

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Disertační práce

Mgr. et Mgr. Kateřina Nová

**Druhý život Antonína Dvořáka.
Recepce života a díla skladatele v letech 1938–1954**

The second life of Antonín Dvořák.
The reception of life and work of the composer during 1938–1954

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jarmila Gabrielová, CSc.

2024

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí disertační práce prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc. za odborné vedení práce, trpělivost a vstřícnost nejen při mnohaleté přípravě disertační práce, ale i během celého studia. Dále bych chtěla poděkovat především své rodině za podporu a neocenitelnou pomoc.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14. července 2024

Mgr. et Mgr. Kateřina Nová, v. r.

Abstrakt

Antonín Dvořák patří k světově nejznámějším českým hudebním skladatelům, jehož skladby jsou kmenovou součástí repertoáru českých i světových těles. Disertační práce se zaměřuje na tzv. druhý život skladatele v letech 1938–1954. V době Protektorátu Čechy a Morava se konala řada rozsáhlých hudebních slavností, v nichž Dvořákova tvorba hrála nezastupitelnou roli. Vrchol můžeme spatřovat v roce 1941, kdy celý protektorát slavil 100. výročí narození skladatele. Ani po roce 1945 intenzita „dvořákovského“ dění neklesala, v roce 1954 se konala v Praze mezinárodní dvořákovská konference, skladatel byl Světovou radou míru jmenován osobností světové kultury, bylo zahájeno souborné vydání děl. Život a dílo Antonína Dvořáka bylo ve vymezených letech využíváno také pro propagandistické účely. V období Protektorátu Čechy a Morava nalézáme dva hlavní přístupy – trend tzv. pasivní rezistence, vyzdvihující výši a světovost české kultury skrze jejího předního představitele Antonína Dvořáka. V opozici stál výklad okupační propagandy, který vyzdvihoval vztah skladatele k Německu a německým přátelům a spolupracovníkům. Po únorovém převratu roku 1948 v Československu se narativ sjednotil ve prospěch výkladu komunistické strany – doboví kritici nalézali v díle A. Dvořáka prvky realismu, pokrokovosti či humanismu, ve svých textech se vyrovnávali s problematikou vztahu tzv. absolutní a programní hudby v kontextu Dvořákovy tvorby či s Dvořákovým vztahem k Bedřichu Smetanovi. I přes komplikovanost pramenné situace si práce všímá také tématu cenzury, a to především v období protektorátu, kdy došlo k několika cenzurním zásahům do operních libret.

Práce je založena na především na pramenném výzkumu, opřena o širokou pramennou základnu a kritickou analýzu dobového periodického i neperiodického tisku.

Klíčová slova:

Hudba, hudební kultura, 19. století, 20. století, Antonín Dvořák, druhá světová válka, Protektorát Čechy a Morava, komunismus, české země, Československá republika, druhý život, ideologie, propaganda, narativ, interpretace, reinterpretační

Abstract

Antonín Dvořák is one of the most famous Czech composers in the world, whose compositions are a regular part of the repertoire of Czech and international ensembles. The dissertation focuses on the so-called second life of the composer in the years 1938–1954. During the time of the Protectorate of Bohemia and Moravia, a number of large-scale musical festivals were held, in which Dvořák's work played an irreplaceable role. We can see the peak in 1941, when the entire protectorate celebrated the 100th anniversary of the composer's birth. Even after 1945, the intensity of "Dvořák" events did not decrease, in 1954 an international Dvořák conference was held in Prague, the composer was named a personality of world culture by the World Peace Council, and a critical edition of his output was initiated. The life and work of Antonín Dvořák was also used for propaganda purposes. During the time of the Protectorate of Bohemia and Moravia, we find two main approaches – the so-called passive resistance trend, highlighting the height and worldliness of Czech culture through its leading representative, Antonín Dvořák. In opposition stood the interpretation of occupation propaganda, which highlighted the composer's relationship to Germany and German friends and collaborators. After the February coup of 1948 in Czechoslovakia, the narrative became unified in favour of the interpretation of the communist party – critics found aspects of realism, progress and humanism in Dvořák's work, in their texts they dealt with the issue of the relationship between so-called absolute and program music in the context of Dvořák's work or with Dvořák's relationship to Bedřich Smetana. Despite the intricacy of the

source situation, the work also pays attention to the topic of censorship, especially during the protectorate period, when there were several censorship interventions in opera librettos.

The work is primarily based on source research, based on a wide source base and critical analysis of contemporary periodical and non-periodical press.

Keywords:

Music, musical culture, 19th century, 20th century, Antonín Dvořák, Second World War, Protectorate of Bohemia and Moravia, communism, Czech lands, Czechoslovak Republic, second life, ideology, propaganda, narrative, interpretation, reinterpretation

Obsah

1	ÚVOD	1
1.1	<i>Slovo úvodem</i>	1
1.2	<i>Stav bádání</i>	3
1.3	<i>Prameny, metody</i>	8
2	KULTURNÍ POLITIKA	10
2.1	<i>Několik historických dat úvodem</i>	10
2.2	<i>Co je to kulturní politika?</i>	14
2.3	<i>Kulturní politika 2. republiky</i>	16
2.4	<i>Ambivalence kulturního života za protektorátu</i>	16
2.4.1	<i>První etapa: Inter arma silent musae? Útěk ke kultuře</i>	20
2.4.2	<i>Druhá etapa: „pod mocnou ochranou Říše“</i>	28
2.5	<i>Kulturní politika po únoru 1948</i>	37
2.5.1	<i>1945–1948</i>	37
2.5.2	<i>Únor 1948–1954</i>	39
2.5.3	<i>Postava Otakara Šourka</i>	48
3	VÝZNAMNÉ HUDEBNÍ (A) DVOŘÁKOVSKÉ AKCE	53
3.1	<i>Pražský hudební máj 1939</i>	53
3.2	<i>Český hudební máj 1940</i>	55
3.3	<i>Dvořákův jubilejní rok 1941</i>	59
3.4	<i>Pražský hudební máj 1942</i>	69
3.5	<i>Český hudební máj 1943</i>	71
3.6	<i>Oslavy 1944</i>	73
3.7	<i>Oslavy 1951</i>	75
3.8	<i>„Dvořákovský“ rok 1954</i>	78
3.8.1	<i>Světová rada míru</i>	78
3.8.2	<i>Světové oslavy</i>	80
3.8.3	<i>Rok české hudby</i>	82
3.8.4	<i>Souborné vydání děl Antonína Dvořáka</i>	83
3.8.5	<i>Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka</i>	84
4	ANTONÍN DVOŘÁK V REPERTOÁRU PŘEDNÍCH TĚLES	89
4.1	<i>Národní divadlo</i>	89
4.2	<i>Česká filharmonie a Pražské jaro</i>	110
5	ANTONÍN DVOŘÁK A PROPAGANDA	127
5.1	<i>Druhý život Antonína Dvořáka v době Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)</i>	128
5.1.1	<i>Antonín Dvořák jako reprezentant národa</i>	130
5.1.2	<i>Antonín Dvořák ve světle nacistické hudební estetiky a kritiky</i>	138

5.2	<i>Antonín Dvořák z pohledu estetiky socialistického realismu</i>	153
5.2.1	Mezi Východem a Západem: Třetí republika	154
5.2.2	Zdeněk Nejedlý a revize (nejen) jeho postojů k Antonínu Dvořákovi	155
5.2.3	Antonín Dvořák v kontextu estetiky socialistického realismu – úvod	161
5.2.4	Antonín Dvořák a jeho vztah k předním dobovým politickým reprezentantům	171
5.2.5	Antonín Dvořák – skladatel absolutní či programní hudby?	178
5.2.6	Antonín Dvořák a Bedřich Smetana	180
5.2.7	Antonín Dvořák a víra	188
5.2.8	Reinterpretace vybraných skladeb, revize umělecké interpretace	190
5.3	<i>Cenzurní zásahy</i>	197
6	ZÁVĚR	214
7	SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ	218
	<i>Literatura</i>	218
	Knižní publikace, sborníky	218
	Studie, články, vysokoškolské kvalifikační práce	227
	<i>Hudebniny</i>	232
	<i>Prameny</i>	232
8	OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	234

1 ÚVOD

1.1 Slovo úvodem

Antonín Dvořák patří k světově nejznámějším českým hudebním skladatelům, jeho skladby jsou kmenovou součástí repertoáru českých i světových těles. Navzdory tomuto jasnému faktu má však znalost skladatelova života a díla i jeho recepce stále mezery, ačkoliv se tématem v minulých dobách i v současnosti zabývala a zabývá celá řada českých i zahraničních badatelek a badatelů. Na poli recepce skladatelova díla výzkum povětšinou ustrnul u tzv. bojů o Dvořáka, téměř neexistuje výzkum recepce Dvořákovy hudby v českých zemích dále než do prvních 20 let 20. století – od tohoto historického bodu dál je již pouze fragmentární.

Předkládaná disertační práce si klade za úkol sledovat recepci života a díla Antonína Dvořáka v letech 1938–1954 z perspektivy společensko-politické, všímá si její návaznosti na dobovou propagandu a rozpoznat a definovat společenskou úlohu Dvořákovy hudby, jež jí vládnoucí ideologie přisoudila. Život a dílo Antonína Dvořáka budeme sledovat především optikou tzv. „druhého“ života velkých osobností. Tento trend historického uchopení látky se věnuje sledování proměny vnímání, reflexe a recepce určitých historických fenoménů. Zaměřuje se na obraz, odraz, interpretace a dezinterpretace osobnosti, vytváření mýtů a odkrývání mechanismů formování narativu. Sledováním tohoto Dvořákova druhého života se dotkneme dobové atmosféry, obecnějších a širších souvislostí, někdy oblastí spíše subjektivních nežli objektivně uchopitelných, vzpomínek, pocitů. Vzhledem k tragice období 1938–1945 je namíště pieta a citlivost, nikoliv však na úkor vědecké pravdy a faktů. U období 1948–1954 (kam zahrnujeme pro naše účely i dobu před únorovým převratem v roce 1948) se naopak snažíme vyhnout ironii, zjednodušování či přehlížení. Multidisciplinarita je u zvoleného tématu namíště, dokonce nutností. Díváme se na hudební život očima hudební sociologie, všímáme si vztahů mezi hudbou a společností na mnoha různých úrovních. Hlavními tématy jsou funkce hudby v daném období, struktura hudební kultury a ve velké míře institucionální zázemí provozování hudby. Významnou roli zde hraje zasazení hudebních dějů do obecně historického kontextu (a to jak do tzv. „velkých“ dějin, tak také do dějin každodennosti). Po vzoru Jurije Lotmana chápeme hudební dílo a hudební událost jako svého druhu texty, znakové konstrukty, jež se snažíme číst, dekódovat jejich významy a interpretovat je.¹ Stejně tak můžeme chápat umění či jeho dílčí, konkrétní produkci – např. koncert, jako svého druhu komunikaci. Velký důraz klademe na definování a analýzu ideologického a propagandistického využití Dvořákova života a díla.

Snažíme se postihnout obecnější mechanismy hudební kultury a její socializační funkce, kulturní politiky i symboličnosti Dvořákovy hudby v dané době. Je nutné mít na zřeteli kulturně-politickou zatíženost Dvořákovy hudby a její ideologizaci, zajímá nás proměna skladatelova obrazu, základních témat, které byly v souvislosti s Dvořákovou hudbou vyzdvihovány. V obou sledovaných režimech zastávala Dvořákova hudba i jeho životní příběh přesvědčovací funkci. Do-

¹ MACURA, Vladimír, JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.). *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012, s. 468.

cházel zde k emblematické redukci, ideologizaci a politizaci. V době nacistické okupace vyjadřovala Dvořákova hudba na jedné straně patriotické cítění a na straně druhé sloužila k propagandistickým účelům okupačních sil. Doba po komunistickém převratu v únoru 1948 nabízí pouze jediný výklad Dvořákova díla – ten, který napomáhá upevňovat nový režim.

O tom, že Dvořákova hudba byla živou a aktuální součástí života české společnosti v těžkých časech nacistické okupace, svědčí již jen prostý výčet důležitých kulturních událostí, spojených se jménem Antonína Dvořáka v námi sledovaném období. Dvořákova hudba tvořila zásadní část velkých hudebních událostí, jako byly Pražský hudební máj v roce 1939 či Český hudební máj o rok později. Celý rok 1941 byl potom věnován formou doslova tisíců koncertů, oslav, výstav a přednášek skladatelově jubileu. Během protektorátních let vyšly desítky knižních publikací, věnovaných skladateli, jeho hudba vycházela na gramofonových deskách. Po komunistickém převratu v roce 1948 dvořákovské aktivity neutichly, ba naopak. V roce 1951 celá republika slavila 110. výročí narození skladatele. Došlo k založení festivalu Dvořákův Turnov a Sychrov, veřejnosti bylo zpřístupněno Muzeum A. Dvořáka v Praze a Památník A. Dvořáka v Nelahozevsi. V roce 1954, v roce, kdy naše pozorování končíme, spustilo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění ve spolupráci s předními odborníky rozsáhlý projekt souborného vydání děl Antonína Dvořáka, Dvořák byl zvolen osobností roku Světovou radou míru, konala se mezinárodní konference věnovaná skladateli.

Jaký byl tedy „druhý“ život Antonína Dvořáka v době protektorátu a v prvních letech komunistického režimu? Co znamenala Dvořákova hudba v době nacistické okupace pro českou společnost? Jakým způsobem ji uchopovala nacistická propaganda? Jaké bylo postavení Antonína Dvořáka a jeho hudby po únoru 1948 a v pozdější době? Jakým způsobem byla jeho hudba reflektována hudební kritikou? Jak se do recepcce otiskly dobová ideologie a politické události doby? Tyto otázky postulujeme jako výchozí body pro předkládanou disertační práci. Záleží na pozici, z níž byl skladatel vnímán a hodnocen, zda jako přední představitel českého národa, české kultury (takový byl postoj většiny pisatelů) či jako příklad oboustranně výhodné spolupráce s německou říší (postoj nacistických ideologů). Po únorovém převratu měl být obraz Dvořáka sjednocen v myslích všech obyvatel nové lidově demokratické republiky jakožto obraz klasika české kultury, jenž údajně již ve své době objevil pokrokové myšlenky socialismu. Pro tyto účely byl Antonín Dvořák prezentován v zásadě dvěma způsoby – prezentací kulturním aparátem, tzn. programem, repertoárem a dramaturgií klíčových institucí, a propagandistickou prezentací – toto dělení sleduje většinově i struktura této práce.

Zbývá vysvětlit zvolené časové a regionální vymezení. Současné obecně historické bádání má tendenci nevidět hranice mezi jednotlivými historickými etapami a obdobími ostře, zdůrazňuje spíše souvztažnost a návaznost jednotlivých historických epoch. Češi nepřišli o svobodu až vpádem nacistických okupačních vojsk v březnu 1939. Válečná léta 1939–1945 nejsou vytržena z kontextu, řada procesů a událostí, majících kořeny ve válčných letech zase naopak pokračovala po roce 1945 a formovala atmosféru poválečných let (za všechny uveďme např. konec mnohasetleté tradice německé kultury na našem území po „odsunu“, tedy vyhnání německého obyvatelstva z území nové republiky). Řada opatření, vedoucí k oslabení demokratických standardů, byla přijata představiteli českého státu již ve zmíněném září roku 1938. Mnichovská dohoda a následné nucené odstoupení pohraničních oblastí Říši vyvolaly hluboké změny také ve vědomí české společnosti. Vedle zklamání způsobily pokles občanské aktivity, pasivitu, rezignaci. V takové situaci

vyvstala do popředí úloha kultury působit na veřejnost, aktivizovat ji. Vrcholové pozice ve státní správě i jiných organizacích zastávali z velké části lidé zde působící již za první i druhé republiky (v oblasti hudby např. Otakar Šourek, Mirko Očadlík ad.). Již tehdy se také formulovala představa o národní kultuře, kterou je třeba v těchto těžkých dobách pěstovat – tedy představa kultury tradičionalistické, konzervativní, bez projevů avantgardy a nezahrnující umělce židovské. Tato představa přetrvávala i po vstupu okupačních vojsk a vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava dne 16. března 1939 a do značné míry se shodovala s představou nacistů a později i komunistické strany. Ačkoliv za zakladatelské roky komunistického režimu jsou považována léta 1948–1953, rok 1954 byl zvolen s ohledem na dění „dvořákovské“ – jedná se o rok významný z mnoha důvodů – konala se velká mezinárodní konference, zaměřená na dílo skladatele, uvolnila se autorská práva, Dvořák byl zvolen mezinárodní osobností tohoto roku. Vzhledem k bohatosti a rozmanitosti tématu bylo nutno redukovat jej regionálně pouze na Prahu (v případě událostí s celoprotektorátním, resp. celorepublikovým dosahem či v případě unikátnosti a relevantnosti pro naše bádání jsou zmíněny události i mimopražské). V rovině repertoáru si potom všímáme komplexněji pouze těles Česká filharmonie a Národní divadlo jako celků, v případě festivalů pak i těles vztahujících se k našemu tématu. Nevšímáme si německého protektorátního hudebního života a německých institucí. Rovněž exilové dění necháváme stranou.

Hlavní text je rozdělen dvou oddílů s historickým a kulturně-politickým úvodem. Prvý oddíl, věnovaný dvořákovskému dění, je formulován chronologicky jako jeden celek, rozdělený do kapitol Významné hudební a dvořákovské akce (především Pražský máj, Český hudební máj, Dvořákův jubilejní rok 1941, Český hudební máj 1942, 1943, Dvořákovské oslavy konané v letech 1944, 1951 a 1954, dvořákovská mezinárodní konference v roce 1954 ad.), Dvořák v repertoáru významných těles. Druhý oddíl Antonín Dvořák a propaganda analyzuje vliv propagandy uplatňované ve sledovaném období na recepci Dvořáka a jeho díla – sleduje narativ, jaký si osvojila nacistická i komunistická propaganda i způsob, jakým byl Dvořák nazírán z pozic tzv. pasivní rezistence.

1.2 Stav bádání

V české historické vědě se až do nedávné doby objevovala silná a tradiční orientace na nacionálně české dějiny Protektorátu Čechy a Morava, dnes již historikové kladou větší důraz na mezinárodní (evropské i širší) kontexty. V tuzemském výzkumu převládala tematika odboje a politických dějinných souvislostí a absentovala kulturně-sociální témata. Jak upozornil např. Stanislav Kokoška, prvním krokem k pochopení komplexnosti a komplikovanosti dějin je poznání každodennosti.² Současný stav bádání odráží struktura dané kapitoly v obsáhlé monografii *Velké dějiny země koruny české*,³ která se zaměřuje především na dějiny politické, hospodářské a na odboj, nechybí ale ani poměrně rozsáhlá kapitola *Kulturní a společenský život v protektorátu*. Ta nabízí vhled do dobové atmosféry, základních kulturních organizací, ale i stavu vědy a školství ve sledovaném období. Kapitola se však zaměřuje spíše na literaturu, hudbě je věnováno několik

² KOKOŠKA, Stanislav. Odboj, kolaborace, přizpůsobení. Několik poznámek k výzkumu české protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny*, r. 17, č. 1–2, 2010, s. 14 a 25 či KUČERA, Jaroslav, ZIMMERMANN, Volker. Ke stavu českého výzkumu nacistické okupační vlády v Čechách a na Moravě. Několik úvah u příležitosti vydání jedné standardní publikace. *Soudobé dějiny*, r. 16, č. 1, 2009, s. 112–130.

³ BLÁHOVÁ, Marie, FROLÍK, Jan, PROFANTOVÁ, Naďa. *Velké dějiny země Koruny české*. Svazek XVa, XVb. Praha: Paseka, 2006–2007.

stran, shrnujících jak události v oblasti klasické, tak populární hudby. Našeho tématu se dotýká pouze zmínkou o konání Dvořákova jubilejního roku.

Tématika kulturní politiky v období nacistické okupace českých zemí se zdá být doménou německých badatelů – samostatné publikace vydali historikové Tim Fauth a Volker Mohn.⁴ Především v případě druhého autora a jeho publikace *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany* se jedná o dílo skutečně vyčerpávajícího rozsahu, jež se tematicky v mnohém překrývá s příslušnou podkapitolou předkládané práce. Kulturnímu provozu v protektorátu je věnováno několik publikací, z nichž se však většina věnuje hudbě spíše jen okrajově: např. publikace *Česká kultura a okupace* Františka Červinky či *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie* Jiřího Doležala. Divadelní cenzura a divadlu, resp. činnosti za okupace se věnoval Bořivoj Srba. Zpracována je problematika protektorátního filmu a literatury, protektorátní tisk a jeho cenzura.⁵

Výzkum hudebního života v Protektorátu Čechy a Morava ve všech jeho aspektech stojí i přes dílčí úspěchy stále na počátku. Stav bádání k tématu hudební kultury Protektorátu Čechy a Morava není, i v poměru k výzkumu obdobného tématu v Německu,⁶ zcela uspokojivý – na což upozorňoval již v roce 1989 Vladimír Lébl.⁷ Stejně jako výzkum zaměřený na hudební život v tzv. třetí říši,⁸ každodenní hudební praxi v protektorátu badatelé doposud příliš nereflektovali. Zpracovány jsou dílčí profily významných osobností (Václav Talich, K. B. Jiráček), osudy židovských hudebníků (k tématu hudba a holokaust existuje několik soupisů bibliografie a řada webových stránek⁹), hudební život v koncentračních táborech (pozornost byla věnována především ghettu v Terezíně, a to jak od českých, tak zahraničních badatelů). Zcela stranou jsou ponechána témata cenzury (zde pravděpodobně vzhledem ke složité pramenné situaci), každodenní hudební provoz, včetně institucí, vlivu kulturní politiky na hudební dění¹⁰ a dvojsečnost a nejednoznačnost inten-

⁴ FAUTH, Tim. *Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941*. Göttingen: V&R unipress, 2004, MOHN, Volker. *NS-Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren*, Essen: Klartext, 2014. V češtině vyšlo v roce 2018 v překladu Petra Dvořáčka jako *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*. Praha: Prostor, 2018.

⁵ ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002, DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, SRBA, Bořivoj. K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939–1940. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu*. I. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1970, s. 143–170, ANTOŠÍKOVÁ, Lucie (ed.). *Zatemněno: česká literatura a kultura v protektorátu*. Praha: Academia, 2017, HEYDUK, Miloš, FIALA, Miloš. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. Mnichovice: BVD, 2007, KONČELÍK, Jakub, KÖPPLOVÁ, Barbara, KRYŠPÍNOVÁ, Jitka. *Český tisk pod nadvládou Wolfganga Wolframa von Wolmara*. Praha: Karolinum, 2003 ad.

⁶ Hudbě v třetí říši se věnuje např. Eric Lévi, Pamela M. Potter a mnoho dalších. Vznikly publikace na dílčí témata, pozornost badatelé věnovali jak životním epizodám významných osobností (např. Hans Pfitzner, Stefan Zweig či Wilhelm Furtwängler), tak dílčím tématům, jako jsou kulturní politika, Říšská hudební komora (*Reichsmusikkammer*) či postavení jazzu a atonality v třetí říši; podrobně viz Literatura.

⁷ LÉBL, Vladimír. Mezi minulostí a současností. In: ČERNÝ, Jaromír et al. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Supraphon, 1989, s. 435.

⁸ POTTER, Pamela M. What Is “Nazi Music”? *The Musical Quarterly*, r. 88, č. 3, srpen 2005, s. 429.

⁹ Např. <http://holocaustmusic.ort.org/resources-and-references/bibliography/>. [cit. 2022-03-09].

¹⁰ Ačkoliv částečně se tato problematika stala v minulých letech předmětem vysokoškolských kvalifikačních prací – i to svědčí i atraktivitě tématu. Viz např. ŠKODOVÁ, Michaela. *Politická změna po únoru 1948 a její obraz ve vývoji České filharmonie v 50. letech 20. století*. Bakalářská práce. Praha: FF UK, Ústav hospodářských a sociálních dějin.

zity hudebního života ve vztahu s cíli okupační politiky, využití hudby propagandou a témata kolaborace a odboje v řadách hudebníků. Těmto tématům se hudební historici doposud vyhýbali, stejně tak jako komplikované a komplexní oblasti každodenní hudební praxe. Jak správně upozornil Jaroslav Smolka, ačkoliv byla pramenná situace v 60. letech velmi příznivá a existovala možnost využít výpovědi pamětníků, tento potenciál zůstal bohužel nevyužit.¹¹

Tématu hudby za okupace se celoživotně věnoval Milan Kuna. Ve své disertační práci *Český hudební život za okupace z roku 1966*¹² se místy dotýká i recepce Antonína Dvořáka (repertoár významných festivalů, České filharmonie, Národního divadla, činnost Václava Talicha ad.). Na tomto základě pak staví i své další studie věnující se sborovému zpěvu, problematice hudebnické organizace a všeobecně otázce koncepce hudebního života za okupace.¹³ Recepce díla Antonína Dvořáka se Kuna minoritně dotýká také v obsáhlé monografii Václava Talicha a ve svých dalších talichovských studiích; zde dvořákovskou recepci reflektuje vždy v kontextu Talichova dirigentského působení.¹⁴ Hudba v koncentračních a vyhlazovacích táborech je tématem Kunovy monografie *Hudba na hranici života*, specificky hudbu v židovském ghettu v Terezíně přibližuje v knize *Hudba vzdoru a naděje* a dalších studiích.¹⁵ Recepci hudby Bedřicha Smetany v daném období

2011, PRÁZNÝ, Rudolf. *Národní divadlo v Praze v době nacistické okupace: Přední divadelní scéna mezi útlakem a odporem (historicko-sociologická analýza)*. Disertační práce. Praha: Univerzita Karlova (dále UK), Fakulta humanitních studií, Historická sociologie. 2020, DVOŘÁK, David. *Cenzura v Československu v letech 1945–1956*. Rigorózní práce. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta právnická. 2016, APLT, Daniel. *Propagace komunistických idejí na stránkách československých kulturních periodik 1945–1948*. Diplomová práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií. 2010, KUCHARSKÝ, Jonáš. *Pražské jaro: Hudbou k míru a přátelství mezi národy – sonda do dějin institucionálních funkcí festivalů*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta (dále FFMU), Ústav hudební vědy. 2017, KOLEČKOVÁ, Eva. *Vliv sovětské propagandy na československou kulturní politiku v letech 1948–1956*. Diplomová práce. Brno: MU, Fakulta sociálních studií, Katedra mezinárodních vztahů a evropských studií. 2010, POULOVÁ, Anna. *Česká filharmonie jako objekt zájmu totalitní moci: Komparace nacistické a stalinské kulturní politiky*. Diplomová práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Středoevropská komparativní studia. 2021, TUSI, Maria. *Kulturní politika nacionálního socialismu a její vliv na divadlo, film a malířství v nacistickém Německu a protektorátu Čechy a Morava*. Bakalářská práce. Brno: FFMU, Ústav hudební vědy. 2019.

¹¹ SMOLKA, Jaroslav. Hudební život za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 21, č. 16, 1968, s. 478–481.

¹² KUNA, Milan. *Český hudební život za okupace*. Disertační práce. Praha: 1966 (dále citováno jako KUNA, disertace).

¹³ KUNA, Milan. Sborový zpěv za nacistické okupace. *Hudební věda*, r. 1, č. 4, 1964, s. 562–576, r. 2, č. 2, 1965, s. 163–183, materiálová příloha, s. 293 ad., Problémy s jednotnou organizací hudebníků za okupace. *Hudební věda*, r. 2, č. 4, 1965, s. 650–671, K pojetí hudebního života za nacistické okupace. *Hudební věda*, r. 4, č. 3, 1967, s. 380–396.

¹⁴ KUNA, Milan. *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009 (dále citováno jako KUNA), KUNA, Milan. Domnělé členství Václava Talicha v Lize proti bolševismu. *Hudební rozhledy*, r. 51, č. 1, 1998, s. 37–40, Z korespondence Václavu Talichovi v okupaci. In: *Příspěvky k dějinám české hudby*. Sv. I. Praha: Academia 1971, s. 173–119, K problému národní čistoty. Případ Václava Talicha. *Hudební věda*, r. 29, č. 1, 1992, s. 47–69.

¹⁵ KUNA, Milan. *Hudba na hranici života*. Praha: Naše vojsko, 1990, KUNA, Milan. *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941–1945*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2000. Další studie: Hudba v nacistických koncentračních táborech. *Hudební věda*, r. 17, č. 3, 1980, s. 239–275, Předpoklady hudebního dění v Terezíně. *Hudební věda*, r. 23, č. 3, 1986, s. 249–259, Tragické město Terezín s nejsvobodnější dramaturgií. *Hudební rozhledy*, r. 44, č. 11, 1991, s. 481–484, Hudba v terezínském ghettu. In: *Kultura proti smrti*. Stálé expozice Památníku v bývalých Magdeburských kasárnách, Praha 2002, s. 19–49, Jací jsme byli? K etnonacionálním aspektům čs. židovských hudebníků v Terezíně. *Hudební rozhledy*, r. 46, č. 2, 1993, s. 50–54.

věnoval Kuna publikaci *Životnost Smetanova odkazu*.¹⁶ Kuna se badatelsky věnoval také skladateli K. B. Jirákoví – a tedy i jeho osudům za nacistické okupace a po únorovém převratu.¹⁷

Kapitoly ve „velkých“ dějinách hudby představují stručný souhrn znalostí, který již vzhledem k svému omezení kapitoly v přehledových dějinách nemůže být vyčerpávajícím pojednáním daného tématu. Autory kapitoly *Česká hudba za druhé republiky a nacistické okupace* v kolektivní monografii *Dějiny české hudební kultury* jsou Milan Kuna, Josef Kotek a Arnošt Košťál. Struktura a obsah kapitoly jsou do značné míry založeny na Kunově disertaci (včetně tří koncepcí hudebního života, kterým se budeme věnovat později). Jsou zpracovány významné festivaly, repertoár České filharmonie, Národního divadla, aktivity Kulturní rady, Pěvecké obce české, velké festivaly, dechová, populární a swingová hudba (poslední tři jmenované oblasti v Kunově disertaci chybí).¹⁸

Autorem kapitoly *Mezi minulostí a současností (1938–1948)*, jež je součástí publikace *Hudba v českých dějinách*, je Vladimír Lébl. Jedná se ale spíše o stručné všeobecné shrnutí, v němž ovšem nechybí identifikace stále bílých míst ve výzkumu dějin hudby a jejího provozování.¹⁹

Několik přehledových studií zabývajících se hudebním životem v letech 1939–1945 můžeme najít i ve sborníku *Evropská velkoměsta za druhé světové války: každodennost okupovaného velkoměsta: Praha 1939–1945 v evropském srovnání*. Jitka Bajgarová a Josef Šebesta se věnovali podmínkám fungování hudeb vládních vojsk v daném období, německá muzikoložka Undine Wagner poskytla stručný přehled pražského hudebního života.²⁰ Okrajově se hudebním děním za okupace zabývá Rudolf Matys v publikaci *Umění volnost. Kapitoly z dějin Umělecké besedy*.²¹ Jak je zřejmé z názvu, zaměřuje se na historii a aktivity Umělecké besedy, včetně Hudebního odboru, některé jeho postřehy jsou platné všeobecně a shodují se s míněním shora uvedených autorů. Kolektivní monografie *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů* je strukturována nikoliv chronologicky, ale dle významných osobností, spojených s touto institucí. Období nacistické okupace je zachyceno především v kapitole věnované Václavu Talichovi.²²

¹⁶ KUNA, Milan. *Životnost Smetanova odkazu: kapitola z let 1939–1945*. Praha: Panton, 1974.

¹⁷ KUNA, Milan. *Exultantem proti své vůli: život a dílo Karla Boleslava Jiráka*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003, K problému národní očisty. Případ K. B. Jiráka. *Hudební věda*, r. 30, č. 3, 1993, s. 195–224.

¹⁸ KUNA, Milan, KOTEK, Josef, KOŠTÁL, Arnošt. *Česká hudba za druhé republiky a nacistické okupace*. In: SMETANA, Robert (ed.). *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*. Praha: Academia, 1981, s. 183–203 (dále KUNA, KOTEK, 1981).

¹⁹ ČERNÝ, Jaromír et al. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Horizont, 1983, s. 434–445.

²⁰ BAJGAROVÁ, Jitka, ŠEBESTA, Josef. Význam vojenských hudeb pro národní a kulturní život Prahy v době německého protektorátu 1939–1945. In: *Evropská velkoměsta za druhé světové války. Každodennost okupovaného velkoměsta*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2007, s. 316–326, WAGNER, Undine. Das Prager Musikleben im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945). In: *Tamtěž*, s. 293–316. Tématu české hudební kultury v letech nacistické okupace se Wagner věnovala i ve stručné studii *Auf der Suche nach nationaler Identität. Zur tschechischen Musik und Musikpublizistik im Protektorat Böhmen und Mähren* (In: ALTENBURG, Detlef, BAYREUTHER, Rainer. *Musik Und Kulturelle Identität: Bericht ber Den Xiii. Internationalen Kongress Der Gesellschaft F r Musikforschung Weimar 2004*. Kassel: Bärenreiter, 2012, s. 615–620), ačkoliv zde chybně označuje Český hudební máj 1940 za Pražský hudební máj 1940.

²¹ MATYS, Rudolf. *V umění volnost: kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha: Academia, 2003.

²² KOPECKÝ, Jan a kol. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1984.

Sborník *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945): Fakten, historisches Umfeld* vyšel v roce 2008 v Mnichově, základ sborníku tvoří příspěvky kolokvia, které organizoval Sudetendeutsches Musikinstitut a které se konalo v roce 2002.²³ Vedle obsáhlého přehledového textu z pera Milana Kuny a Josefa Kotka (*Die Tschechische Musik während der Zweiten Republik und der Nationalsozialistischen Okkupation*), který je prakticky totožný (výjma okruhu hudby dechové, populární a swingové) s textem z *Dějin české hudební kultury*, a obecných úvah o stavu bádání na tomto poli, obsahuje texty, zabývající se institucionální stránkou hudebního provozu, hudebním životem (především v Brně a Terezíně, studie zaměřená na pražský hudební život chybí) a válečnými osudy několika významných osobností (Václav Talich, Karel Reiner, Pavel Haas a další). Recepce Dvořákova díla se dotýká Vlasta Reittererová ve svém příspěvku *Die Musik im Protektorat. Zwischen Mozart und Dvořák 1941*, jehož téma se do určité míry kryje s podkapitolou 3.3 *Dvořákův jubilejní rok 1941* této práce.

Jako první iniciativa a svého druhu platforma byla zamýšlena konference s názvem „*Music under German occupation 1938–1945: Complicity and Resistance*“, která se konala ve dnech 30. března – 1. dubna 2015 v britském Manchesteru. Konferenci organizovaly The University of Manchester a Royal Holloway University of London na půdě Martin Harris Centre. Zazněly příspěvky badatelů z celé Evropy, namátkou z Belgie, Itálie, Francie, Švédska, Dánska a dalších (Českou republiku zde zastupovala autorka předkládané práce). Výstupem konference byl také sborník příspěvků vydaný v roce 2019.²⁴

Téma kulturní politiky po únoru 1948 je celkem podrobně zpracované a diskutované. Autoritou v této oblasti je především historik Jiří Knapík, který se ale většinou dotýká spíše kulturně-politických zásahů do oblasti literatury či výtvarného umění, na poli hudby se věnoval jen situaci ve Svazu československých skladatelů. Stejnému tématu se věnuje i Alexej Kusák.²⁵ Kulturní politika v oblasti hudby doposud nebyla komplexně zpracována.

Problematika hudebního vývoje v období tzv. třetí republiky (květen 1945 – leden 1948) a hudební život v komunistickém Československu jsou z pohledu hudební kritiky, estetiky i vědy málo probádané.²⁶ Určitá velice stručná recepce poválečné hudební kultury do roku 1948 se nachází ve výše zmíněné kapitole *Mezi minulostí a současností (1938–1948)* Vladimíra Lébala v knize *Hudba v českých dějinách*. Publikace *Dějiny české hudební kultury* končí rokem 1945. Z řad muzikologů se hudbě po roce 1945 soustavně věnují nebo věnovali brněnští muzikologové Viktor Pantůček, Petr Macek, Mikuláš Bek, dále Miloš Hons či Michaela Iblová. Rovněž Rudolf

²³ WEHRMEYER, Andreas (ed.). *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*. München: Ricordi, 2008.

²⁴ FANNING, David, LEVI, Erik. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945: Propaganda, Myth and Reality*. London: Routledge, 2019.

²⁵ KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002, KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka, 2000, KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri, 2004, KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006 (dále citováno jako KNAPÍK 2006), KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, KLOMÍNEK, Miroslav (eds.). *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998.

²⁶ HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948–1968)*. Praha: Togga, 2015, s. 7.

Matys se zabývá Hudebním odborem Umělecké besedy a potažmo obecně vývojem kulturní politiky po roce 1945 (ačkoliv v centru zájmu jeho publikace ale stojí spíše literární a výtvarný odbor).²⁷ Operní dění je přehledově zachyceno v publikacích *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech* a *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*.²⁸

Na mezinárodní muzikologické konferenci v Praze v květnu 1983²⁹ zazněly mj. příspěvky k recepci Dvořákových oper ve světě (namátkou v Británii, Švédsku či ve Spojených státech). Prováděním Dvořákových dramatických děl do roku 1945 se zabýval Oldřich Pulkert (součástí Pulkertova stručného textu je i časové období protektorátu, kde Pulkert stručně a povšechně sledoval činnost Václava Talicha v Národním divadle), situace v Československu po roce 1945 byla tématem Evy Herrmannové (spíše statistický přehled). Oba zmiňované příspěvky se však věnují pouze Dvořákově dramatické tvorbě.

1.3 Prameny, metody

Předkládaná disertační práce je založena především na pramenném výzkumu a opřena o širokou pramennou základnu – úřední archiválie, dobové kritiky, časopisecké a novinové texty, projevy, vzpomínky současníků, muzejní materiály (osobní pozůstalosti, fondy institucí), programy hudebních těles, korespondence, prameny literární povahy. Práce je do značné míry založena na kritické analýze dobového periodického i neperiodického tisku, proto využíváme ve velké míře citace dobových textů. Jde o logický krok – snažíme se postihnout vnímání a smýšlení o Dvořákově a jeho hudbě tak, jak jej oficiálně prezentovala dobová média – z valné většiny tisk.³⁰ Na všechny prameny je však nutno nahlížet kriticky a mít na paměti, komu byl materiál určen, kdo je jeho autorem a jaké mohl mít při jeho tvorbě motivy – kritický náhled je zde klíčový. Při četbě relevantní historické i muzikologické literatury je nutné nepřejímat často opakovanou tezi o záchraně národní kultury, o polarizaci společnosti na odboj versus kolaborace. Skutečnost byla rozmanitější, košatější a určitě ne černobílá. Je nutné kriticky a nezaújatě analyzovat a zkoumat prameny, protože jsou velice často tendenční a neobjektivní (např. zpráva Sicherheitsdienst stejně jako vzpo-

²⁷ Např. PANTŮČEK, Viktor. Socialist realism in Czechoslovakia? part 1. *Czech Music Quarterly*, č. 2, 2016, s. 16–23, PANTŮČEK, Viktor. Socialist realism in Czechoslovakia? part 2. *Czech Music Quarterly*, č. 3, 2016, s. 33–39, PANTŮČEK, Viktor. Music in Czechoslovakia in the Stalinist era. Part 3. *Czech Music Quarterly*, r. 16, č. 4, 2016, s. 28–35, PANTŮČEK, Viktor. „Když není pro, bude tedy, třeba i nevědomě, proti.“ *Socialistický realismus v Československu? Budovatelská éra socialistického realismu v české hudební kultuře se zaměřením na Brno (1948–1953)*. Disertační práce. FFMU, Ústav hudební vědy, Brno 2018, BEK, Mikuláš, CHEW, Geoffrey, MACEK, Petr (eds.). *Socialist Realism and Music: [musicological colloquium at the Brno international music festival, 1–3 October 2001]*. Praha: KLP, 2004, MACEK, Petr. *Směleji a rozhodněji za českou hudbu!: "společenské vědomí" české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*. Praha: KLP, 2006, HONS, IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinické kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014, MATYS.

²⁸ JUST, Vladimír a KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007.

²⁹ HALLOVÁ, Markéta, PETRÁŠKOVÁ, Zuzana, TAUEROVÁ, Jarmila (eds.). *Musical dramatic works by Antonín Dvořák. Papers from an international musicological conference Prague, 19–21 May, 1983*. Praha, Česká hudební společnost, 1989.

³⁰ Ale i přední představitelé hudebního života, dnes bychom řekli opinionmakeři (Otakar Šourek ad.) – zde vycházejí z jejich osobní korespondence.

mínky odbojáře zveličuje či marginalizuje dění v protektorátu, vzpomínky pamětníků jsou selektivní a subjektivní, vynucené projevy slovní kolaborace s nacisty, kdy míra vnitřního ztotožnění řečníka s obsahem svých slov je různá a těžko dešifrovatelná). Závěry z takových pramenů nelze dělat mechanicky a je potřeba kritického přístupu a zhodnocení. Dalším problematickým aspektem pramenů je fakt, že zaměřené období je pro mnohé stále živé téma, mnoho osobních archivů ještě nebylo předáno příslušným institucím.

Řadu nových poznatků přinesl pečlivý výzkum pramenů uložených v Národním muzeu – Českém muzeu hudby – Muzeu Antonína Dvořáka (dále NM-ČMH-MAD). Nejedná se přitom pouze o „dvořákovské“ materiály, ale především o pozůstalost předního dvořákovského badatele Otakara Šourka, jehož osud je spjat s osudy Dvořákovy hudby velmi těsně. Dalším cenným zdrojem informací pro vnímání Dvořákovy hudby jsou materiály Kulturní rady Národního souručenství, tedy instituce mající za úkol zastřešit a organizovat kulturní život v Protektorátu Čechy a Morava, které jsou uloženy jednak v Archivu kanceláře prezidenta republiky, jednak v Památníku národního písemnictví. Obraz celkové kulturní politiky v protektorátu podává archiv Ministerstva lidové osvěty uložený v Národním archivu. Archivy České filharmonie a Národního divadla poskytují přehled repertoáru i informace o střetnutí těles s kulturní politikou. Pro období po únorovém převratu je základním pramenem časopis Hudební rozhledy, oficiální list Svazu československých skladatelů a archiv této organizace, který je uložen v Národním archivu. Problémem řady pramenů je jejich obsáhlost a někdy pouze částečná archivní zpracovanost, či naopak fragmentarita fondu. Jako nejobtížnější uchopitelné z pohledu pramenů se ukázalo být téma cenzury. Dáno je to především množstvím subjektů, které do cenzurního řízení zasahovaly. Cenzurní pokyny také vždy nebyly podávány písemně. Je také nutno počítat s předběžnou autocenzurou.

Disertační práce popisuje společenské jevy, které jsou komplexní, mnohvrstevnaté i rozdílné vůči sobě a není možné na ně nahlížet pouze jedním úhlem pohledu, nelze použít pouze jednu metodu. Bylo nutno zvolit především adekvátní heuristický a následný kriticko-analytický přístup – proto byla uplatněna kvalitativní i kvantitativní analýza (statistiky provedení ČF, ND). Celý výzkum byl založen na pečlivém vyhledávání, objevování, studiu a kritické interpretaci pramenů a jejich kontextualizaci. Jak již bylo zmíněno v úvodu, využíváme taktéž sémiologii a její metody, po vzoru Jurije Lotmana chápeme hudební dílo a hudební událost jako svého druhu texty, jež se snažíme číst, dekódovat jejich významy a kriticky je interpretovat. Základním východiskem práce je zasazení života a díla Antonína Dvořáka do patřičných kulturních, společenských a historických kontextů. Každé konkrétní provedení Dvořákovy skladby či písemný projev o Dvořákově hudbě vnímáme jako znakový konstrukt a podnikáme svého druhu „rozbor textu“. Uvažujeme o naší výchozí pozici podobně jako muzikoložka a filosofka Lydia Goehr – „*How does one reconcile the desire to treat musical works as purely musical entities with value and significance of their own, on the one hand, with the desire, on the other, to acknowledge that such works are tainted, influenced, shaped, and conditioned by their context – historical, cultural, social, political, economic, religious, and psychological? [...] works are treated as „parts of the world“, as cultural or sociohistorical documents to be read as any other such document is read.*“³¹

³¹ GOEHR, Lydia. Writing music history. *History and Theory*, r. 31, č. 2, 1992, s. 185.

2 KULTURNÍ POLITIKA

2.1 Několik historických dat úvodem

Téma předkládané práce je úzce provázáno s dobovým politickým vývojem. V následujících odstavcích proto nabízíme obecně historický úvod k vymezenému období, avšak bez nároku na kompletnost (ostatně za tímto účelem byla sepsána celá řada obecně-historických publikací¹). Podtrhnout chceme především fakt, že se nejedná o od sebe striktně oddělená historická období, právě naopak. Návaznost dějin se projevuje jak v oblasti personální (politické postavy, provázející celé období – Edvard Beneš, Zdeněk Nejedlý, muzikologové – Otakar Šourek, Mirko Očadlík, opět Zdeněk Nejedlý), tak v oblasti politické či ekonomické (využívání přidělového neboli lístkového systému až do konce května 1953, vliv odsunu německých obyvatel na ekonomické i společenské uspořádání v poválečném Československu apod.).

Doba tzv. druhé republiky, tedy období ohraničené podepsáním mnichovské dohody (29. září 1938) a vznikem Protektorátu Čechy a Morava (16. 3. 1939), je symbolizovaná postupným ústupem demokratických pravidel a postupnou fašizací státu.² Po nominaci první pomnichovské vlády generála Jana Syrového následovala abdikace a emigrace prezidenta Edvarda Beneše. Změna názvu republiky z Československé na Česko-Slovenskou indikovala nadcházející oddělení Slovenské republiky. Dne 30. listopadu 1938 byl prezidentem republiky zvolen Emil Hácha. Vznik Strany národní jednoty a Národní strany práce jakožto jediné opoziční síly předznamenal spolu s první vládou Rudolfa Berana (prosinec 1938 – březen 1939) konec demokracie. Političtí představitelé projevovali snahu o konstruktivní vztahy s mocnějším sousedem, což vedlo k ústupkům a kompromisům v neprospěch demokratického zřízení.³ Došlo k omezení Národního shromáždění, legislativa přešla do značné míry do rukou vlády představované Předsednictvem ministerské rady, samosprávné orgány byly postupně omezovány či likvidovány.⁴ Již v září 1938 došlo ke zpřísnění cenzury tisku a vznikla Ústřední cenzurní komise, v prosinci následovalo omezení politických stran (a úplný zákaz strany komunistické), následně bylo omezeno spolčovací právo. Tato i další opatření a nařízení, v historiografické literatuře označovaná jako fašizující, konvenovala nastupující nacistické správě.⁵

Ta přišla s 15. březnem 1939 a následným vznikem Protektorátu Čechy a Morava.⁶ Následovalo rozpuštění parlamentu a vznik Národního souručenství, vyhlášení stanného práva pro Prahu a další okresy (zrušeno 21. listopadu 1939⁷). Okupantští propagandisté vysvětlovali vznik protektorátu jako logické a přirozené navrácení věcí do pořádku, který byl narušen „nepřirozenou“ první

¹ Např. BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem*. Praha: Prostor, 2000, BRYANT, Chad Carl. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012 či MARŠÁLEK, Pavel. *Protektorát Čechy a Morava: státoprávní a politické aspekty nacistického okupačního režimu v českých zemích 1939–1945*. Praha: Karolinum, 2002, další viz Literatura.

² BELINGEROVÁ, Markéta. *Změny ve veřejné správě v Protektorátu Čechy a Morava*. Diplomová práce. Brno: MU, Právnická fakulta, 2014, s. 5.

³ VOŠÁHLÍKOVÁ, Pavla. Mnichov 1938 a česká kultura. *Československý časopis historický*. r. 36, č. 4, 1988, s. 552.

⁴ BELINGEROVÁ, s. 6.

⁵ VOŠÁHLÍKOVÁ, s. 535, MOHN, s. 72 ad.

⁶ K legalitě protektorátu jakožto právní formě viz SOBOTA, Emil, SCHIESZL, Josef (ed.). *Co to byl protektorát*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1946.

⁷ BUBEN, Václav (ed.). *Šest let okupace Prahy*. Praha: Osvětový odbor hlavního města Prahy, 1946, s. 41 (dále citováno jen jako *Šest let okupace Prahy*).

republikou – Hácha pouze navrátíl český národ tam, kam historicky patřil – do náruče Říše.⁸ Postavení protektorátu v rámci evropského území okupovaného Hitlerovým režimem bylo specifické. Vznikl ještě před samotnou válkou, nacisté zde používali politiku ústupků a pobídek, aby v českých zemích udrželi klid – na práci ve zbrojním průmyslu a zemědělství, který nutně potřebovali. Protektorátní správa Emila Háchy a Aloise Eliáše se snažila o udržení a rozšíření autonomie i za cenu značných ústupků. S tím okupanti počítali a chytře využívali postavení Háchovy reprezentace mezi dvěma mlýnskými kameny – okupanty a českými fašisty. Německá okupantská správa neměla personální možnosti zemi vést sama, Háchova garnitura jim paradoxně pomáhala udržovat v zemi klid.⁹ Prvých osm měsíců okupace lze charakterizovat jako konflikt a vymezování pravomocí mezi protektorátní a okupantskou správou, která byla kvapně budována, často kodifikována až po realizaci. Významná část českého hospodářství byla převedena pod okupantskou správu. Veřejná správa se vyznačovala dvojkolejností, kdy některé úřady byly v gesci protektorátní vlády, jiné zase okupační správy; de facto byla ale moc plně v rukou okupantů. Přelom v národně obranné pozici, kterou oficiální představitelé zaujali hned po 15. březnu, nastal se 17. listopadem 1939 a násilnými represemi režimu vůči představitelům českého studentstva. Šlo o zlom vnitropolitický (následovaly zvyšující se projevy loajality vlády vůči okupantům, došlo k rozkladu národní jednoty, typické pro první měsíce protektorátu), ale i mentální, kdy čeští představitelé reagovali loajálními proslovky a v důsledku toho došlo k rozchodu s odbojem. Místo opozice se objevovala nezáúčastněnost, rezignace, národ již nestál za svou reprezentací.¹⁰ Dalším mezníkem byl pád Francie (červen 1940), následovalo zklamání, rezignace a v obavě z konečného vítězství Němců i spolupráce,¹¹ londýnská výzva k demisi protektorátní vlády (do té doby byly exil i autonomní správa jednotní), vstup SSSR a USA do války. Vrcholu doznaly odbojové aktivity, jejichž následkem byl příchod Reinharda Heydricha do Prahy (27. 9. 1941). Tato událost je jedním z nejvýznamnějších zlomů ve vývoji protektorátu jak z politického, tak společenského hlediska. S nástupem Reinharda Heydricha z české politiky zmizel prvek rezistence, zdržování a snaha po rozšiřování autonomie. Heydrich se zaměřil na zabezpečení „klidu“ v protektorátu pro potřeby hladkého chodu těžkého a zbrojního průmyslu a zajištění válečných potřeb Říše.¹² Okamžitě vyhlásil stanné právo (28. 9. 1941, ukončeno 20. 1. 1942) a rozpoutal vlnu teroru a represí; odbojové aktivity byly značně utlumeny, generál Alois Eliáš¹³ byl zatčen.

Dalším mezníkem byl bezesporu atentát na Reinharda Heydricha, který byl vykonán dne 27. května 1942 a následná tzv. heydrichiáda. Po těchto tragických událostech následovala již naprostá kolaborace protektorátní správy. Její reforma v lednu 1942 znamenala fakticky konec autonomie a dosavadního správního dualismu. Heydrich snížil počet ministerstev a jmenoval novou protektorátní vládu, kterou sám charakterizoval takto: „*Tři jsou odborní ministři, dva spolupracují bez*

⁸ Obnovuje se svatá říše římská, *Národní politika*, r. 57, č. 78, 19. 3. 1939, s. 1.

⁹ Zamyšlení k tomuto postavení Háchy a jeho kolegů viz např. TESARĚ, Jan. *Traktát o „záchraně národa“: texty z let 1967–1969 o začátku německé okupace*. Praha: Triáda, 2006, s. 66 či 297.

¹⁰ Tento proces vrcholil na konci roku 1940, viz DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, s. 14.

¹¹ BAUER, František. České noviny za války. In: *Šest let okupace Prahy*, s. 70.

¹² NĚMEC, Petr. Germanizační působení nacistů v některých oblastech života protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny*, r. 1, č. 2–3, 1994, s. 214–215.

¹³ Alois Eliáš (1890–1942), český generál, politik. V letech 1939–1941 by předsedou vlády Protektorátu Čechy a Morava, zároveň se ihned po okupaci země nacistickým Německem intenzivně zapojil do ilegálního odboje, byl ve spojení s exilovou vládou Eduarda Beneše. Téhož dne, kdy by Reinhard Heydrich jmenován do funkce zastupujícího říšského protektora (tedy 27. 9. 1941) byl generál Eliáš zatčen a odsouzen k trestu smrti, výkon trestu byl však odložen. K jeho vykonání došlo dne 19. 6. 1942 za stanného práva, následujícího po atentátu na Heydricha.

výhrad na nové říšské rovině a jeden Němec [...].¹⁴ Kompetence byly přerozděleny ve prospěch německých úřadů, říšské cenzurní orgány byly nadřazeny nad protektorátními, zaniklo Předsednictvo ministerské rady, došlo k oslabení autonomie protektorátní správy dosazením Němců na důležité posty.¹⁵ Není tedy divu, že historička a politoložka Radka Šustrová označila nově jmenovanou vládu Jaroslava Krejčího za plně kolaborantskou.¹⁶ Nově vzniklé Ministerstvo lidové osvěty pod vedením Emanuela Moravce převzalo moc prakticky nad celým kulturním životem v protektorátu (viz dále s. 35).

Rok 1943 znamenal obrat ve válečném vývoji – spojenci začali vyhrávat. Na konci zimy prohrálo Německo klíčovou bitvu o Stalingrad. Výnosem ze dne 20. srpna 1943 vznikl úřad Německého státního ministra pro Čechy a Moravu. Ten přebíral řadu pravomocí od protektora, kterému zbyla spíše reprezentativní funkce (v letech 1942–1943 ji zastával Kurt Daluge, v letech 1943–1945 Wilhelm Frick). Do čela tohoto ministerstva byl dosazen K. H. Frank, známý svými protičeskými postoji.¹⁷ V roce 1944 bylo v protektorátu vyhlášeno totální válečné nasazení, spojenci se vylodili ve Francii, v Polsku vypuklo varšavské ozbrojené povstání, byla osvobozena Paříž. Všechny tyto události byly s napětím a nadějí v brzký konec války sledovány obyvateli protektorátu. V únoru 1945 Rudá armáda vstoupila do Budapešti, 5. května vypuklo Pražské povstání. Dne 8. května skončila 2. světová válka v Evropě kapitulací Německa.¹⁸

Po květnovém osvobození republiky od nacistických okupantů se ve vyjednávání o poválečném uspořádání státu navázalo na diskuse, koncepce i reálné domluvy, které v exilu probíhaly prakticky po celou dobu trvání Protektorátu Čechy a Morava. Nejsilnější pozici v tomto vyjednávání měla Komunistická strana Československa (KSČ). Vznikem Národní fronty¹⁹ (ještě v březnu

¹⁴ Cit. dle KOKOŠKA, Stanislav. Heydrichova okupační politika v Protektorátu Čechy a Morava. In: ZEMAN, Pavel (ed.). *Válečný rok 1942 v Protektorátu Čechy a Morava a v okupované Evropě*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2013, s. 39.

¹⁵ K reformě více viz vzpomínky současníka Emila Soboty, SOBOTA, Emil, SCHIESZL, Josef (ed.), s. 83 ad., MILOTOVÁ, Jaroslava. *Heydrichova správní reforma v kontextu správně politického vývoje českých zemí v letech nacistické okupace*. Praha: Univerzita Karlova, 1988, GEBHART, Jan. Proměny a interakce okupační a protektorátní správy v letech 1939–1945. In: NĚMEČEK, Jan a kol. *Československo a krize demokracie ve střední Evropě ve 30. a 40. letech XX. století: hledání východisek*. Praha: Historický ústav, 2010, s. 209–238 či MARŠÁLEK, Pavel. *Veřejná správa Protektorátu Čechy a Morava v letech 1939–1945*. Praha: Vodnář, 1999.

¹⁶ ŠUSTROVÁ, Radka. Ve jménu říše a českého národa. *Paměť a dějiny*, r. 6, č. 2, 2012, s. 49–50.

¹⁷ SOBOTA, Emil, SCHIESZL, Josef (ed.), s. 87–88.

¹⁸ V Pacifiku bojovali Američané s Japonci až do 15. srpna 1945, kdy po děsivé zkušenosti svržení atomových bomb na města Hirošimu a Nagasaki (6. 8. a 9. 8. 1945) Japonsko kapitulovalo. Stručný historický exkurz by nebyl kompletní bez zmínky o ilegálním odboji – zde odkazují na příslušnou literaturu, např. LUŽA, Radomír. *V Hitlerově objetí: Kapitoly z českého odboje*. Praha: Torst, 2006, JANEČEK, Oldřich (ed.). *Z počátků odboje 1938–1941*. Praha: Naše vojsko, 1969, ŠOLC, Jiří. *Podpalte Československo! Kapitoly z historie československého zahraničního a domáckého odboje (1939–1945)*. Praha: Naše vojsko, 2005.

¹⁹ Národní fronta Čechů a Slováků vznikla v březnu 1945 na podkladě setkání představitelů moskevského a londýnského exilu s cílem sjednotit všechny povolené politické strany. Tím sice bylo dosaženo jednoty, de facto ale byla zrušena politická opozice. Členskými stranami byly Československá strana národně socialistická, Československá sociální demokracie, Československá strana lidová, a především Komunistická strana Československa, která v NF již od jejího vzniku silně prosazovala svůj vliv. Jako Obrozená Národní fronta Čechů a Slováků (1948–1990), se označuje NF očištěná v únoru 1948 od vedoucích představitelů nekomunistických stran (ČSSD byla sloučena s KSČ) a dalších nepohodlných osob. Do Národní fronty vstoupily i další veřejně působící organizace (Revoluční odborové hnutí ROH, Československý svaz mládeže, Jednotný svaz českých zemědělců, Československý svaz žen apod.). Více viz KAPLAN, Karel. *Národní fronta 1948–1960*. Praha: Academia, 2012.

1945) byla de facto znemožněna existence politické opozice a obnovení Agrární strany (resp. Republikánské strany zemědělského a malorolnického lidu, za první republiky nejsilnějšího politického uskupení).²⁰ Prakticky ihned po osvobození docházelo násilnému odsunu německého obyvatelstva, které mělo dalekosáhlé personální, ekonomické i kulturní důsledky. Na základě dekretů prezidenta republiky došlo ke znárodnění dolů, velkých podniků, majetku po odsunutých Němcích, bank či kulturních organizací. V srpnu 1945 bylo zavedeno centrálně plánované hospodářství neboli ústřední plánování, a to skrze Státní úřad plánovací. Dne 26. května 1946, po 11 letech, se konaly volby do Národního shromáždění, které v Čechách s přehledem vyhrála komunistická strana, na Slovensku však utrhla porážku od Demokratické strany (byly to na dalších 40 let poslední svobodné volby). V KSČ začala být striktně vyžadována a dodržována stranická disciplína, nastalo ideologické utužování. Politickou orientaci čerstvě osvobozeného státu potvrdilo i odmítnutí tzv. Marshallova plánu na obnovu válkou zničené Evropy – Československo se tím definitivně přiklonilo k Sovětskému svazu. Nicméně až do roku 1948 představovalo Československo poslední demokratickou zemi z území osvobozeného Rudou armádou. To se změnilo v únoru 1948, kdy po abdikaci části ministrů vlády a po přijetí jejich demise prezidentem Edvardem Benešem došlo ke komunistickému puči a převzetí moci. Po volbách do Národního shromáždění v květnu 1948 a abdikaci E. Beneše se prvním komunistickým prezidentem stal Klement Gottwald. Únor roku 1948 předznamenal směřování československé společnosti na několik následujících dekád. Nebyl to však jediný a ani nejostřejší milník ve vývoji nového státu. V dubnu (10.–11. 4. 1948) se konal sjezd národní kultury, kde se řada předních osobností přihlásila k politice a ideologickému směřování komunistické strany. Během podzimu 1948 a jara následujícího roku tak došlo k radikalizaci a „zrodila se definitivní podoba garnitury poúnorové kulturní politiky“.²¹ V roce 1949 byla zahájena první pětiletka, v květnu téhož roku se konal IX. sjezd KSČ, kde zazněla hlasitá kritika úpadkové západní kultury. V témže roce se konal první z politických procesů, s generálem Heliodorem Píkou; v následujících letech následovaly procesy např. s Miladou Horákovou a dalšími, posléze se strana zaměřila na příslušníky katolické církve. Tyto vykonstruované politické procesy zasely do společnosti paranoiu a atmosféru strachu, které se nevyhnuly ani nejvyšším stranickým činitelům.²² Rok 1950 bývá považován za přelomový.²³ Došlo k dotvoření všech rysů stalinské kulturní politiky, konaly se vykonstruované soudní procesy s „nepřáteli strany“ (ač šlo většinou o oddané členy strany a přesvědčené stalinisty, často v nejvyšších funkcích, kteří se až do svého zatčení sami aktivně podíleli na komunistických represích; častý byl antisemitský motiv). V listopadu 1952 se konal pravděpodobně nejznámější z procesů, proces s Rudolfem Slánským, který údajně stál v čele „protistátního spikleneckého centra“. Padlo 11 rozsudků smrti a 3 doživotní tresty.²⁴ Pokračovala leckde násilná kolektivizace venkova, na ekonomickém poli přestavba průmyslu.²⁵ Byly podniknuty zásahy a kroky proti církvím, především římsko-katolické (zabavení majetku, represe

²⁰ Zakázány byly všechny prvorepublikové pravicové strany. Viz hlava IX Košického vládního programu, dostupného online z http://www.totalita.cz/txt/txt_kv.pdf [cit. 2022-01-22] nebo BĚLINA, Pavel et al. *Dějiny země Koruny české. II., Od nástupu osvícenství po naši dobu*. Praha: Paseka, 2003, s. 249.

²¹ KNAPÍK 2006, s. 70.

²² Např. Zdeněk Nejedlý trpěl již od svého pobytu v emigraci v Moskvě během druhé světové války i následně v 50. letech strachem ze zatčení. Dle Jiřího Křesťana tento strach nemusel být neodůvodněný. Nejedlý byl bývalý masarykovec „špatného“ třídního původu. Viz KŘEŠŤAN, Jiří. „Když je třeba, jde se přes mrtvoly“. Zdeněk Nejedlý v denících Jaroslava Kojzara. In: *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*, Opava: Slezská univerzita v Opavě, č. 4, 2011, s. 253–286.

²³ KNAPÍK 2006, s. 46.

²⁴ Např. <https://www.nacr.cz/badatelna/proces-slansky>, [cit. 2021-01-15].

²⁵ LEHÁR, Bohumil. Socialistická industrializace a přestavba průmyslu v evropských lidově demokratických státech (od konce 40. let do poloviny 50. let). *Slovanský přehled*, r. 66, č. 6, 1980, s. 476–488.

proti členům a členkám, rušení řeholních řádů ad.), v oblasti umění se konala masivní kampaň za zásady socialistického realismu a zároveň kritika kosmopolitismu v umění. Jako by se tím ale režim vyčerpал a přišly i první známky krize. Ta se v následujícím roce projevila především na poli ekonomickém – selhávaly hospodářské plány, životní úroveň obyvatel se po válečných útrapách nezvyšovala dle očekávání. V roce 1953 zemřel J. V. Stalin (5. března), krátce na to, dne 14. března, zemřel i Klement Gottwald, po němž nastoupil Antonín Zápotocký. V červnu téhož roku proběhla měnová reforma, jejímž reálným důsledkem bylo znehodnocení úspor obyvatelstva.²⁶

2.2 Co je to kulturní politika?

Kulturní politiku můžeme definovat s pomocí charakteristiky sociologa Josefa Žáka jako „*cílevědomé a organizované působení na utváření a změny kultury*“.²⁷ Kulturní politika využívá nástrojů ekonomických, normativních (zákony, nařízení) i ideologických (propagace) s cílem vytvořit a prosadit určité kulturní vzory a chování, jejichž rozsah může přesahovat kulturní sféru (kulturní politika jako nástroj k regulaci chování). Subjektem kulturní politiky může být stát, sociální třída, politická strana či náboženská skupina. Dle Jiřího Knapíka lze kulturní politiku definovat jako „*soubor politických zásahů do fungování kulturních institucí, vytváření podmínek pro umělecky tvůrčí činnost i chování společnosti, odpovídající charakteru určitého politického systému*“.²⁸ Trochu vzletnějšími slovy můžeme říci, že se v námi sledovaném období na kulturním poli odehrával boj politický – platilo to jak pro národní obranu, tak pro nacistickou i později komunistickou propagandu. Vztah politiky a kultury je oboustranný – politika zasahuje regulacemi do umění, skrze umění se dělá politika. Realizuje se nejen represemi, cenzurou a kontrolou, ale také např. ekonomickým ovládnutím kulturního života, slučováním či cílenou podporou určitých kulturních institucí. Nutno také podotknout, že některá nařízení a omezení mohla mít ryze pragmatický důvod (nedostatek papíru, personální nedostatek apod.).²⁹

Chceme-li sledovat hudební život v Čechách, resp. v Praze, je klíčové si uvědomit vývoj kulturní politiky v čase, a především institucionální zázemí veřejného hudebního života. Je velmi důležité zmínit politické subjekty a mechanismy, které měly vliv na hudební život v zemi. Jak se jejich význam ve společnosti proměňoval, měnil se i význam a společenské vyznění jimi organizovaných hudebních produkcí. Dle jednotlivých organizátorů hudebního života a tedy toho, kdo daným kulturním podnikům vtiskl svůj podtext, svou pečeť, můžeme kulturní dění v protektorátu zhruba rozdělit na akce s vlasteneckým podtextem, organizované v prvních letech protektorátu masově, často Kulturní radou a na ni napojenými osobnostmi a institucemi. Od roku 1942, po vzniku

²⁶ Pro více informací k měnové reformě a jejím následkům viz např. MUSILOVÁ, Dana. *Měnová reforma 1953 a její sociální důsledky: studie a dokumenty*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994 či JIRÁSEK, Zdeněk, ŠŮLA, Jaroslav. *Velká peněžní loupež v Československu 1953 aneb 50 : 1*. Praha: Svítání, 1992.

²⁷ ŽÁK, Josef. Kulturní politika. In: *Velký sociologický slovník*. Dostupný online z <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/VSGS>, [cit. 2021-01-15].

²⁸ KNAPÍK 2006, s. 7

²⁹ DOLEŽAL, s. 115–117.

Ministerstva lidové osvěty a dalších pro-okupantských organizací (Veřejná osvětová služba, Kuratorium pro výchovu mládeže³⁰) a převzetí otěží kulturního života Emanuelem Moravcem,³¹ měly kulturní akce zcela jiné vyznění a nedosahovaly takové šíře a masovosti. Vedle postavy Moravce na tomto faktu měl svůj podíl samozřejmě také válečný vývoj (totální válečné nasazení apod). Tato chronologie kulturní politiky v podstatě kopíruje politický vývoj, kdy první etapa, charakterizovaná značnou kulturní autonomií a rozmachem kulturních akcí, koresponduje s působením říšského protektora Konstantina von Neuratha. Období tvrdé ruky zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, následované reformou státní správy souvisí s útlumem vlastenecky znějících akcí.³²

Chceme-li pochopit a analyzovat hudební kulturu let poválečných i popřevratových, musíme se zaměřit, stejně jako v případě hudební kultury v Protektorátu Čechy a Morava, na to, kdo kulturu vytvářel, určoval pravidla a mantinely. Situace se dynamicky vyvíjela. Státní i stranické instituce teprve hledaly své vymezení a agendu, která se přelévávala z jedné organizace k druhé. Vznikala nespočetná oddělení, komise a rady a situace se stala poněkud nepřehlednou. Přesnou podobu státní aparát v námi sledovaném období teprve hledal.

Během druhé republiky zesílil v oficiální kulturní politice důraz na tradici, konzervativní hodnoty i odpor k avantgardě. Stejný směr držela i kulturní politika tvořená protektorátní správou. Po květnu 1945 se dostalo ke slovu i umění soudobé, otevřely se dveře i umění zahraničnímu, včetně sovětského. Komunistický převrat pomyslné dveře na Západ opět zavřel, byl tvrdě prosazován sovětský vzor. I přes snahu se v následujících řádcích nevyhneme zjednodušení, schematicnosti, realita byla samozřejmě komplexnější a mnohvrstevnatá, protkaná jak osobními, tak ideologickými motivy.

³⁰ Kuratorium pro výchovu mládeže byla organizace založená v květnu 1942 po vzoru nacistické Hitlerjugend. Svou činnost, zaměřenou na mimoškolní výchovu mládeže ve věku 10–18 let, však kuratorium prakticky zahájilo až v březnu 1943. Všechny stávající mládežnické spolky či organizace pracující s dětmi musely kuratorium požádat o povolení k další činnosti či zaniknout. Samo kuratorium potom organizovalo rozsáhlé a vysoce navštěvované sportovní akce a závody. Na konci září 1943 odstartovalo ambiciózní podnik s názvem *Umění mládeži*. Cílem bylo poskytnout dětem od 10 do 18 let možnost shlédnout divadelní, filmová či hudební představení s kvalitním (rozuměj schváleným) obsahem, „[...] aby naši hoši a dívky dorůstali také po duchovní stránce vysoké úrovně mladé kulturní Evropy.“ (Naše „Má dáti“. *Lidové noviny*, r. 51, č. 255, 17. 9. 1943, 1, dále viz např. ovf. *Umění mládeži*. *Lidové noviny*, r. 51, č. 255, 17. 9. 1943, s. 4). Každé představení bylo uvedeno výkladem daného díla. Za pět korun si děti mohly pořídit legitimaci na volný vstup na 10 kulturních podniků. *Umění mládeži* mělo vsutku masový dosah – za půl roku konání akce proběhlo 2 169 činoherních, 48 filmových a 782 hudebních představení s celkovou účastí 1 408 350 mladých návštěvníků.³⁰ (Úspěch akce *Umění mládeži*. *Zteč*, r. 3, č. 7, 6. 4. 1944, s. 4). Více o této organizaci viz ŠPRINGL, Jan. *Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě*. Diplomová práce. Praha, 2003. FF UK, ŠPRINGL, Jan. Protektorátní vzor mladého člověka. Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě (1942–1945). *Soudobé dějiny*, č. 1–2, 2004, s. 154–177 či BEER, Lukáš. Nedokončená pouť Kuratoria. Cyklus článků, publikovaných online na <http://nassmer.blogspot.cz/>, [cit. 2022-05-05].

³¹ Emanuel Moravec (1893–1945), český voják, legionář, politik, vojenský publicista. Přední představitel české kolaborace. V letech 1942–1945 ministr školství a lidové osvěty. Více k postavě Emanuela Moravce viz PERNES, Jiří. *Až na dno zrady: Emanuel Moravec*. Praha: Themis, 1997.

³² Tuto chronologii lze vyčíst z míry otevřenosti dobového tisku, shoduje se na ní i literatura, viz MOHN, s. 23 či MATYS, s. 222–223.

2.3 Kulturní politika 2. republiky

Kulturní politika uplatňovaná na území Protektorátu Čechy a Morava se proměňovala v čase, formě i obsahu. Kulturní ovzduší druhé republiky v mnohém připomínalo to, co mělo přijít s protektorátem. Propagován byl návrat k tradicím, konzervatismus, důraz byl kladen na národ, rodnou půdu, práci pro celek, národní jednotu, v umění potom na díla 19. století. Kultura měla odvádět pozornost od politiky, chlácholit (tzv. úniková tendence) – taková byla kulturní politika, prosazovaná nově vzniklou Národní kulturní radou (byla založena v lednu 1939, s předobrazem v říšské Kulturkammer). Jejimi představiteli byli Jaroslav Durych, Rudolf Medek, členem byl i Otakar Šourek. Propagovanými hodnotami byly vlast, země, národ, Bůh.³³ Naopak avantgardní tvorba byla upozadována, levicové umění nebylo trpěno. Na řadu prvotřídních umělců byly vedeny osobní útoky (smutně proslulý je případ Karla Čapka).³⁴ Komunistický i jiný tisk byl zastaven, do problémů se dostalo např. Osvobozené divadlo, stejně tak jako řada německých emigrantů, kteří do Československa uprchli před nacistickým režimem. Řada členů (včetně Otakara Šourka) pak pokračovala ve své činnosti po vzniku protektorátu v navazující Kulturní radě Národního souručenství.

V září 1938 vznikla Ústřední cenzurní komise, později převedena pod tiskový odbor předsednictva vlády, byl nastolen nový systém cenzury, na který je pak po vzniku protektorátu možno navázat. V prosinci 1938 proběhla změna názvu rozhlasu z Radiojournalu na Česko-Slovenský rozhlas, po březnu 1939 bylo používáno označení Rozhlas Čechy-Morava, rozhlas byl sloučen do skupiny Sendengruppe Böhmen und Mähren.

2.4 Ambivalence kulturního života za protektorátu

Kulturu jako nástroj ovlivňování mas vnímali jak vlastenecky smýšlející Češi, tak němečtí okupanti. V obou případech byla kultura využívána k prosazení cílů – na jedné straně podtržení, zdůraznění národního cítění vlastenecky smýšlejících Čechů, na straně druhé interpretace české kultury v kontextu té německé, vyzdvihování vlivu německé kultury. První fáze kulturního života byla symbolizována značným množstvím kulturních akcí, horečnou kulturní aktivitou a nadšenou až demonstrativní účastí publika. Tento étos se však s pokračujícími projevy loajality představitelů autonomní správy vůči okupantům zmenšoval. Dvěma výraznými zlomy bylo vystřídání K. von Neuratha Reinhardem Heydrichem ve funkci zastupujícího říšského protektora a nahrazení ministra školství a národní osvěty Jana Kaprase Emanuelem Moravcem. Po začátku roku 1942 již nemůže být o opoziční jednotě ani řeči. Kulturní akce již zdaleka nedosahovaly takové masové účasti jako na počátku okupace, a i jejich vnímání veřejností se změnilo.³⁵

Postoj nacistů k Protektorátu Čechy a Morava byl odlišný a specifický, srovnáme-li jej se situací jiných okupovaných zemí.³⁶ Cílem okupantů bylo v první řadě udržení pořádku a pracovní

³³ O novou národní kulturu. *Lidové listy*, r. 18, č. 6, 8. 1. 1939, s. 6.

³⁴ VOŠÁHLÍKOVÁ, s. 535–557, MOHN, s. 66.

³⁵ Ke stejnému závěru došel i MATYS, s. 222.

³⁶ Následující text byl ve stručnější a schematičtější podobě prezentován na konferenci *Music under German Occupation 1938–1945: Complicity and Resistance*, která se konala ve dnech 30. 3. – 1. 4. 2015 v Manchesteru a následně publikován ve sborníku FANNING, David, LEVI, Erik. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945: Propaganda, Myth and Reality*. Routledge, 2019, s. 211–230 pod názvem The ambiguous

morálky obyvatelstva a po ukončení války germanizace celého prostoru.³⁷ České území bylo hospodářsky významné a třetí říše potřebovala jeho lidskou sílu pro pokračující provoz továren a dodávky zemědělských produktů v zájmu zvýšeného válečného úsilí. Součástí tohoto udržení klidu byla (alespoň v prvních měsících a letech války) jistá politická a kulturní autonomie (Emil Sobota, vysoký úředník v kanceláři prezidenta Háchy, ji nazval „*autonomii duše*“,³⁸ podle literárního historika a profesora Alberta Pražáka byla autonomie „*jen lží a chutnala tím trpčeji, že jsme ji museli přijmout, že jsme se nemohli bránit a že přišla takřka přes noc a bez vysvětlení [...]. Kulturní autonomie se zvrhla brzy v ničení všeho českého [...].*“³⁹).

Před samotnou germanizací prostoru mělo dojít nejprve k neutralizaci a „*odnárodnění*“ české společnosti, odstranění nacionálního citů a vazeb a „*vymýcení českého dějinného mýtu*“.⁴⁰ Dle nacistického výkladu dějin Němcům přísluší nadvláda nad východní částí Evropy, protože to byli právě oni, kdo byli po celá staletí motorem jak technického, tak intelektuálního pokroku v tomto regionu.⁴¹ „*Český národ může být velikým národem evropským jedině v rámci Velkoněmecké říše za upřímné spolupráce s velikou německou kulturou ve věrném přátelství se stomilionovým národem německým,*“⁴² byl přesvědčen Emanuel Moravec.

V čem tkvěla ona ambivalence kulturního života v této době, zmiňovaná v nadpisu podkapitoly? Důsledkem okupace českých zemí a následného okleštění politických i společenských možností realizace prudce vzrostl zájem obyvatelstva o kulturu (více k tomuto kulturnímu „boomu“ bude řečeno dále). Konala se velká řada hudebních, literárních a výtvarných akcí, vzrostl zájem o českou knihu. Tento nebývalý rozmach kulturního dění měl bezesporu pozitivní dopad na obyvatelstvo, které se, zkoušené těžkými válečnými časy, často a hromadně utíkalo k jistotě a hloubce české kultury. Množství kulturních událostí jistě podporovalo ducha a morální postoj obyvatel protektorátu, hrálo ale také do not okupační správě. Říšský protektor Konstantin von Neurath prohlásil: „*Ačkoliv za války jsou v popředí hospodářské problémy, byla přesto kulturní samospráva, udělená českého národu, plně provedena. Divadlo, film, koncerty, literatura, rozhlas, tisk a výstavy všeho druhu výmluvně nasvědčují, že v těchto oborech nenastalo žádné omezení, nýbrž že se mocně rozvinuly. Při tom si všichni kulturní pracovníci budou vědomi, že český národ náležel vždy k německému kulturnímu okruhu a že naprosto není spojen se západem či východem. Je jim poskytována dalekosáhlá možnost k čestné spolupráci, aby tak svému národu prokázali dějinnou službu.*“⁴³ Proklamovaná kulturní autonomie pomáhala udržet na okupovaném území klid a navozovala pro obyvatele alespoň částečně pocit normality. Skrze velké množství kulturních akcí nacisté poukazovali na fakt, že díky ochraně Říše i v časech války v protektorátu kvete kulturní život:

reception of Antonín Dvořák's music during the Reichsprotektorat Böhmen und Mähren (The Protectorate of Bohemia and Moravia), 1939–1945.

³⁷ Více např. BRANDES, Detlef. *Germanizovat a vysídlit: nacistická národnostní politika v českých zemích*. Praha: Prostor, 2015 či PINARD, Peter Richard. *Broadcast policy in the Protectorate of Bohemia and Moravia: power structures, programming, cooperation and defiance at Czech Radio 1939–1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015, s. 4. Více k některým postupům germanizace viz NĚMEC, Petr. Germanizační působení nacistů v některých oblastech života protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny*, r. 1, 1994, č. 2–3, s. 206–221.

³⁸ SOBOTA, Emil. *Glossy 1939–1944*. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 82.

³⁹ PRAŽÁK, Albert. Český vzdělanec v zabrané vlasti. In: *Šest let okupace Prahy*, s. 66.

⁴⁰ WIEDEMANN, Andreas. *Nadace Reinharda Heydricha v Praze (1942–1945)*. [Praha]: Pražská edice, 2004, s. 75 a 111.

⁴¹ WIEDEMANN, s. 101.

⁴² Projev ministra Em. Moravce. *Lidové noviny*, r. 50, č. 351, 13. 7. 1942, s. 2.

⁴³ Vedoucí osobnosti o budování Protektorátu. *Národní politika*, r. 58, č. 332, 29. 11. 1940, s. 1 a 4.

„Ačkoliv všichni pracují více než jindy, plní právě pracující lidé divadla a jiné kulturní podniky, a knihy, časopisy, noviny nalézají více čtenářů než před válkou. Zatímco jiné národy s obtížemi uha-jují holý život, my prožíváme uprostřed těžké války a bortících se světů obdivuhodný rozmach hos-podářský, sociální a kulturní [...]“⁴⁴ Tato situace tedy zároveň potvrzovala slova nacistické pro-pagandy a její výkladu protektorátu jako oázy klidu uprostřed rozbouřené válčící Evropy. „Nebý-valý čilý ruch, který se rozvinul [...] přesvědčuje nezaujatého pozorovatele, že kulturní život ne-doznal újmy od zřízení Protektorátu Čechy a Morava a že i v době těžkého zápolení válečného je mu popřána nejširší možnost rozvoje,“ konstatovala *Národní politika* v roce 1943 při čtvrtém vý-roči vzniku protektorátu.⁴⁵ Mnohé z řady kulturních akcí obyvatelé protektorátu vnímali jako pro-jev vlastenectví, zároveň však potvrzovaly před světem správnost okupační koncepce právního statutu českého národa. Národní souručenství a další organizace, stojící za těmito akcemi, tak vlastně pracovaly proti svému původnímu záměru. Obojakost této situace byla jistě pro upřímně smýšlející kulturní pracovníky nepřijemným každodenním kompromisem s okupantským reži-mem, jenž byl později i některými kritizován, jak bude doloženo dále. Tato proklamovaná auto-nomie poskytovala nacistům alibi pro vnější svět – v protektorátu se přece nic špatného neděje, když jsou plné koncertní i divadelní sály. Dalším důvodem určité správní autonomie byl i fakt, že Německo prostě nemělo personální síly k zajištění chodu protektorátu vlastními silami.⁴⁶ Zároveň však okupanti dokázali využít rozložení politických sil v protektorátu takovým způsobem, že z protektorátních orgánů vytvořili vykonavatele své vůle a pod výhrůžkou úplného zrušení auto-nomie je tlačili čím dál více k více či méně aktivní kolaboraci.

Měla či neměla znít česká hudba v době okupace? Hodnotit a vyřknout morální soud je ve-lice nesnadné – intenzivní hudební život nahrával nacistickému výkladu politických poměrů v pro-tektorátu. Oproti tomu řada pamětníků se shodla, že právě česká hudba, potažmo kultura hrála nezastupitelnou roli v mentálním přežití národa. Návštěvou kulturního programu s českým obsa-hem vyjadřovali Češi symbolicky svůj odpor k okupantům. Že šlo o tenkou, a navíc subjektivní hranici, ukazuje palčivost tohoto tématu i v poválečných letech. O tom, do jaké míry šlo o udržení naděje a duševní hrdosti národa a kde je hranice mezi těmito pokusy a napomáháním okupantským snahám, se vedly spory. Do velké míry toto téma zaznívalo i v poválečných diskusích, pro mnohé toto dilema zosobňoval Václav Talich.⁴⁷

Názor Zdeňka Nejedlého se v čase vyvíjel. V roce 1939 vyzýval inteligenci, aby nebyla pa-sivní, ale aby v této těžké době tvořila, byla aktivní a šla společnosti příkladem.⁴⁸ V roce 1944 Zdeněk Nejedlý už zastával tezi, že umělec v době útlaku nemá tvořit, neboť „*taková práce může i smiřovat národ s nepřáteli, a pak je to ne služba národu, ale hřích na národu.*“⁴⁹ Rovněž historik František Červinka zastával názor, že jakoukoliv tvorbou, projevem, přistupoval umělec na pravi-dla, nastavená okupanty a zpronevěřil se tak svému čistému svědomí.⁵⁰ Opačného názoru byl his-torik umění a výtvarný a literární kritik Jindřich Chaloupecký, který naopak zdůrazňoval nutnost aktivní tvorby, povinnost umělce tvořit za všech okolností, i v době nacistického útlaku. „*[...] ten, kdo měl trochu možnost mluvit, tisknout, vystavovat, a vyhnout se přitom nacistickým přáním, byl*

⁴⁴ Myšlenky k 15. březnu, *Národní práce*, r. 6, č. 74, 15. 3. 1944, s. 2.

⁴⁵ Kulturní život v Protektorátu. *Pondělní Národní politika*, r. 61, č. 72, 15. 3. 1943, s. 6.

⁴⁶ BRYANT, Chad Carl. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012, s. 49.

⁴⁷ K poválečným diskusím nad mírou Talichova zapojení viz KUNA, s. 450–451 a hl. 912–924.

⁴⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk et al. *Hovoří Moskva: rozhlasové projevy z let 1939–1945*. Praha: Odeon, 1977, s. 51–57.

⁴⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Moskevské stati*. Praha: Svoboda, 1950, s. 54.

⁵⁰ ČERVINKA, s. 32, 57, resp. 124.

povinen udělat, co bylo v jeho silách.“ I za cenu ústupků okupantům a překonávání těžkostí byla umělecká aktivita dle Chaluppeckého hodnotnější, než „*soustavně skví se neúčastí.*“⁵¹ Tento druhý koncept měl větší zastání i mezi umělci a kulturními pracovníky. Většina z nich se koneckonců musela i za protektorátu něčím živit, není reálné zůstat po 6 let neaktivní, notabene když nikdo nevěděl, jak dlouho válka potrvá. Znamenalo by to přerušení umělecké práce celé generace bez vyhlídky návratu k tvorbě, de facto konec umění. Ztráty by byly nesrovnatelné. Navíc realitu této ambivalence obyvatelé protektorátu znali, dovedli patrně rozlišit, co je nutný ústupek (dělal ho dennodenně každý) a kde se již pohybují za hranou nutného. K této otázce se dostaneme i v následující podkapitole.

O tom, že náhled na kulturní život za protektorátu nebyl ustálen ani po více než dvou dekáдах, svědčí rozsáhlá a místy emotivní diskuse, kterou vzbudily některé badatelské závěry Milana Kuny, které vyslovil ve větší šíři ve své disertační práci a dále zopakoval a zhustil ve studii *K pojetí hudebního života za nacistické okupace* z roku 1967. V disertaci i studii Kuna vymezuje tři koncepce pojetí hudebního života – 1. oficiální koncepce (již představovali reprezentanti Říše a čeští kolaboranti), 2. vlastenecká, resp. demokratická koncepce (zahrnuje odboj, resistenční aktivity, soudobé skladatele) a 3. koncepce pragmatická, národně šovinistická (dle Kuny např. v jistých ohledech činnost Kulturní rady; tato koncepce se ovšem vyvíjela v čase a není zcela jednoznačná). Do koncepce třetí, tzv. mezičlánkové, potom částečně zahrnul i aktivity Mirko Očadlíka⁵² od roku 1939 do roku 1942, což vyvolalo vlnu nevole v muzikologické obci. Na obranu Očadlíka vystoupili nejintenzivněji Jaroslav Smolka (ten zpochybnil i Kunovu teorii tří koncepcí), dále např. K. B. Jiráček, Miloslav Disman, Václav Holzknecht či Anna Hostomská. Kunu naopak podpořil např. Josef Stanislav.⁵³ Podobné tříčlánkové dělení vidí i kolektiv autorů druhého svazku přehledové publikace *Dějiny země Koruny české*, kde českou společnost dle její reakce na okupaci dělí do třech proudů – proud odbojový, proud aktivní kolaborace a široký střední proud.⁵⁴ Obdobné tři alternativy chování vyvstaly dle názoru Františka Červinky před každým obyvatelem protektorátu – odboj a kolaborace na pólech, uprostřed „*program přežití, přezimovat dobu*“, alternativa masově zastoupená.⁵⁵ Realita se dle našeho mínění nedá v naprosté většině nijak přehledně rozčlenit a takto hodnotit. Zmíněné přístupy se prolínaly, měnily v čase i intenzitě, nehledě na nemožnost objektivního posouzení příčin. Otázka stanovení hranice, za kterou se již jedná o kolaboraci, je

⁵¹ Cit. dle TOMEŠ, Josef. O české kultuře v letech 1939–1945. In: *Co daly naše země Evropě a lidstvu. II. část, Obrozený národ a jeho země na fóru evropském a světovém*. Praha: Evropský literární klub, 1999, s. 529–530, zkráceně užito také v BĚLINA, s. 246.

⁵² Mirko Očadlík (1904–1964), muzikolog, popularizátor hudby, pracovník Českého, resp. Československého rozhlasu (v letech 1928–1950 působil na rozličných funkcích). Vystudoval práva, hudební vědu, estetiku a historii, soukromě skladbu u J. B. Foerstera. Badatelsky i organizačně se věnoval především dílu Bedřicha Smetany, propagoval také soudobou hudbu. Za okupace dle svědectví u sebe přechovával partitury zakázaných skladeb, byl činný v odboji. Po válce profesor dějin hudby na Hudební fakultě AMU, v letech 1950–1953 první vedoucí katedry hudební teorie a hudební vědy na FFUK, v letech 1952–1959 vedoucí katedry hudební vědy, dále působil v Divadle hudby, poradním sboru Muzea Bedřicha Smetany, v Hudební a artistické ústředně atd.

⁵³ SMOLKA, Jaroslav. O pravdivé pojetí českého hudebního života za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 20, č. 20, 1967, s. 615–617, SMOLKA, Jaroslav. Hudební život za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 21, 1968: č. 5, s. 120–121, č. 6, s. 154–155, č. 8, s. 224–227, č. 16, s. 478–481. Milan Kuna na vystoupení reagoval texty Proti mýtu o okupaci. *Hudební rozhledy*, r. 20, č. 23, 1967, s. 704–707, Bankrot samozřejmějnosti I, II. *Hudební rozhledy*, r. 21, 1968: č. 20, s. 609–611, č. 21, s. 638–641.

⁵⁴ BĚLINA, s. 208.

⁵⁵ ČERVINKA, s. 43.

velice subjektivní (samozřejmě nemluvíme o zjevně aktivní spolupráci s okupanty) a nejednoznačná.

Není cílem této práce a ani v možnostech autorky rozsoudit Očadlíkovo chování či Kunovy argumenty. Některé rozpory Kunovy tříčlánkové koncepce však zmíníme. Zdá se totiž, že Kuna hodnotí vše prizmatem osobnosti Václava Talicha. Kuna řadí rozsáhlé aktivity Kulturní rady do mezičlánkové koncepce. Byla to však právě Kulturní rada, která organizovala celoprotektorátní hudební akce (Pražský hudební máj, ale zejména Český hudební máj a Dvořákův jubilejní rok), které měly obrovský vlastenecký dosah a prakticky všemi, kdo je zmiňovali, byly hodnoceny jako vzpruha českého ducha. Řadu koncertů dirigoval Václav Talich – a ty Kuna řadí do koncepce vlastenecké. Talich zde sice dirigoval a zúčastnil se po dramaturgické stránce, vlastním organizátorem ale byla právě Kulturní rada. Nutno přiznat, že Kulturní rada organizovala i koncerty, jež bychom zcela určitě zařadili do koncepce oficiální, proaktivní. Jako příklad uveďme koncert, který se konal v rámci Dvořákova jubilejního roku ve Španělském sále Pražského hradu. Koncert byl pouze pro pozvané, navštívený z většiny nacistickými pohlaváry a představiteli okupační správy. Koncert organizoval za Kulturní radu Otakar Šourek, dirigoval Václav Talich. O tomto koncertu však Kuna mlčel ve své jinak velmi podrobné talichovské monografii.⁵⁶ I na tomto příkladu je vidno, že teorie tří koncepcí je nepružná a neodpovídající komplikované realitě, a ještě komplikovanější motivaci a rozhodování jednotlivců. Je těžko hodnotit „úlitby“ typu koncertu ve Španělském sále, když se zároveň konal celoprotektorátní festival pro vzpruhu všech lidí – možná by to bez tohoto jednoho koncertu nebylo možné a těžko soudit, co je významnější – zda jeden úrok či kulturní povzbuzení tisíců lidí. Vystává také otázka, odkud Kunova averze vůči Očadlíkovi pramení. Jako pravděpodobné se jeví rozpory Očadlíka s Talichem, který pro Kunu představuje jednoznačně kladnou hodnotu.

Jako problematický se ukazoval také příklon k umělecké tradici 19. století. Na jedné straně tvorba Smetanova, Dvořákova, Němcové, Aleše a dalších působila jako symbol nepokořeného národa, národní svébytnosti, boje proti útlaku apod., na straně druhé konvenovala s pravicovým důrazem na zem, kořeny, rodnou hroudu. Byla vnímána také jako teplý domov, přístav, kam se člověk uchýlil, aby přečkal zlé časy – což ale zároveň negovalo pokrok, aktivitu, snahu vytvářet hodnoty nové – jak upozornili nezávisle na sobě Mirko Očadlík a Vladimír Lébl.⁵⁷ Oproti tomu Václav Černý vzpomínal na opravdu autenticky cítěnou potřebu ponořit se do historie, do jejíhož „bezpečí“ se v době největší tísně obracel.⁵⁸ Není pochyb o tom, že tento obrat ke kořenům a historii vnímala široká veřejnost stejně jako Černý.

2.4.1 První etapa: *Inter arma silent musae?* Útěk ke kultuře

„*Nejvyšší formou našeho národního života je dnes život kulturní.*“ Tak mnil literární kritik Bedřich Václavek na sklonku roku 1939⁵⁹ – a intenzita kulturního života v protektorátu v prvních letech okupace mu dala za pravdu. Účast na koncertě či představení nabízela posluchači alespoň

⁵⁶ Viz kap. 1, pozn. 14.

⁵⁷ OČADLÍK, Mirko. Na konec Dvořákova jubilejního roku. *Brázda*, r. 4 (12), č. 52, 24. 12. 1941, s. 620, LÉBL, s. 439. K tomuto aspektu se vrátíme ještě na s. 130–131.

⁵⁸ ČERNÝ, s. 294.

⁵⁹ VÁCLAVEK, Bedřich. Novoroční kulturní obhlídka. *Moravský večerník*, r. 18, č. 358, 31. 12. 1939, s. 4.

pocit kritického postoje, odporu vůči okupantům, pocit symbolického odboje.⁶⁰ Vzhledem k tomu, že reálnou politickou a ekonomickou moc drželi nacisté, zůstala české společnosti pro demonstraci národní svébytnost pouze kultura⁶¹ – národ se ve velké většině „obrátil místo planých sporů a aspirací politických k vyžívání kulturnímu.“⁶² Důsledkem okupace českých zemí a následného okleštění politických i společenských možností realizace prudce vzrostl zájem obyvatelstva o kulturu. Divadla i koncertní sály byly naplněny a beznadějně vyprodány. V rámci oficiálních mantinelů byly záměrně využívány kulturní symboly či narážky. Řada kulturních akcí se proměnila v národní manifestaci, jak o tom svědčí jak dobový tisk, tak vzpomínky současníků. Kulturní akce dublovaly demonstrace vlastenectví – slovy historika Františka Červinky: „*Legitimací vlastenectví se stala česká kultura a pod hávem apolitičnosti nabyla ve vědomí obyvatelstva i jejich tvůrců – básníků, spisovatelů, divadelníků, hudebních skladatelů, interpretů, výtvarníků – význam výsostných ideových zbraní v boji proti fašismu.*“⁶³ O politizaci kultury svědčí také fakt, že kulturní akce byly masově organizovány Národním souručenstvím, resp. Kulturní radou – této organizaci se proto budeme později věnovat podrobněji. Historik Jan Tesař správně upozornil, že ačkoliv byly tyto akce jistě spontánním projevem národního ducha a odporu proti okupantům, byly zároveň podporovány protektorátní správou (řada protektorátních představitelů se jich také zúčastnila) a využity pro vytváření jistého nátlaku na německou správu; tento nátlak byl myslitelný pouze v prvních týdnech a měsících okupace, kdy se vztahy mezi protektorátní a okupační správou modelovaly.⁶⁴ Souhlasíme s Volkerem Mohnem, že rekonstruovat chování publika není možné. Ačkoliv různé prameny hovoří o demonstracích a jiných vlasteneckých projevech při představení, nelze to vztáhnout všeobecně na postoj celé společnosti.⁶⁵

O tom, že si tohoto aspektu kulturních akcí byli vědomi sami okupanti, svědčí zápis ze zprávy Hlavního sektoru Sicherheitsdienst v Praze z roku 1940: „*Okamžitě po zřízení Protektorátu započatý přesun hlavního českého zájmu z politické sféry na kulturní – s cílem poskytnout českému živlu ideovou oporu – v roce 1940 pokračoval a zapříčinil další nacionalizaci českého kulturního života a tvorby.*“ Koncerty prý lákaly k masové návštěvnosti ne především vysokou úroveň provedení, ale „*zdůrazňováním nacionálního momentu*“.⁶⁶ Po zahájení války doznala cenzura zpřísnění. V tisku ubyly politické komentáře, naopak byla rozšířena kulturní rubrika, kam se politická agenda částečně přesunula. Po pádu Francie a Belgie (tedy v průběhu roku 1940) již postupovala periodika zcela v intencích okupantů (vedle přímých zásahů cenzury a hrozícího postihu funguje i autocenzura či hrozba zrušení novin). Do roku 1941 se mohly v hudebním tisku objevovat otevřené texty o hodnotě národní hudby bez cenzurních zásahů.⁶⁷ Později takové projevy vymizely, hudební kritiky se zaměřily na interpretaci díla spíše než na jeho obsah a kontext.

⁶⁰ BRYANT, Chad Carl. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012, s. 67.

⁶¹ VEČEŘA, Pavel. Ve jménu přežití národa. Kultura mezi pasivní rezistencí a kolaborací v kontextu denních tištěných médií protektorátu. In: MAGINCOVÁ, Dagmar (ed.). *O protektorátu v sociokulturních souvislostech*. Červený Kostelec: Pavel Mervart 2011, s. 15.

⁶² Rok Protektorátu Čechy a Morava. *Národní politika*, r. 58, č. 74, 15. 3. 1940, s. 1.

⁶³ ČERVINKA, s. 41.

⁶⁴ TESAŘ, s. 39.

⁶⁵ MOHN, s. 207.

⁶⁶ Výroční zpráva Hlavního sektoru Sicherheitsdienst v Praze, s. 18n, NA, 114-9-25, cit. dle MOHN, s. 54, resp. Měsíční zpráva Hlavního sektoru SD, květen 1940, NA, 114-9-18, cit. dle MOHN, s. 325.

⁶⁷ MOHN, s. 319.

Na tomto místě je nutné se pozastavit a zamyslet se nad v dobovém tisku i v literatuře tolik skloňovaným slovem „národ“, který byl ve sledovaném období vysoce frekventovaným výrazem. I přes zdánlivě obecnou srozumitelnost tohoto výrazu je pojem národ vnímán jako problematický a badatelsky obtížně uchopitelný. Jeho obsah se lišil a liší dle původu autora i doby – pojmy národ i nacionalismus jsou podmíněny jak jazykově, tak historicky; jiné bude jejich vnímání v České republice, jiné například ve Spojených státech amerických, kde se národ a stát utvářely jiným způsobem. Na počátku 20. století rozlišil německý historik Friedrich Meinecke termín na Staatsnation (společenství dané společným státem) a Kulturnation (společenství definované společným jazykem a kulturou). Politik Otto Bauer zdůrazňoval jakožto rozhodný faktor roli společných dějin. Oproti tomu sociolog Max Weber přišel s přístupem subjektivního vymezení – tedy že člověk si svou příslušnost k národu uvědomuje a přeje si ji. Paul James přidal poznatek, že národem je pospolitost lidí, kteří akceptují, že tuto pospolitost tvoří s lidmi, které neznají a nikdy nepoznají.⁶⁸ Nutno dodat, že tyto přístupy – objektivní a subjektivní – se prolínaly.⁶⁹ Po druhé světové válce se většina badatelů shodla v různé míře na několika bodech: národ nelze definovat pouze společným jazykem a kulturou, jedná se o kategorii subjektivní, příslušníci si musí být své sounáležitosti vědomi.⁷⁰ Můžeme shrnout, že všechny teorie v různé míře zdůrazňují společnou minulost, jazyk a etnicitu, event. náboženství, historický prvek modernizace (a s tím spojený jednotný hospodářský život), subjektivní aspekt emocí a identity.⁷¹ Míra naplnění těchto vazeb je různá, nemusí být zastoupeny všechny ve stejné míře, ale příslušník si musí být své národní příslušnosti vědom. Dalšími podmínkami existence národa je přítomnost elit, sociální struktury, národní kultury a jazyka.

Termín nacionalismus se objevil v zorném poli politické analýzy v roce 1921 v práci M. S. Handmanna. Americký historik Carlton Hayes o dekádu později popsal nacionalismus jako „*hrdé a vychloubačné smýšlení o vlastním národě*“, spojené s nepřátelstvím vůči národům jiným.⁷² Badatelé se shodují na dvou stránkách nacionalismu – pozitivní nacionalismus byl součástí budování států, komunit a udržoval pospolitost mezi lidmi. Této stránky nacionalismu bylo využíváno např. během národního obrození a můžeme říci, že hrál svou roli i během nacistické okupace na straně českých vlastenců. Pro tento pozitivní nacionalismus se používá termín patriotismus.⁷³ Negativní a nebezpečná stránka nacionalismu je představována agresí, netolerancí vůči jiným národům, expanzivními tendencemi.⁷⁴ *Velký sociologický slovník* nabízí jako definici nacionalismu větu „*intenzivní národní uvědomění, které se vyhraňuje v protikladu k příslušníkům jiných národů*.“⁷⁵ Tuto definici bychom mohli vztáhnout i na životní zkušenost většiny českých obyvatel protektorátu.

Jak vidno, existuje celá řada výkladů termínů národ a nacionalismus, ale žádný nelze považovat za zcela neproblematický.⁷⁶ Není účelem této práce ani v možnostech autorky všechny tyto výklady analyzovat. Nejnosnější se zdá být koncepce Anthonyho Smithe, který razil termín

⁶⁸ HROCH, Miroslav. *Národy nejsou dílem náhody: příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009, s. 28.

⁶⁹ Tamtéž, s. 18–19.

⁷⁰ Tamtéž, s. 21.

⁷¹ Tamtéž, s. 44–45.

⁷² Cit. dle HROCH, s. 20.

⁷³ Tamtéž, s. 33.

⁷⁴ Tamtéž, s. 32.

⁷⁵ KREJČÍ, Jaroslav. Nacionalismus. In: *Velký sociologický slovník*. Dostupné z <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Nacionalismus>, [cit. 2022-20-16].

⁷⁶ HROCH, kap. Spory o výklad a definici, s. 16–47.

národní identita, přičemž tato identita je jedna z mnoha (vedle např. identity regionální, etnické, třídní apod.). Národní identita je založena na etnicitě, představě společně sdíleného prostoru, historii, tradic, zvyků i zákonů. Funkcí národní identity je ukotvení jedince ve světě.⁷⁷

Jak pojem národa chápali pisatelé projevů, citovaných v předkládané práci, můžeme pouze domýšlet. Určitě si nebyli vědomi akademických debat, chápání pojmu zcela jistě ovlivňovalo také vzdělání a společenská příslušnost autora. V českých zemích bylo navíc již od dob působení Josefa Jungmanna ustáleno vnímání národa především jako společenství založené na společném jazyku,⁷⁸ Eva Branda soudí, že od dob Stremayrových jazykových nařízení (1880) byl vnímán jazyk jako projev národnosti.⁷⁹ Ačkoli v předchozích větách popisujeme realitu 19. století, můžeme předpokládat, že právě z tohoto podhoubí vyrůstalo vnímání národa a národnosti i u pisatelů námi citovaných textů.

Tolikrát zmiňovaný kladný postoj protektorátního publika ke kulturním událostem také není zcela jednoznačný. Je nutno podotknout, že odkazuje především na vzdělanější a kulturně založené městské publikum, jehož kulturní preference, ale především i možnosti, byly značně rozdílné od venkovského obyvatelstva, kde možnosti kulturního vyžití byly odlišné. Jiný byl postoj, resp. zájem městského intelektuála střední třídy a jiný vesnického rolníka či dělníka. Novinové recenze, z nichž v práci převážně citujeme, zachycují kulturní dění, operní představení či koncerty, navštěvované z naprosté většiny pražskou střední a vyšší střední třídou, intelektuály apod. Proto i reakce publika v recenzích zachycené, jsou reakcemi této části populace. Mluvíme-li v této práci o národu a o jeho reakcích na politické a kulturní dění v protektorátu, referujeme o reakcích pražského měšťanstva.

První etapa kulturního života doby Protektorátu Čechy a Morava je tak charakterizována mohutným rozvojem kulturního života. Za působení říšského protektora Konstantina von Neuratha věřili představitelé oficiálních protektorátních institucí v možnost skutečné kulturní autonomie. Vzhledem k omezeným politickým, ale také společenským možnostem vyžití, koncerty i divadelní představení zažívaly nebývalý zájem diváků a posluchačů a sály praskaly ve švech. Byly organizovány masové kulturní akce, které měly výrazně nacionální charakter, cílily na formování veřejného mínění a posilování rezistenčních nálad.⁸⁰ Kultura se stala „útočištěm a posilou nejširších vrstev českého národa, utěшитelem jejich otřeseného sebevědomí, nositelem národně obranných snah i skrytou zbraní v zápase s okupanty.“⁸¹ Počet povolených koncertních představení dosahoval ročně pouze v Praze mnoha tisíců. Především v prvních měsících dosahovaly takovéto masové akce až manifestačního vyznění.⁸²

⁷⁷ Tamtéž, s. 37–38.

⁷⁸ Viz např. VÍT, Petr. Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po říjnovém diplomu. In: *Povědomí a tradice v novodobé české kultuře*. Praha: Národní galerie, 1988, s. 55.

⁷⁹ BRANDA, Eva. Speaking German, Hearing Czech, Claiming Dvořák. *Journal of the Royal Musical Association*, r. 142, č. 1, 2017, s. 111–115.

⁸⁰ MOHN, s. 18 či GEBHART, KUKLÍK, s. 480–481. BĚLINA, s. 240 dokonce nazývá příslušnou kapitolu „*Politické poslání hudby v letech okupace*“.

⁸¹ BĚLINA, s. 240.

⁸² BĚLINA, s. 202 či MATYS, s. 235.

První z nich byl slavnostní přenos ostatků básníka Karla Hynka Máchy z Litoměřic na pražský Vyšehrad za účasti deseti tisíců lidí (7. května 1939), následovaly například *Pražský hudební máj*, *Zlínské filmové žně*, *Měsíc české knihy* (1939), *Národ svým výtvarným umělcům*, *Za novou architekturou* či výstava Jana Zrzavého (1940), Rok 1941 byl věnován nejen dvořákovským oslavám, kterým se budeme dále věnovat, ale také 150. výročí úmrtí W. A. Mozarta. Po roce 1942 se intenzita kulturního života výrazně snížila, z velkých podniků ale můžeme jmenovat provedení všech Beethovenových symfonií Českou filharmonií pod taktovkou Rafaela Kubelíka v roce 1942, v téže roce se slavilo 50. výročí vzniku Českého kvarteta, byl zorganizován festival soudobé tvorby *Jaro české hudby*. Rok 1943 byl věnován například nedožitým 90. narozeninám Jaroslava Vrchlického. V roce 1944 byly v centru pozornosti hudební veřejnosti nedožitě sedmdesáté narozeniny skladatele Josefa Suka a Smetanovy oslavy.

Téměř ve všech oborech kultury se výrazně projevil obrat k minulosti, tradicím (Červinka trefně nazval příslušnou přednášku „*Útěk do historie*“).⁸³ Slovy Mirko Očadlíka: „*V tradici [je] hledáno těžiště vývojové a návraty k starším typům a metodám, z minulosti ověřeným, [jsou] pokládány za jediné centrum securitas národní existence.*“⁸⁴ Velký rozmach zaznamenalo knižní vydavatelství, na odbyt šla česká literatura 19. století či historické publikace, rozvojem procházelo i vědecké bádání, následované vysokou publicistickou aktivitou. Můžeme pozorovat vlnu historismu (zájem byl především o baroko), organizovaly se poutě na významná místa spojená s českými dějinami, oslavy významných výročí.⁸⁵ Zájem byl také o poezii a filozofii, v edici Svazky úvah a studií vyšlo přes 100 svazků. V literatuře byly časté motivy návratu, místo subjektivismu se autoři zaměřili na národní osud či kolektiv, objevoval se iracionální mysticismus, romantika, symboly smrti, lásky, domova, půdy, katolicismus, opěvování mateřštiny, zvýšený zájem o folklor. Vzrůst zájmu o českou literaturu potvrdil i literární vědec a kritik Václav Černý, tato konjunktura byla ale dle jeho názoru bohužel doprovázena na úkor kvality vydávané literatury i ziskuchtivostí.⁸⁶ Velký úspěch zaznamenal např. Eduard Bass se svým *Cirkusem Humberto*, František Kožík a jeho *Největší z Pierotů* či Vladislav Vančura a jeho *Obrazy z dějin národa českého*.⁸⁷ Ještě většího rozkvětu doznal český filmový průmysl.⁸⁸ Filmové scénáře často zdůrazňovaly poctivou práci malého českého člověka, návrat ke kořenům, obrat do minulosti, k regionu, k půdě. Tato témata ovšem upřednostňovala i nacistická ideologie („krev a půda“, „Blut und Boden“),⁸⁹ tato tendence tedy konvenovala nacistické estetice i s jejich zájmem o udržení klidu.⁹⁰ Byl kladen důraz na záchranu národní kultury, ale jak Mohn správně upozornil – obsah tohoto termínu se v čase posunul. Oproti situaci za první republiky a ve shodě s výše zmíněným obrozeneckým pojetím

⁸³ ČERVINKA, s. 65 či MATYS, s. 223.

⁸⁴ OČADLÍK, Mirko. Revidujeme tradici. *Brázda*, r. 4, č. 1, 1. 1. 1941, s. 9.

⁸⁵ BĚLINA, s. 240.

⁸⁶ ČERNÝ, s. 186–187.

⁸⁷ VANČURA, Vladislav. *Obrazy z dějin národa českého: věrná vypravování o životě, skutcích válečných i duchu vzdělanosti*. Praha: Družstevní práce, 1939–1940, BASS, Eduard. *Cirkus Humberto*. Praha: Fr. Borový, 1941.

⁸⁸ Situace ve filmovém průmyslu byla komplikovaná. Goebbles považoval film za skvělý propagandistický nástroj a věnoval filmové tvorbě velkou pozornost. Filmovým průmyslem a nacistickou okupací se zabývali například BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003, KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007 či KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za Protektorátu. *Illuminace*, r. 1, č. 1, 1989, s. 53–75.

⁸⁹ PINTHUS, Kurt. Culture Inside Nazi Germany. *The American Scholar*, r. 9, č. 4, podzim 1940, s. 483–498.

⁹⁰ BEDNAŘÍK, Petr. Adaptace literárních děl v protektorátní kinematografii. In: MAGINCOVÁ, Dagmar (ed.). *O protektorátu v sociokulturních souvislostech*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011.

českého národa byli nyní z obsahu národní kultury vyloučeni umělci avantgardní či židovského původu.⁹¹

Ačkoliv byl samotný fakt množství kulturních událostí sám o sobě ambivalentní ve vztahu k legitimizaci okupantské politiky, řada pamětníků či textů dosvědčuje národní, podpůrné a entuziastické vyznění těchto kulturních počinů. A nemáme důvod jim nevěřit. O manifestačním vyznění kulturních akcí svědčil po letech i muzikolog a skladatel Jaroslav Smolka. Na stránkách *Hudebních rozhledů* mluvil o tom, jak Češi nadšeně vyhledávali českou hudbu i umění obecně, jež chápali jako vyjádření sounáležitosti a protifašistického postoje.⁹² Hudební spisovatel, publicista, redaktor a organizátor Jaroslav Procházka vysvětloval plně divadelní sály mimo jiné i prostým faktem, že návštěvník „cítí, že je mezi svými, v českém prostředí.“⁹³ Klavírista a skladatel Josef Stanislav vzpomínal, že „zůstala jediná, ale v [...] dějinách mohutná a vyzkoušená zbraň: kultura ducha, vědy a umění. A protože projev slovem byl mu zakázán, obrátil se k věrnému dějinnému sloupu záchrany v nejtěžších dobách – k hudbě.“⁹⁴ Literární kritik a historik Václav Černý soudil následovně: „Byla to přirozená a živelná mravní reakce národa, jemuž uloupili všechno kromě jeho „duše“ a který se utíkal ke své literatuře, hudbě, divadlu, obrazu jako jediné zbylé záruce své síly a hodnoty, k jedinému ručiteli svých nadějí.“⁹⁵ Slovy Vladimíra Helferta – „hudba hovořila a bouřila k našim myslím a srdcím řečí nevymluvnější a nejpovzbudivější.“⁹⁶

Zásadní roli v organizaci kulturního života v protektorátu hrála především v prvních letech okupace Kulturní rada Národního souručenství při Národní radě české.⁹⁷ Proto se na tomto místě budeme věnovat této organizaci podrobněji. Národní souručenství vzniklo jako jediné legální politické uskupení na jaře 1939. Hlavním úkolem a cílem souručenství bylo v rámci nových politických podmínek reprezentovat a hájit zájmy českého národa, organizace měla „národně sebezáchovný smysl“.⁹⁸ Červinka viděl souhlasně vznik souručenství jako výraz pudu sebezáchovy,⁹⁹ Emil Sobota spatřoval úkol souručenství v organizování jednoty národa.¹⁰⁰ Bezpečnostní služba (Sicherheitsdienst) přisuzovala radě „směrodatný vliv na veškerý kulturní život až po nejzazší okruhy působnosti.“¹⁰¹ Současné je však potřeba podotknout, že souručenství nevzniklo demokraticky, „zdola“, nýbrž nařízením Ministerstva vnitra, tedy autoritativním rozhodnutím. Aktivity Kulturní rady nebyly v čase svou intenzitou stejné. V prvních měsících okupace podporovala či iniciovala rada obrovskou řadu podniků a akcí zcela v duchu národní jednoty. Původní vnímání Národního souručenství jako nástroje pasivní rezistence, který měl bránit germanizaci národa a manifestovat vlastenectví, začalo počátkem roku 1941 slábnout. Postupně s příchodem Heydricha,

⁹¹ MOHN, s. 467.

⁹² SMOLKA, Jaroslav. Hudební život za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 21, č. 16, 1968, s. 479.

⁹³ PROCHÁZKA, Jaroslav Karel. *Generace za Hilarem a Ostrčilem: Rozrušené desetiletí Národního divadla: Soupis repertoáru Národního divadla v Praze v sezónách 1935 až 1945*. Praha: Athos, 1947, s. 60.

⁹⁴ STANISLAV, Josef. Hudební život za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 21, č. 8, 1968, s. 224–227.

⁹⁵ ČERNÝ, s. 186–187.

⁹⁶ DOSTÁL, Jiří. Nejde jen o Talicha. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 41, 17. 2. 1946, s. 5.

⁹⁷ Plný název zněl Kulturní rada při Národní radě české, ústředí pro kulturní a školskou práci Národního souručenství.

⁹⁸ VEČEŘA, Pavel. Národní souručenství. In: MALÍŘ, Jiří a kol. *Politické strany: vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu v letech 1861–2004*. Brno: Doplněk, 2005, s. 1091–1103.

⁹⁹ ČERVINKA, s. 40.

¹⁰⁰ SOBOTA, Emil. *Glossy 1939–1945*. Praha: Jan Laichter, 1945, s. 18–21.

¹⁰¹ Výroční zpráva Hlavního sektoru SD v Praze, 1940, s. 18, NA, 114-9-25, cit. dle MOHN, s. 167.

utužováním režimu a vlivem Heydrichovy reformy státní správy se instituce měnila v loajálního přísluhovače okupační moci, od roku 1943 již prakticky ztratila vliv na dění v protektorátu.¹⁰²

Činnost v Kulturní radě byla založena na dobrovolnické bázi, byla to organizace nepolitická, nadřazena všem dalším kulturním či osvětovým institucím. Působili v ní především odborníci, podle názoru Františka Červinky lidé apolitičtí a konzervativní.¹⁰³ Rada byla tvořena 11 sekcemi, z nichž devátá byla věnována hudbě, zpěvu a divadlu (v letech 1939–1941 nesla sekce název Divadlo, hudba a zpěv, v letech 1942–1944 potom Hudba a zpěv). Předsedou této sekce byl po celou dobu existence Otakar Šourek. Funkci prvního místopředsedy zastával Karel Engelmüller, druhým místopředsedou byl Emil Axman. Mezi členy bychom našli např. Františka Spilku, Vítězslava Nováka, Františka Stupku, J. M. Květu, Josefa Huttera, E. F. Buriana i Václava Talicha.¹⁰⁴ Činnost hudební sekce byla rozsáhlá – od podpory pěveckých spolků a symfonických orchestrů, zakládání hudebních oddělení knihoven, po zajištění zkoušek způsobilosti hudebních učitelů, úpravu vyučování hudební výchovy a propagaci soudobé hudby. Významnými počiny byly i organizace celoprotektorátních hudebních slavností jako Český hudební máj, Dvořákův jubilejní rok, oslavy výročí W. A. Mozarta či Františka Ondříčka.¹⁰⁵

Vzhledem k tomu, že Kulturní rada byla iniciátorkou velké řady masových kulturních akcí v prvních letech protektorátu, souvisí postavení Kulturní rady v rámci možností protektorátu i s diskuzí o tom, zda má v takovýchto podmínkách umělec tvořit či nikoliv, jak jsme již naznačili v předchozím textu. Současníci ani badatelé se v hodnocení činnosti Kulturní rady neshodovali. Novinář, historik a komentátor veřejného dění František Červinka, který sám prožil období okupace jako totálně nasazený, sice uznával, že cílem rady bylo hájit národní zájmy a národní identitu, vstupovala však kvůli tomu v příliš úzký styk s okupanty a byla nucena dělat příliš velké ústupky, které se často změnily v projevy přímo kolaborační. Správným způsobem rezistence vůči kolaboračnímu nátlaku bylo pouze mlčení, a to i v tvorbě. „*Před historiky české kultury za okupace tak vyvstává otázka, zda nejlepší ochranou společnosti v tak tragických dobách našich dějin není morální vyspělost co největšího počtu jedinců, kteří lpějí na čistotě svého vlastního svědomí a nepřistupují na hru dvou tváří v zájmu problematických možností pomáhat kulturotvorným národním silám.*“¹⁰⁶ Práce v Národním souručenství a Kulturní radě obnášela dle jeho názoru tak veliké ústupky okupační moci, že ji řadí téměř ke kolaboraci.¹⁰⁷ Podobný názor zastával také historik, muzikolog a významný a kontroverzní poválečný politik Zdeněk Nejedlý.¹⁰⁸ V roce 1944, při příležitosti oslav výročí Bedřicha Smetany, vzkázal do své vlasti z moskevské emigrace následující

¹⁰² VEČEŘA, Pavel. Národní souručenství. In: MALÍŘ, Jiří et al. *Politické strany: vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu v letech 1861–2004*. Doplněk: Brno, 2005, s. 1091–1103.

¹⁰³ ČERVINKA, s. 42–43.

¹⁰⁴ KUNA, disertace, s. 76–77.

¹⁰⁵ Kulturní rada při Národní radě české, Ústředí pro kulturní a školskou práci NS. *Zpráva o činnosti 1939–1942*, Praha, 1942, s. 40–57 (dále citováno jako *Zpráva o činnosti 1939–1942*).

¹⁰⁶ ČERVINKA, s. 32, 57, resp. 124.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 43.

¹⁰⁸ Zdeněk Nejedlý (1878–1962), hudební kritik, vědec, historik, pedagog a komunistický politik. V roce 1939 emigroval do Moskvy, kde do konce války působil na Lomonosově univerzitě, měl pravidelné rozhlasové projevy, mířené do okupované vlasti, psal politické texty. Po roce 1945 zastával četné politické funkce. Od roku 1946 byl členem Ústředního výboru KSČ, do roku 1954 člen předsednictva ÚV, od roku 1950 členem předsednictva Kulturní rady ÚV, v roce 1953 náměstek předsedy vlády, v letech 1945–1946 ministr školství a osvěty, 1948–1953 ministr školství věd a umění, 1946–1948 ministr ochrany práce a sociální péče, od roku 1953 ministr bez portfeje. Více viz KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012.

slova: „*Ano, vy básníci, hudebníci, herci i vědci, neopouštějte národ. Ale abyste ho neopouštěli, nesmíte se smířovat s jeho vrahy. Ne všechna kulturní práce silí národ. Taková práce může i smířovat národ s nepřáteli, a pak je to ne služba národu, ale hřích na národu.*“¹⁰⁹ Obdobně smýšlel i budoucí československý prezident Antonín Zápotocký, podle něhož cti znalí umělci se stranili veřejného dění, aby nesloužili okupantům.¹¹⁰ Zde je ale nutné mít na paměti, za jakých okolností a v jaké fázi vývoje protektorátní kulturní politiky byly Smetanovy oslavy organizovány. Oproti Dvořákově jubilejnímu roku, který organizovala Kulturní rada v roce 1941, se Smetanových oslav ujala Veřejná osvětová služba (dále VOS), tedy organizace prakticky ovládaná Emanuelem Moravcem.¹¹¹ Dušan Jeřábek v předmluvě k pamětem Miloslava Hýska, předsedy Kulturní rady, upozornil, že v radě působili lidé vlastenecky smýšlející a „*národně spolehliví*“, kteří neustále museli lavírovat mezi snahou zachovat co nejvíce české autonomie na jedné straně a nutností určitých kompromisů s nacisty na straně druhé. Svou prací se snažili dodávat veřejnosti pocit sounáležitosti, vlastenectví a hrdosti na kulturní velikost národa.¹¹² Rudolf Matys mínil, že nacisté sice radu do určité míry kontrolovali, o kolaboraci jako takové ale nemůže být řeč.¹¹³ Podobně hodnotil zpětně své působení v hudební sekci rady i Otakar Šourek. V dopise bývalému kolegovi Hýskovi vzpomínal na vzájemnou spolupráci, „*kteřá v nejtěžších chvílích našeho národa byla vedena upřímnou snahou mu prospět a jistě to také činila s úspěchem.*“¹¹⁴ Hýsek „*ochotně vítal, a i proti případným námitkám Emanuela Moravce bezvýhradně uskutečňoval všechny podněty hudební sekce, které měly tendenčně národní a povzbuzující ráz.*“¹¹⁵

Ambivalentnost hodnocení činnosti Kulturní rady se projevila i během poválečné očisty a v diskusi o možnostech aktivní práce v podmínkách autonomie. O nejednoznačnosti, s kterou byla po konci války činnost v kulturní radě vnímána, svědčí i fakt, že Miloslav Hýsek čelil otázkám Mimořádného lidového soudu či disciplinární komise pro profesory a docenty rektorátu Univerzity Karlovy a byl nucen žádat své kolegy a přátele o dobrozdání.¹¹⁶ Stejně tak Otakar Šourek zřejmě očekával podobný osud, jak vyplývá z faktu, že si předem připravil obhajobu.¹¹⁷ Šourek odstoupil v září 1945 z pozice prvního místopředsedy hudebního odboru Umělecké besedy. Mezi důvody pravděpodobně zazněla i jeho činnost v Kulturní radě – proti tomu se Šourek ohradil.¹¹⁸ Jisté je, že – jak naznačují paměti Václava Černého – vnímání práce samotné Kulturní rady bylo vázáno na osoby, jež stály v čele Národního souručenství. Miloslava Hýska, kterého doboví svědci hodnotili jako charakterově pevného člověka,¹¹⁹ vystřídal od května 1941 do října 1942 kolaborant

¹⁰⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Moskevské stati*. Praha: Svoboda, 1950, s. 54.

¹¹⁰ ZÁPOTOCKÝ, Antonín. Pro bezodkladné provedení národní očisty. *Práce*, r. 1, č. 190, 20. 12. 1945, s. 1–2.

¹¹¹ ABS, f. S-272–4, s. 11–12, statistika Smetanových oslav ze 17. 5. 1944.

¹¹² JEŘÁBEK, Dušan. Předmluva. In: HÝSEK, Miloslav. *Paměti*. Brno: Blok, 1970, s. 11–12.

¹¹³ MATYS, s. 232.

¹¹⁴ Otakar Šourek: Miloslav Hýsek, Praha, 11. 12. 1946. Veškerá zde zmiňovaná korespondence a jiné osobní doklady Otakara Šourka i dalších osobností (není-li řečeno jinak) je součástí pozůstalosti Jarmila Burghausera a uložena v NM-ČMH-MAD pod př. č. 88/98. Jedinou výjimku tvoří dva dopisy Miloši Bezděkovi (kap. pozn. 251, 259 a 262), které jsou uloženy v hudebněhistorickém oddělení Národního muzea – Českého muzea hudby (dále NM-ČMH).

¹¹⁵ Otakar Šourek: Miloslav Hýsek, Praha, 15. 4. 1947.

¹¹⁶ Otakar Šourek: Mimořádný lidový soud v Praze, Praha, 15. 4. 1947, Rektorát UK, disciplinární komise pro profesory a docenty: Otakar Šourek, Praha, 1. 3. 1948.

¹¹⁷ Dochovala se v jeho pozůstalosti.

¹¹⁸ Emil Hlobil: Otakar Šourek, [Praha], 13. 9. 1945. V dopisu Hlobil zmínil, že výbor hudebního odboru odmítl názor výtvarného odboru, že činnost v Kulturní radě je neslučitelná s funkcí v Umělecké besedě.

¹¹⁹ ČERNÝ, s. 182

Jan rytíř Fousek, spolupracovník Emanuela Moravce. Do této doby bylo souručenství sídlem pasivní rezistence, podporovalo odboj, a již jen pro zdržovací taktiku hodnotí Černý činnost Národního souručenství pozitivně.¹²⁰ Milan Kuna označil Kulturní radu jako příklad typicky mezičlankové koncepce, tedy koncepce pragmatické, národně šovinistické a oportunistické. Nicméně jednotlivé akce, organizované radou, hodnotil kladně.¹²¹

K negativnímu hodnocení Kulturní rady zavdává příčinu i Zpráva o činnosti z roku 1942, kde sama rada definuje svůj úkol: kulturní život „*sjednocoovat a usměrňovat, a to na půdě skutečnosti, dané 15. března 1939 začleněním Čech a Moravy do Říše Velkoněmecké. Právě pro tuto novost nebyl její úkol snadný: výběr osob, konkrétní úkoly, pracovní metody, zde všude bylo nutno od počátku mít zcela jasno a vyvarovat se omylů, které by mohly kdekoliv vzbudit nedůvěru a její činnost vážně ohrozit na škodu národní věci. [...] Jako základnu své práce jsme přijali situaci, jak byla politicky vytvořena v březnu 1939 panem státním presidentem E. Háchou jako svrchovaným představitelem našeho národa, a z tohoto fakta jsme vyvodili důsledky hned při výběru svých členů, dbající jejich rasové čistoty, jejich nezávadné minulosti politické a jejich nezatíženosti příslušností k tajným společnostem.*“ Rada se „*snažila v naší veřejnosti získati porozumění a případnou součinnost tím, že ji přesvědčovala rázem a hodnotou svého úsilí a lámala její předsudky svou službou dobré věci, kdežto s úředními místy pracovala v naprostém souladu, informující je o všem, co konala, a zajišťující si vždy předem jejich souhlas.*“¹²² Z textu vyplývá jednoznačný konformismus s mantinely vyhrazenými okupantskou správou, rada do značné míry vycházela vstříc okupantským požadavkům. Tato předmluva ukazuje druhou, právem kritizovanou tvář Kulturní rady, která byla reprezentována také např. koncerty pro nacistické činovníky, ústupky okupantské správě apod.

K celkovému zhodnocení práce Kulturní rady chybí prameny i relevantní vědecké zpracování. Její práce se rozprostírala na širokém poli umění a vzdělání, pracovala pro ni velká řada lidí, jejichž motivace nemohla být jednotná. Zatím můžeme soudit a hodnotit jednotlivé kroky rady, tedy jednotlivé události, pro celkové zhodnocení nemáme dostatek informací. Hudební sekci Kulturní rady, která je pro naše téma relevantní, řídil po celou dobu existence Otakar Šourek. Toto působení mu bylo po válce vytýkáno a nepřímou bylo i motivací pro jeho pozdější ústup z veřejných pozic. Na základě znalosti jeho práce za první republiky můžeme soudit, že to byl muž konzervativních hodnot, podporoval ale i soudobé skladatele. K politice se příliš nevyjadřoval (jak můžeme soudit ze znalosti jeho korespondence i novinových textů), ačkoliv jako manifestaci politického přesvědčení můžeme vnímat jeho politickou příslušnost k agrární straně, do jejíž novin *Venkov* po mnoho let pravidelně přispíval. Nicméně, věnoval se především svému hlavnímu zájmu, tj. dílu Antonína Dvořáka. Po morální stránce mu nebylo co vytknout.

2.4.2 Druhá etapa: „pod mocnou ochranou Říše“

„*Čechy a Morava zůstaly po všechna léta ostrovem klidu v příboji válečných událostí. Za to vděčí mocné ochraně Říše.*“¹²³

¹²⁰ Tamtéž, s. 122.

¹²¹ KUNA, KOTEK 1981, s. 184, KUNA, KOTEK, 2008, s. 23.

¹²² Obě citace viz *Zpráva o činnosti 1939–1942*, s. 1.

¹²³ Naše „Má dáti“. *Lidové noviny*, r. 51, č. 255, 17. 9. 1943, s. 1.

I po okupaci českých zemí brali nacisté ohled na mínění světových mocností. Rovněž s ohledem na omezené finanční, materiální i lidské zdroje zastávali koncept správní a kulturní autonomie protektorátu. Germanizační a protižidovská politika se projevovala např. skrze jazyková nařízení či arizace majetku, tato situace trvala přibližně do září 1939.¹²⁴ Konstantin von Neurath se pokoušel ovládnout český kulturní život především skrze, slovy Volkera Mohna, „ekonomickou infiltraci“ (tedy více či méně skryté hospodářské ovládnutí vybraných kulturních institucí či podniků), redukoval počet českých časopisů, zavedl předběžnou cenzuru.¹²⁵ Skutečný útlak ale započal především v období následujícím, vyznačeném příchodem Reinharda Heydricha na post zastupujícího říšského protektora v září 1941. Bezprostředně po nástupu do funkce vyhlásil Heydrich stanné právo, výjimečný stav (v jehož důsledku se mimo jiné uzavřela divadla a koncertní sály), došlo k masivnímu zatýkání. Pod Heydrichovým vedením cenzurní mechanismus citelně přitvrdil a ke slovu se dostali kolaborující žurnalisté, spisovatelé a další veřejně činné osoby, působících v intencích nového režimu – v čele s Emanuelem Moravcem.¹²⁶ O tom, že nástup R. Heydricha do čela okupační správy bude znamenat milník protektorátní kulturní autonomie, byl přesvědčen již v září 1941 Emil Sobota. Rozdíl mezi oběma „režimy“ vystihl naprosto přesně: „*Dosavadní německý režim v našich zemích – nazveme jej podle zdejšího představitele Neurathovým – [...] vyznačoval se tím, že nebyl usměrňován přespříliš jím a [...] vyznačoval se tím, že v podstatě ponechával našemu národu jakousi autonomii duše. [...] Zůstalo nám naše myšlení [...] a projevy kulturního sebevědomí. Když jsme ztratili vlastní úřadovny, politické útvary, ba i školy, byl tu např. Vl. Vančura se svými „Obrazy z českých dějin“, bylo tu naše divadlo a hudba a byla tu iluze, že stáhneme-li se do těchto nejhlubších kořenů své národní bytosti, budeme moci udržet v nich svůj život [...].*“ Tomu byl ovšem s příchodem Heydricha dle Soboty konec. „*Nebudeme už smět mít českého nitra, české kulturní tvorby, svého českého myšlení. Bude se v nás budit říšské nitro, říšské tvoření kulturní, říšské myšlení a říšská snaživost. Čím méně se v tomto probouzení osvědčíme, tím více poteče krve.*“¹²⁷

Vliv Kulturní rady, stejně jako celého Národního souručenství, které bylo „odpolitizováno“ a přešlo pod dozor Ministerstva lidové osvěty (dne 21. května 1942), prudce klesl.¹²⁸ Opět si vypůjčíme slova Emila Soboty: „*souručenství [a spolu s ním i Kulturní rada – pozn. autorky] stále určitěji, byť často nevolky a pasivně, vplouvá do aktivistických vod.*“¹²⁹ Dle Milana Kuna a Josefa Kotka znamenal pro činnost rady zlom masakr v Lidicích – po této tragické události si musela rada (jako všichni) ujasnit, jak se okupantům postavit dále – jakkoliv spolupracovat s okupanty již nepřípadalo v úvahu, na otevřený odpor však rada neměla síly.¹³⁰

¹²⁴ NĚMEC, Petr. Germanizační působení nacistů v některých oblastech života protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny*, r. 1, č. 2–3, 1994, s. 208–209.

¹²⁵ MOHN, s. 112, 116.

¹²⁶ Tamtéž, s. 126.

¹²⁷ SOBOTA, Emil. *Glossy 1939–1944*. Praha: Jan Laichter, 1946, s. 83–84.

¹²⁸ MORAVEC, Emanuel. Ve službách národa. *Osvěta*, r. 1, č. 1, 1944, s. 5.

¹²⁹ Emil Sobota spojuje úpadek Národního souručenství přímo s odchodem K. von Neuratha z funkce protektora, viz SOBOTA, Emil a SCHIESZL, Josef (ed.), s. 61, 65.

¹³⁰ KUNA, Milan, KOTEK, Josef. Die Tschechische Musik während der Zweiten Republik und der Nationalsozialistischen Okkupation. In: WEHRMEYER, Andreas (ed.). *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*. München: Ricordi, 2008, s. 28 (dále citováno jako KUNA, KOTEK, 2008).

Poslední fáze války, která se vyznačovala ustrnutím nejen kulturního života, započala v srpnu 1944 vyhlášením tzv. totálního válečného nasazení, kdy byl veškerý život v protektorátě podřízen válečné mašinérii. Dle Goebbelsova výnosu z 24. 8. 1944 byla zastavena činnost naprosté většiny kulturních institucí a organizací a její pracovníci byli převeleni do zbrojního průmyslu.¹³¹ Od října 1944 došlo v protektorátu k zastavení téměř veškeré kulturní činnosti a nadále mohly být kulturní podniky pořádány pouze VOS, Kuratoriem a Národní odborovou ústřednou zaměstnankou (dále NOÚZ). Z pracovní povinnosti byli vyňati členové České filharmonie, pracovníci Českého rozhlasu a celá filmová výroba. Divadelní produkce byla zastavena, pouze nejvýznamnější síly Národního divadla byly pracovní povinnosti rovněž ušetřeny. Po zastavení provozu Národního divadla se však okupanti obávali nepokojů, a proto byla jeho činnost (za přítomnosti Emanuela Moravce či vedoucího kulturně-politického oddělení Německého státního ministerstva Martina Wolfa) v dubnu 1945 opět obnovena.¹³²

Samotní okupanti nebyli v kulturně-politické koncepci, určené pro území protektorátu, jednotní a ve shodě, ucelená a jednotná koncepce nacistické kulturní politiky na okupovaném území neexistovala. Jednotlivé úřady a instituce, zastupující zájmy Říše, sledovaly různé cíle, leckdy se jejich snahy křížily či si dokonce odporovaly.¹³³ Existovalo několik různých linií, avšak nikoliv jednotný postup, ačkoliv si toto právo deklaroval Úřad říšského protektora. Karl Herman Frank položil v srpnu 1940 požadavek politické neutralizace jako prvního kroku k národnostní asimilaci a následné změně národního charakteru, úplné germanizaci prostoru a lidí. Kulturu chápal jako nástroj k depolitizaci a neutralizaci, ponechání kulturní autonomie usnadňovalo Čechům smířit se s okupací.¹³⁴ Aby zbrojní produkce fungovala hladce, měli být Češi odvraceni od přání vlastního státu, energii měli zaměřit na kulturní život, folklor, téma domoviny.¹³⁵ V říjnu 1941 Goebbles prohlásil, že z dlouhodobého hlediska nemají Češi nárok na vlastní kulturní život, této svobody využívají ke štvání proti Říši. V červnu 1942 požadoval říšský kulturní pracovník Walter Stang obnovu německé minulosti Prahy, odumření českého sebevědomí a rozvoj německého kulturního života na vyšší úrovni než českého.¹³⁶ V dubnu 1943 definoval Martin Wolf dlouhodobý cíl okupační politiky ve shodě s K. H. Frankem, bylo ale nezbytné, dle jeho názoru, podporovat představu kulturní autonomie, zatímco se potají pokoušet snižovat kvalitu české kultury.¹³⁷ Na základě zmíněného musíme souhlasit s Volkerem Mohnem, že tolerování nacionálně-kulturních projevů bylo taktickým ústupkem okupantů, které odváděly pozornost okupovaných od jiných, pro nacisty více konfrontačních forem odporu.¹³⁸

V počáteční fázi okupace, charakterizované do určité míry skutečnou kulturní autonomií, byla česká kultura vykládána jako protipól německé (tento výklad zastávala především Kulturní rada), jako kultura vyspělá, samostatná, svébytná a na evropské úrovni. V druhé fázi, zahájené

¹³¹ Čt. Další nařízení říšského zmocněnce pro totální válečné nasazení. *Venkov*, r. 39, č. 201, 26. 8. 1944, s. 1, čtk. Nové síly budou uvolněny. *Lidové noviny*, r. 52, č. 235, 26. 8. 1944, s. 2 či MOHN, s. 150.

¹³² Čt. Národní divadlo v Praze zahájilo. *Venkov*, r. 40, č. 79, 3. 4. 1945, s. 2 či MOHN, s. 152.

¹³³ MOHN, s. 76, 303 ad.

¹³⁴ KÁRNÝ, Miroslav, MILOTOVÁ, Jaroslava, MORAVCOVÁ, Dagmar. *Anatomie okupační politiky hitlerovského Německa v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav československých a světových dějin ČSAV, 1987, s. 312.

¹³⁵ MOHN, s. 80–81.

¹³⁶ Tamtéž, s. 87

¹³⁷ Projev M. Wolfa na schůzi vedoucích říšských propagandistických úřadů, 18. 4. 1943, NA, 110-9-7, list 21–34. Cit. dle MOHN, s. 82.

¹³⁸ MOHN, s. 56.

nástupem Reinharda Heydricha do funkce, propaganda interpretovala českou kulturu v kontextu kultury německé jako její součást, která se vyvíjela v souvislosti a v závislosti na německé.¹³⁹ Ideologický narativ zdůrazňoval dějinný význam Německa pro svého menšího souseda ve všech oblastech. Pro příklad si uvedeme tři nejvýraznější propagandistické linie – výhoda německého protektorátu pro zdárný rozvoj českých zemí v době války, přehodnocení českých dějin a dominance německé kultury na českém území.

Dle nacistické propagandy byli Češi a Moravané díky Říši ušetřeni válečného strádání a díky tomu se mohli rozvíjet. „Zůstane faktem pevným a nezvratným, že ještě nikdy (zejména pak v posledním dvacítiletí) nebyl vztah českého člověka ke všem kulturním oblastem a projevům tak upřímný, vážný a neochabující jako nyní v Protektorátu, uprostřed války, jejichž hrůz a krvavých obětí je český národ ušetřen díky ochraně Říše a rozhodnutí Vůdce.“¹⁴⁰ „Za nesnáze způsobené válkou je české obyvatelstvo kromě samozřejmého hospodářského rozkvětu odškodňováno příkladnými, dříve nepoznanými sociálními a kulturními opatřeními. Tisk a rozhlas neměly dosud nikdy tolik čtenářů, divadlo a koncerty se nemohly pochlubit tolika návštěvníky jako dnes. Český film dosáhl některými svými výsledky evropské úrovně a možnost mimořádně se rozvinout mělo malířství a výtvarné umění. Vysokou výkoností a klidem, jenž v zemi panuje, dokazují Češi svůj smysl pro politickou realitu.“¹⁴¹ „I kdyby nebylo mělo zřízení Protektorátu Čechy a Morava před pěti lety jiný význam a výsledek než ten, že tu náš národ v pátém roce války takřka jediný ze všech malých národů Evropy stojí v plné síle, nezkraven, v poměrném blahobytu a v poměrné pohodě svého kulturního, soukromého i veřejného života a že se nemusí probírat dnes ze smrtelných mrátek, jako národy jiné, stačilo by to, abychom 15. března 1939 označili za den pro osud našeho národa šťastný. [...] Zatímco jiné národy s obtížemi uhajují holý život, my prožíváme uprostřed těžké války a bortící se světu obdivuhodný rozmach hospodářský, sociální a kulturní.“¹⁴² Úvodník k prvnímu ročníku časopisu *Osvěta*, jehož autorem byl Jiří Zavřel, nesl podobné sdělení: „Za to, že se český národ může v klidu a pokoji obírat svými kulturními hodnotami a tvořiti i v době, kdy hranice Evropy planou válečnými požáry sežehujícími nemilosrdně kulturu našeho kontinentu, patří náš vroucí dík Říši. Velkoněmecká říše svou ozbrojenou mocí chrání nejen naše životy, ale chová v bezpečí i klíč ke kulturním pokladům Evropy.“¹⁴³ Státní prezident Emil Hácha u příležitosti tzv. Dne české mládeže v roce 1943, organizované Kuratoriem pro výchovu mládeže, kvitoval, „[...] jakým ostrovem míru, klidné práce a vyspělého kulturního života zůstaly díky neochvějně statečnosti německých vojáků, naše země i v pátém roce války.“¹⁴⁴ Cesta Emila Háchy do Berlína osudné noci ze 14. na 15. března 1939 byla prezentována německými ideology jako šťastné a moudré rozhodnutí prezidenta svěřit zemi do rukou mocného přítele, jako se stalo již tolikrát v českých dějinách – Hácha našel „jediné vůbec možné východisko, když obrátil se na Vůdce a vložil mu osud českého národa do jeho rukou.“¹⁴⁵ Kruciólní otázku vztahu českého národa s německým sousedem podtrhla ve výročním dni protektorátu většina denního tisku, *Národní politika* například uvedla, že „[...] národní existence závisí do velké míry na poměru, jaký najde národ náš k sou-

¹³⁹ Tamtéž, s. 471, ale lze to vyčíst především z dobových textů.

¹⁴⁰ ZEMAN, Leopold. Náš dík: věrnost. *Lidové noviny*, r. 52, č. 74, 15. 3. 1944, s. 1.

¹⁴¹ Das Protektorat im Kriege. Der Beitrag Böhmens und Mährens für den Sieg des Reiches und Europas. *Die Zeit* (Liberec), 30. 7. 1944, cit. dle MOHN, s. 17.

¹⁴² Myšlenky k 15. březnu. *Národní práce*, r. 6, č. 74, 15. 3. 1944, s. 1–2.

¹⁴³ [ZAVŘEL, Jiří]. Úvodník. *Osvěta*, r. 1, č. 1, r. 1944, s. 2.

¹⁴⁴ *Den mládeže 1943 [Tag der Jugend 1943]*. Praha: Orbis, 1943, s. [15].

¹⁴⁵ WERNER, Karel. Mohli jsme udržet svůj stát? *Večerní České slovo*, r. 26, č. 68, 15. 3. 1944, s. 1.

*sedním silám národním, zejména ovšem k největší a rozhodující síle středoevropské, k národu německému. [...] náš národ má v širokém rámci moderně organizované nové Evropy vymezeno své přirozené a správné místo ryze středoevropskými životními podmínkami po boku a v přátelském soužití s národem německým. [...] Forma Protektorátu je nesporně schopna nejosobnějšího vývoje k plnému uspokojení Čechů i Říše.*¹⁴⁶ Taková slova jsou samozřejmě čistou propagandou, zcela se míjející s realitou. Klid v protektorátu rozhodně nepanoval, hospodářská situace byla špatná a životní úroveň obyvatel bídná. Zmiňovaný mocný kulturní život byl, jak jsme popsali v předchozím textu, výsledkem snah o vyjádření pasivní rezistence vůči německým okupantům.

Dalším výrazným nástrojem germanizace byla reinterpretace českých dějin, resp. jednotlivých historických událostí. Za tímto účelem byly zdůrazňovány aspekty života a působení mnoha postav z české historie s vazbami na německé země. Nejvýrazněji se tato tendence projevila u sv. Václava,¹⁴⁷ ale nevyhnula se ani novodobým uměleckým osobnostem – v oblasti hudby v první řadě Bedřichu Smetanovi a Antonínu Dvořákovi (čemuž se budeme věnovat podrobněji v kapitole Antonín Dvořák a propaganda). Pouhé čtyři dny po ustanovení protektorátu, ve stejném čísle *Národní politiky*, v němž bylo oznámeno jmenování K. v. Neuratha říšským protektorem, uveřejnil docent právních dějin, právník, předseda nejvyššího správního soudu, a především sekretář prezidenta Emila Háchy Josef Kliment, účastník Háchovy osudové cesty do Berlína, následující text: „*Zejména zůstával po celá staletí bez přerušení ve svazku svaté říše národ český. Nebylo jediného z největších českých králů, jenž by nepřijímal léno z rukou římského císaře. Ale nejen to. Český národ byl první z neněmeckých celků, který vstoupil do svaté říše. A proto také se stal český stát nejprřednější částí svaté říše mezi všemi neněmeckými národy. Římský císař Karel IV. uzákonil pak ve zlaté bule výslovně, že české království jest nejvznešenějším údem svaté říše. Dnes se stáváme opět prvním neněmeckým celkem, který se svěruje ochraně velké říše německé. Kéž bychom dovedli osvědčiti i takové hodnoty, aby nás i dnešní říše mohla po vzoru našich předků považovati za svého nejlepšího neněmeckého člena.*“¹⁴⁸ Kliment v textu odkazuje zcela nekriticky a tendenčně na historické svazky českých zemí s německým sousedem. Autorem termínu třetí říše je Arthur Moeller van der Bruck, který pod totožným názvem publikoval svou představu společenského uspořádání a vývoje. Odkazuje zde na představu tisícileté říše italského mystika 12. století Jáchyma z Fiore. Ačkoliv se sám van der Bruck od národně socialistické dělnické strany distancoval, nacisté tento koncept převzali.¹⁴⁹

V další ukázce necháme mluvit Antonína Kožíška z *Poledního listu*: „*Není třeba připomínati Husův dekret kutnohorský, který byl krivdou spáchanou k naší škodě na Němcích, není třeba připomínat ani obnovení zřízení zemského z r. 1627 či jiné historické argumenty, proti kterým byl stavěn Palackého mythus, z něhož povstala zášť Čechů proti Němcům se všemi důsledky, jejichž tíhu jsme pocítili tak bolestně.*“¹⁵⁰ Kožíšek odkazuje na historické události, které byly z pohledu nacistické ideologie vnímány jako činy protiněmecké – např. dekret kutnohorský omezil vliv cizinců na Karlově univerzitě, za Palackého mýtus označuje Palackého ideologii českých dějin, jak ji představil v rozsáhlé pětisvazkové monografii *Dějiny národu českého v Čechách a na Moravě*.

¹⁴⁶ SCHEINST, Jan. Rozřešení české otázky. *Národní politika*, r. 62, č. 74, 15. 3. 1944, s. 1.

¹⁴⁷ K příklonu k této reinterpretaci sv. Václava došlo již v období druhé republiky, viz GEBHART, KUKLÍK, s. 134–135.

¹⁴⁸ KLIMENT, Josef. Obnovuje se svatá říše římská. *Národní politika*, r. 57, č. 78, 19. 3. 1939, s. 1.

¹⁴⁹ BURLEIGH, Michael. *Třetí říše: nové dějiny*. Praha: Argo, 2008, s. 67–68.

¹⁵⁰ KOŽÍŠEK, Ant. J. Naše jsoucnost je zaručena Říší. *Polední list*, r. 18, č. 74, 15. 3. 1944, s. 1.

Historie českého národa je z pohledu Palackého tvořena neustálým střetáváním Čechů s německým sousedem.

Při oslavách 70. narozenin státního prezidenta Emila Háchy v červenci 1942 pronesl slavnostní řeč také Miloslav Hýsek, předseda Kulturní rady. V ní pochválil prezidenta, že „moudře“ svěřil český národ „do ochrany Říše a našeho Vůdce a zabezpečil nám uprostřed světové válečné bouře možnost pracovat pro budoucnost.“ Hácha tak dle Hýska kráčel ve stopách sv. Václava, vrátil český národ na správnou cestu, ze které zběhl, a tím jej zachránil.¹⁵¹ Právě postava sv. Václava byla pro propagandistické potřeby okupantů využívána nejčastěji.¹⁵² Ti se snažili přesvědčit Čechy, že spolupráce s Německem jim byla, stejně jako např. sv. Václavu, vždy ku prospěchu. Vláda sv. Václava byla vysvětlována v úzkém svazku s císařem Svaté říše římské, došlo dokonce ke „sbratření a uzavření věrného spojení na život a na smrt.“ Dle tohoto narativu již král Václav věděl, že „jen věrná příslušnost k Říši může jeho lid uchránit od zkázy.“¹⁵³ Faktem je, že svatý Václav za své vlády platil císaři Svaté říše římské, saskému králi Heinrichovi (zvanému Heinrich der Vogel), tzv. tribut pacis neboli daň za mír oproti slibu císaře, že nebude napadat česká území. Za toto řešení si Václav vysloužil kritiku svého mladšího bratra Boleslava i dalších osobností v průběhu dějin.

Ve stejném duchu byl veden výklad celé české kultury. Ta byla dle některých textů v nerozlučném svazku se silnější německou civilizací, již byla po staletí obklopena a jež byla vždy ve svém vývoji napřed. V tomto narativu ji vykládal např. i Martin Jan Vochoč, katolický kněz a spisovatel. „Poslouží jednoduché srovnání“, míní v *Národní politice*, „Wulfilův gotský překlad Bible je o 500 let starší než církevně-slovanská verze; Gumpold předcházela našeho Kristiána; minnesängeři zpívali dřív na Rýně než na Vltavě, před českým Tkadlečkem šel Johan von Saatz; nejprve kázal Konrád Waldhauser a po něm Milič z Kroměříže [...]“, pokračoval.¹⁵⁴

Také dirigent Václav Talich byl nucen pronášet podobné výroky. Při již zmíněných oslavách 70. narozenin prezidenta Emila Háchy hovořil ke shromážděným kulturním pracovníkům. V ní zdůraznil odvěkou spjatost české a německé kultury a pochvalně zmínil nedávnou cestu České filharmonie do Berlína,¹⁵⁵ protože „kulturní styky naší země s Říší [...] se vyvíjely od pradávna a trvají doteď [...] umění výkonné nacházelo v umění německém svůj vzor a v říši svou

¹⁵¹ Udělení letošních národních uměleckých cen. *Pondělní Národní politika*, r. 60, č. 190, 13. 7. 1942, s. 2.

¹⁵² Resp. pro propagandistické potřeby obecně – nejen nacistické. Také český nacionalismus využíval jméno tohoto svěťce. Tradice sv. Václava byla akcentována také v dílech vlasteneckých (např. Svatováclavský triptych pro varhany, resp. pro orchestr a varhany, op. 70 Vítězslava Nováka z roku 1941, resp. 1942), ovšem se zcela jiným narativem, viz PONTNER, Alexander. Ó svatý Václave. Der Sankt Wenzels-Choral als Symbol des Nationalen Widerstandes in der Protektoratszeit am Beispiel von Vítězslav Novák und Pavel Haas. In: WEHRMAYER, s. 268–286. Ke vnímání postavy svatého Václava za okupace se vyjádřil také Bohumír Štědroň ve článku Svatý Václav a hudba. *Svobodné noviny*, r. 1, č. 108, 28. 9. 1945, s. 3.

¹⁵³ Sv. Václav. *Náš směr (pro chlapce)*, r. 4, č. 2, 1943, s. 5.

¹⁵⁴ VOCHOČ, M. J. Kultura na lepších cestách. *Národní politika*, r. 60, č. 210, 2. 8. 1942, s. 1.

¹⁵⁵ Václav Talich byl pozván osobně Josephem Goebbelsem na umělecký zájezd s Českou filharmonií do Berlína. Dirigent sestavil program z předehry *Egmont* Ludwiga van Beethovena a z celého cyklu *Mé vlasti* Bedřicha Smetany, která byla v podobě cyklu v protektorátu již od podzimu 1940 zakázána. Více viz např. KUNA, s. 766–767, KUNA, Milan. Václav Talich a nacistická okupace. *Hudební věda*, r. 28, č. 1, 1991, s. 16–39 či KŘEŠTAN, Jiří. *Případ Václava Talicha: k problému národní čistoty a českého heroismu*. Praha: Akropolis, 2014, s. 66–74.

oporu.“¹⁵⁶ Samozřejmě míra vnitřního ztotožnění řečníka s obsahem svých slov je různá a dnes těžko dešifrovatelná.

Uvedli jsme nejmarkantnější příklady tří tendencí reinterpretace české historie a české kultury ve smyslu jejich podřízenosti historii a kultuře německé. Ačkoliv tyto tendence zaznívaly ve veřejném prostoru intenzivně, nezdá se, že by na běžného protektorátního občana měly valný vliv. Jiří Dostál soudil, a my s ním souhlasíme, že lidé dovedli „dešifrovat propagandistické žvásty“.¹⁵⁷ Nyní se zaměříme na to, kdo stál v pozadí těchto tendencí – na instituce, mající reálný vliv jednak na každodenní kulturní život v protektorátu, ale i na vytváření atmosféry, mentálního podhoubí, ze kterého vznikaly texty výše citované.

Pro prosazování nacistické kulturní politiky a ideologie byly zásadní především dvě instituce – Úřad říšského protektora na straně okupantů a Ministerstvo školství a lidové osvěty na straně protektorátní správy. Zájmy říše hájil formálně na území protektorátu **Úřad říšského protektora** (ÚŘP, *Amt des Reichsprotektors in Böhmen und Mähren*) jakožto nejvyšší správní orgán. Říšského protektora zastupoval státní tajemník a podtajemník, úřad sídlil v Praze s expoziturou v Brně. Pražský úřad sídlil v Černínském paláci a na Pražském hradě.¹⁵⁸ Vedle dohledu nad říšskými zájmy protektor de facto dozoroval celou autonomní správu, včetně státního prezidenta a vlády. Úřad se dělil na čtyři oddělení (resp. po Heydrichově reformě a reorganizaci úřadu na devět), správě kulturně politických záležitostí se věnovalo Gruppe Kulturpolitische Angelegenheit, oddělení pro kulturně-politické záležitosti, později Abteilung Kulturpolitik, kulturně-politické oddělení. Toto oddělení vedl Karl Alex von Gregory, od jara 1942 potom Martin Wolf. Oddělení pro kulturu se dále členilo na několik odborů, druhý odbor pod vedením Antona Zankla měl v gesci mimo jiné i hudbu,¹⁵⁹ hudebním referentem byl Ernst Ludwig.¹⁶⁰ Toto oddělení si osobovalo výhradní právo na zastupování kulturně-politických zájmů Říše na území protektorátu, což ale bylo v praxi problematické, neboť na území protektorátu operovalo vícero institucí s podobnými ambicemi (např. tzv. Rosenbergův útvar při NSDAP, organizace Dědictví po předcích ad.) a vztahy mezi nimi nebyly zcela vyjasněny.¹⁶¹ Ačkoliv bylo oddělení Kulturní politika podřízeno říšskému protektorovi, svůj vliv zde uplatňoval i Říšský propagandistický úřad (*Reichspropagandaamt*).¹⁶² Po vzniku Německého státního ministerstva pro Čechy a Moravu v létě 1943 bylo Oddělení pro kulturu převedeno pod toto ministerstvo. V rámci oddělení fungoval 2. generální referát s názvem Otázky národa a národní kultury, jehož součástí byly i hudební záležitosti. Vedoucím tohoto oddělení byl Martin Wolf.¹⁶³

Ministerstvo školství (a národní osvěty) vedl od prosince 1938 do ledna 1942 Jan Kapras. Pod jeho vedením se ministerstvo snažilo v rámci vymezeného prostoru podporovat českou kul-

¹⁵⁶ Udělení letošních národních uměleckých cen. *Pondělní Národní politika*, r. 60, č. 190, 13. 7. 1942, s. 2.

¹⁵⁷ DOSTÁL, Jiří. Nejde jen o Talicha. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 41, 17. 2. 1946, s. 5.

¹⁵⁸ K činnosti úřadu a k osobnostem jednotlivých (zastupujících) říšských protektorů viz např. JANEČKOVÁ, Eva. *Státoprávní uspořádání Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2013.

¹⁵⁹ MOHN, s. 77. Uvedené členění uvádí Mohn k říjnu 1940.

¹⁶⁰ Viz rozmanité materiály z NA – fond Úřad říšského protektora (dále ÚŘP).

¹⁶¹ MOHN, s. 86 ad.

¹⁶² Tamtéž, s. 89.

¹⁶³ Tamtéž, s. 80–81.

туру (i formou udělování státních cen, finanční podporou umělců atd.) a bránit německým zásahům. Čtvrtý odbor, který byl zodpovědný za kulturu, vedl Antonín Matula, který zde působil již za druhé republiky. Odbor se dělil na 7 sekcí, hudba spadala spolu s literaturou do třetího oddělení.¹⁶⁴ Po restrukturalizaci státní správy a vzniku Ministerstva lidové osvěty tento už tak omezený prostor zcela zanikl.

V rámci Heydrichovy reformy státní správy vznikl v lednu 1942 **Úřad lidové osvěty**, který od Ministerstva školství a národní osvěty převzal agendu kultury. Název ministerstva školství však změněn nebyl, a tak vedle sebe existovaly do června téhož roku Úřad lidové osvěty a Ministerstvo školství a národní osvěty. Nařízením z 15. června 1942 byl Úřad přejmenován na Ministerstvo lidové osvěty, dosavadní název Ministerstvo školství a národní osvěty byl zkrácen pouze na Ministerstvo školství. Hlavou obou institucí se stal Emanuel Moravec.¹⁶⁵ Tím se dostala kultura pevně do jeho rukou. Právě Moravec razil proaktivní přístup k nacistické Říši. Věřil, že je třeba se rozhodnout, zda chceme patřit v poválečné Evropě k vítězům, vymezit již nyní svůj vztah k Německu a stát se menším, ale aktivním a významným přítelem Říše.¹⁶⁶ Vznik Ministerstva lidové osvěty v roce 1942 a jeho klíčová pozice v kulturní politice protektorátu znamenaly systematické a kompletní ovládnutí kulturního života v intencích okupantů. „Stáhlo“ pod sebe kompletní organizaci hudebního života i jeho kontrolu. Hlavními organizátory akcí již nebyla Kulturní rada, ale ministerstvu podřízené (ať už oficiálně nebo personálním propojením) Kuratorium pro výchovu mládeže, Národní odborová ústředna zaměstnanecká (organizující např. akce *Radost a práce*) či Veřejná osvětová služba (jejíž oddělení, nazvané *Umění všem*, organizovalo rozmanité kulturní akce). Již v roce 1943 ale bylo ministerstvo kvůli finančnímu nedostatku reorganizováno a jeho ambice redukovány. V říjnu 1944 byla struktura úřadu zeštíhlena – několik oddělení bylo sloučeno do jedné sekce v čele s A. von Hoopem, která spravovala agendu divadla, hudby, výtvarného umění a literatury.¹⁶⁷

Struktura čtvrté sekce Umění (písemnictví tvořilo vlastní, třetí sekci, v jejímž čele stál A. von Hoop) před výše zmíněnou reorganizací v roce 1944 byla následující: vedoucím zůstal Antonín Matula, sekce se dělila na odbor divadelní, odbor výtvarného umění a tance a odbor hudební.¹⁶⁸ Ten vedl v pozici vrchního odborového rady Celestin Ryppl. Jeho zástupcem byl Otakar Zich (do jeho kompetence spadala cenzura v oblasti koncertů klasické hudby, dohled nad Českou filharmonií a Kuratoriem pro výchovu mládeže).¹⁶⁹ Hudební časopisectví, literatura a

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 133–136.

¹⁶⁵ CHURAŇ, M., STUPKOVÁ, M. *Ministerstvo lidové osvěty 1942–1945. Inventář*. Praha: Národní archiv, 1961.

¹⁶⁶ Např. Ministr Emanuel Moravec: Češi a nynější válka. *Venkov*, r. 37, č. 215, 10. 9. 1942, s. 1–2.

¹⁶⁷ MOHN, s. 149.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 145.

¹⁶⁹ Patrně Otakar Zich ml. (1908–1984), matematik a logik, zároveň příležitostný violoncellista a hudební publicista; srov. on-line Český hudební slovník osob a institucí (https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=946, cit. [2023-02-27]). Autor hesla Ivan Poledňák toto jeho působení v době protektorátu nezmiňuje. Naopak zde píše, že O. Z. „v letech 1931–45 pracoval jako gymnaziální profesor (za okupace činný v protinacistickém odboji).“ Dle hesla v ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŮŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. Sv. 2. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965, s. 991–992 (dále cit. jako ČHSOI) i dle KUNA, Milan. *Bankrot samozřejmosti, I, II, Hudební rozhledy*, 1968, r. 20, č. 20, s. 609–611, č. 21, s. 638–641 byl Zich činný v ilegální skupině Brutus, která působila i na Ryplově oddělení. Materiály oddělení byly prý záměrně Zichem zničeny. Dle výpovědi Josefa Urbana uložené pod Sg. Z 10-314/31 v ABS byl v odbojové skupině činný Jiří Hájek, Zichův kolega z hudebního oddělení, přičemž Zich

gramofonový průmysl a jejich kontrola byly náplní práce Josefa Hrádka. Na oddělení dále působili Jiří Hájek (finanční pomoc, stipendia ad.), Miroslav Kratochvíl (institute, spolky, plánování celoprotektorátních akcí), Miroslav Dufek (cenzura populárních koncertů), Oldřich Brejník a další.¹⁷⁰ Hudební oddělení prakticky rozhodovalo o všem, co se v hudebním dění v protektorátu odehrávalo. Mezi jeho pravomoci, jak vyplývá z výše naznačených jednotlivých agend, patřila cenzura a kontrola hudebnin, gramofonového průmyslu, hudební literatury, povolování a dohled nad koncerty, evidence hudebníků, hudebních vědců a spisovatelů, udělování koncesí, kontrola vedení orchestrů, dohled nad Českou filharmonií a Rudolfinem,¹⁷¹ poskytování stipendií, zřízení zprostředkovatelen pro kapelníky a hudebníky ad.¹⁷² Na tomto místě si dovolíme malou odbočku k postavě Celestina Rypla, neboť se s ním budeme setkávat častěji. Ze své pozice vrchního odborového rady měl moc ovlivňovat hudební život v protektorátu v mnoha ohledech.

Celestin Rypl (1894–1945), český skladatel, klavírista, hudební spisovatel a úředník, byl znám svým aktivistickým,¹⁷³ proněmeckým postojem. Po studiu práv na pražské Právnické fakultě se plně věnoval své vášni – hudbě. Po soukromém studiu hudby v Čechách u J. B. Foerstera zaznamenal značný úspěch jako klavírista a pedagog v Německu, kde působil od roku 1921. V roce 1932 se vrátil do Československa, kde se mu však nepodařilo získat adekvátní zaměstnání, ačkoliv měl známosti mezi prvorepublikovou elitou (jeho přáteli byli např. Alice a Jan Masarykovi). Uchýlil se do rodné vsi svého otce, do Hor Matky Boží (dnes okres Klatovy), kde se plně věnoval kompozici. Do Prahy se vrátil pravděpodobně až roku 1938. Po obsazení země nacisty začal stoupat v protektorátní správě až k postu vrchního odborového rady na Moravcově Ministerstvu lidové osvěty: z této pozice měl značný vliv na hudební dění v protektorátu. Během květnového osvobození roku 1945 byl internován, a během internace spáchal sebevraždu. Rypl byl autorem více než 20 skladeb, zasáhl do všech forem vyjma scénických. Jeho skladby byly prováděny v Německu, po skladatelově návratu do Čech a získání politické funkce začal být hrán a vydáván i v protektorátu. V roce 1944 získal národní cenu. Je otázkou, do jaké míry byl jeho úspěch v protektorátu zapříčiněn právě jeho postavením, můžeme se ale dohadovat, že do míry značné.¹⁷⁴

byl s jeho aktivitami seznámen. Údajně na Ryplovo udání byl Hájek zatčen gestapem. O odboji mezi hudebníky mluví i KUNA, disertace, pozn. 264, odkazuje zde na dobová svědectví v poválečném tisku. V odboji byl aktivní i např. Zdeněk Němec, viz HUTTER, Josef. Památce Zdeňka Němce. *Rytmus*, r. 10, č. 1, 3. 10. 1945, s. 8.

¹⁷⁰ NA, fond MLO, dokument Übersicht und Gliederung der Tätigkeit der Abteilung Musik (IV/2).

¹⁷¹ Budova Rudolfiny byla postavena v letech 1876–1881 Českou spořitelnou (*Böhmische Sparkasse*) jakožto víceúčelová budova. Od roku 1919 zde bylo sídlo československého parlamentu, po vzniku protektorátu sídlo Národního souručenství. Od roku 1940 probíhala nákladná rekonstrukce, na jejímž konci se do budovy opět vrátil koncertní sál, určený pro Německou filharmonii (resp. Sudetoněmecký filharmonický orchestr). Od roku 1946 zde sídlila Česká filharmonie a nově vzniká Akademie múzických umění.

¹⁷² NA-MLO, Ka 73 či DOBEŠ, Jan. Ministerstvo lidové osvěty a reforma veřejné správy v protektorátu. In: ZEMAN, Pavel (ed.). *Válečný rok 1942 v Protektorátu Čechy a Morava a v okupované Evropě*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2013, s. 62.

¹⁷³ Termín aktivismus ve smyslu aktivní a demonstrativní kolaboracerazil historik Tomáš Pasák, viz PASÁK, Tomáš. Problematika protektorátního tisku a formování tzv. skupiny aktivistických novinářů na počátku okupace. In: *Příspěvky k dějinám KSČ*, č. 1, 1967, s. 51–80 nebo PASÁK, Tomáš. *Pod ochranou říše*. Praha: Práh, 1998, s. 102–109.

¹⁷⁴ Zápis Ryplova křestního jména se v archivních pramenech různí. U dokumentů staršího data převládá varianta Celestin, po válce převažuje Celestýn. On sám se podepisoval jako Celestin Rypl a stejnou variantu budeme používat i v této práci. Více k této doposud málo známé postavě viz NOVÁ, Kateřina. Celestin Rypl – symfonik života a smrti. In: KLIMEŠ, Ivan, WIENDL, Jan (eds.). *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: FFUK, 2015, NOVÁ, Kateřina.

2.5 Kulturní politika po únoru 1948

Čtyřicátá a padesátá léta byla dobou politicky i společensky přelomovou. Válečné roky, počátek tzv. studené války a následné rozdělení Evropy železnou oponou, to vše poznamenalo vědomí lidí na západ i na východ od této hranice. Pro Československo to byla doba obzvláště zlomová. Po dvaceti letech mladé a rozvíjející se demokracie, zkušenostech nacistické okupace a letech fyzického i morálního strádání se Československo dostalo na rozcestí. Po květnovém osvobození v roce 1945 vedli někteří intelektuálové debaty o tom, zda země patří na Východ či na Západ.¹⁷⁵ Toto téma bylo palčivé pro intelektuální stvrzení či naopak rozporování politického směřování země, ke kterému byl ovšem položen základ již během válečných let.

Kvůli přehlednosti výkladu jsme text rozdělili chronologicky do úseků všeobecně zažitých – období tzv. třetí republiky a období po únorovém komunistickém převratu. Jak je ovšem z následujícího textu patrné, řada institucí svou činnost vyvíjela v průběhu obou sledovaných období, průběžně měnila svou strukturu, a svou agendu hledala a vymezovala i dlouho po roku 1948. V následujících odstavcích se pokusíme zachytit podstatné rysy kulturní politiky let 1945–1954, a to jak v obecné rovině, tak v oblasti hudebního umění.

2.5.1 1945–1948

Konec druhé světové války přinesl úlevu milionům lidí. Čeští umělci hltali novinky ze zemí, jejichž tvorba byla za okupace zakázána. Osobní i institucionální vazby, zpřetrhané válkou, byly znovu navazovány. Československý společenský i kulturní život doznal řadu změn. Domácí kultura byla sice levicová a k pravici panovala nedůvěra, o opoziční hlasy ale nebylo nouze a probíhaly živé diskuse, rychlé a časté institucionální změny.¹⁷⁶ Tomu všemu ale učinil konec komunistický puč v únoru 1948, který opětovně bující kulturní život srovnal do vymezených kolejí.

Oficiální směřování kulturní politiky nového státu naznačil již Košický vládní program z 5. dubna 1945. V hlavě XV se praví: „*Bude provedena důsledná demokratizace, a to nejen umožnění co nejširším vrstvám přístupu do škol i k jiným pramenům vzdělání a kultury, ale i v ideovém směru: v zlidovění samého systému výchovy i povahy kultury, aby sloužila ne úzké vrstvě lidí, ale lidu a národu. [...] Bude zesílena slovanská orientace v naší kulturní politice v souhlase s novým významem slovanství v mezinárodní politice i naší československé zvláště. [...] Vše to bude prováděno v duchu pokrokovém, lidovém a národním, v čemž příkladem budou velicí naši klasikové,*

Celestin Rypl – osud neznámého skladatele (1. část). *Opus Musicum*, r. 48, č. 5, 2016, s. 25–36, NOVÁ, Kateřina. Celestin Rypl – osud neznámého skladatele (2. část). *Opus Musicum*, r. 48, č. 6, 2016, s. 6–22.

¹⁷⁵ Debatu rozpoutal také Václav Černý svým textem Mezi Východem a Západem. *Kritický měsíčník*, r. 6, 1945, s. 69–74 a Ještě jednou: mezi Východem a Západem, s. 141–145, ve kterých prosazuje postavení Československa jakožto kultury pevně zakotvené v Západě, ale také v jedinečné situaci, kdy se obrací a čerpá i z Východu. Protivníkem mu byl komunistický časopis *Tvorba*.

¹⁷⁶ BĚLINA, s. 265.

kteří vytvářející kulturu nejvyšší úrovně, vytvořili ji hluboce lidovou i národní.“¹⁷⁷ Především poslední věta citace obsahuje teze, které budou v dalších letech mnohokrát a mnohokrát opakovány v diskusích nad podobou nové československé kultury, hudbu nevyjímaje. Kultura dostala nové, revoluční úkoly – vést občany v duchu ideologie komunistické strany, zlidovět, demokratizovat a v neposlední řadě revidovat postoj ke kulturnímu dědictví a k českým národním klasikům a využít a rozvinout z jejich díla ty prvky a akcenty, které je možno exploatovat v nové realitě budování socialismu. Výchozí koncepcí pro budoucí směřování v hudbě v nových poměrech bylo memorandum z pera Václava Dobiáše, které bylo pod názvem „Všem krajům“ rozesláno krajským sekretariátům v červnu 1945. Zdůrazňoval tvorbu a propagaci nových masových písní, potřebu revize tanečních skladeb, odstranění „braku“, jazzu, požadavek nových tanečních skladeb, důslednou kontrolu skladeb nových, propagaci slovanské hudby klasické, hlavně české a sovětské.¹⁷⁸

Kulturní scéna se však po vynucené válečné odmlce potřebovala otevřít světu, dohnat, co jí za okupace uniklo (zakázaná díla, jazz, vedle novinek domácí tvorby novinky soudobé klasické hudby spojenců, překlady literárních děl atd.), obnovovaly se také zájezdy zahraničních interpretů a souborů do Československa. Obnovila se či pokračovala činnost nezávislých časopisů, jako např. katolického *Akordu*, *Kritického měsíčníku* Václava Černého, *Listů* Jindřicha Chalupického apod. Nově vznikl časopis *Tvorba* jako hlásná trouba komunistické ideologie, vydával jej v letech 1945–1952 Ústřední výbor KSČ. Zanikl tisk nepovolených politických stran (např. *Venkov* agrární strany), fašistické tituly a další. Naopak bylo obnoveno např. *Rudé právo*, vznikly nové tituly (*Mladá fronta*, *Práce*, *Zemědělské noviny* ad.). Bylo přistoupeno k centrálnímu přerozdělování nedostatkového papíru. Dohled nad periodickým i neperiodickým tiskem, stejně jako nad distribucí papíru, dostalo do gesce Ministerstvo informací v čele s komunistou Václavem Kopeckým, stejně tak jako správu věcí rozhlasu i filmu. Ten byl zestátněn dekretem prezidenta Beneše z 11. 8. 1945 (vůbec první dekret v oblasti kultury).¹⁷⁹ V říjnu 1945 byla založena Akademie múzických umění, vznikaly nové divadelní i operní soubory. Česká filharmonie byla zestátněna, zároveň byla v roce 1946 založena tradice hudebního festivalu Pražské jaro, v témže roce vznikl Syndikát československých skladatelů. V roce 1948 byly založeny Gramofonové závody. Ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý zrušil vyhláškou z července 1945 systém divadelních koncesí a tím pádem možnost soukromého podnikání v této oblasti. Únor 1948 udělal slibně se rozvíjejícímu kulturnímu životu konec. Po komunistickém převratu se kultura začala orientovat téměř výhradně na Sovětský svaz, zastávala často výchovnou a agitační funkci, proběhly další vlny znárodnování. Již v tomto období vypluly na povrch neshody mezi komunisty a nekomunistickými stranami v tom, zda a v jakém rozsahu by měl stát zasahovat do kulturního

¹⁷⁷ Text programu byl výsledkem konsenzu všech stran, pouze KSČ však přišla s kompletně připravenými tezemi, proto výsledný text reflektuje především její záměr. To se týká především hlavy XV (školství a kultura), jejíž text formuloval Zdeněk Nejedlý. IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014, s. 15 či MATYS, s. 241. Plné znění košického programu viz kap. 2, pozn. 20.

¹⁷⁸ NA, fond ÚV KSČ, odd. kulturně-propagační a ideologické, a. j. 721, dopis Kulturně-propagační komise KSČ krajům z 12. 6. 1945. Více se tomuto tématu věnuje JIRÁČEK, Jiří. Kulturní politika Svazu československých skladatelů v období socialistického realismu perspektivou Václava Dobiáše. Dostupné online z https://www.nacr.cz/wp-content/uploads/2024/02/PH_28_1_2020_Jiracek-1.pdf, [cit. 2024-04-23].

¹⁷⁹ Plné znění dekretu viz http://www.totalita.cz/txt/txt_zakon_1945-050.pdf [cit. 2022-01-22].

života. Oproti demokratickým stranám sdruženým v Národní frontě, které žádaly širokou autonomii, se dominující komunisté stavěli s návrhy na usměrňování a direktivní řízení kulturní politiky.¹⁸⁰

K tomu byly nápomocny instituce, organizující hudební život. Vzniku Svazu československých skladatelů, který měl po čtyři dekády dominantní postavení v československém hudebním životě, předcházela vznik organizace obdobné – **Syndikátu** českých skladatelů. K tomu došlo 20. února 1946. Myšlenka stavovské organizace sahala až do první republiky, za okupace se úvahami o vzniku organizace podobné říšské Reichsmusikkammer vážně věnovala jak Unie českých hudebníků, tak Ministerstvo lidové osvěty, resp. C. Rypl.¹⁸¹ Čestným předsedou nového Syndikátu se stal Vítězslav Novák, prvním předsedou Václav Kaprál, místopředsedou Alois Hába. Dalšími členy výboru byli mj. skladatelé Václav Dobiáš, Emil Hlobil, Jaroslav Tomášek (předseda sekce skladatelů vážné hudby), Jiří Julius Fiala (předseda sekce skladatelů populární hudby), muzikolog Jan Racek, básník Petr Kříčka, písničkář, textař a divadelník Rudolf Jurist (předseda sekce spisovatelů a autorů). Obdobná organizace vznikla i na Slovensku. Významným počinem bylo zorganizování I. Mezinárodního sjezdu skladatelů a hudebních kritiků, který se konal jakožto součást Pražského jara ve dnech 16.–26. května 1947 v Praze (s hlavním tématem *Kam spěje vývoj hudby*).¹⁸²

Se vznikem **Ministerstva informací** počítal již Košický vládní program, konkrétně bylo jeho zřízení zahrnuto v hlavě XIV a XV. De iure bylo zřízeno ústavním dekretem č. 1 z 2. dubna 1945 prezidenta republiky. Po celou dobu existence byl ministrem informací (a osvěty) Václav Kopecký. Zpočátku mělo ministerstvo šest odborů: informační, publikační (vedl František Halas, včetně dohledu na distribuci knih a časopisů), tiskový (včetně povolování periodik), rozhlasový (vedl Ivan Olbracht), filmový (vedl Vítězslav Nezval) a odbor pro styky s cizinou (vedl Adolf Hoffmeister). Nejvýše byl v hierarchii úřadu postaven kabinet ministra a presidium. V rámci III. publikačního odboru bylo později zřízeno Hudební oddělení.

2.5.2 Únor 1948–1954

„Proletářská svým obsahem, národní svou formou, taková bude všelidská kultura, k níž kráčí socialismus.“ (Josif Vissarionovič Stalin)¹⁸³

¹⁸⁰ DVORČÁK, David. *Cenzura v Československu v letech 1945–1956*. Plzeň, 2016. Rigorózní práce, Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta právnická, s. 53.

¹⁸¹ Podrobněji k těmto snahám viz KUNA, disertace, s. 179–220.

¹⁸² Výsledkem byla mj. i publikace *Hudba národů. Sborník přednášek proslovených na 1. mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze ve dnech 16.–26. V. 1947*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1947.

¹⁸³ *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 3, 1950, s. 17. Celý citát zní: „Proletářská kultura, socialistická svým obsahem, nabývá různých forem a způsobů vyjádření u různých národů, zúčastněných na socialistickém budování, v závislosti na rozdílu jazyka, způsobu života apod. Proletářská svým obsahem, národní svou formou, taková bude všelidská kultura, k níž kráčí socialismus. Proletářská kultura nezaměňuje národní kulturu, ale dává jí obsah a naopak národní kultura nezaměňuje proletářskou kulturu, ale dává jí formu.“

Stejně jako ve všech totalitních režimech, byly umění a kultura do značné míry proměněny na nástroj propagandy a manipulace s veřejným míněním. Docházelo k přísnému prosazování ideologicky definované kultury a potlačování jakékoliv alternativy.¹⁸⁴ Velký vliv na kulturní život měly svazy – Svaz československých spisovatelů, Ústřední svaz československých výtvarných umělců, Svaz československých skladatelů či Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby. Celé období bylo poznamenáno vysokou mírou kontroly a organizovanosti kulturního života, ve všech odvětvích došlo k zestátnění významných organizací a institucí. Byly zřizovány kulturní a osvětové rady, komise, v regionech byli činní osvětoví inspektoři, bylo vyžíváno služeb návštěvnických organizací, jako bylo *Umění lidu* či *Kulturní služba pracujícím*.

Hlavním znakem nové kulturní politiky byl příklon k sovětským modelům, aplikovaným na československé společenské a politické podmínky: „*Boj o novou československou kulturu byl těsně spjat s bojem za těsné přimknutí československé kultury ke kultuře sovětské.*“¹⁸⁵ Vyzdvihována byla především společenská funkce umění ve vztahu k budování lidové demokratické republiky. Kulturní politika a umění se tak stala obzvláště významným nástrojem pro ideovou výchovu obyvatel.

I přes jasně vytyčenou funkci kultury se situace v oblasti kulturní politiky dynamicky vyvíjela. Státní i stranické instituce teprve hledaly své vymezení a agendu, která se přelévávala z jedné organizace k druhé. Nespočetná oddělení, komise a rady vznikaly a zanikaly a situace se stala poněkud nepřehlednou. Ve všech významných odvětvích proběhly personální čistky. Přesnou podobu státní aparát v námi sledovaném období teprve hledal. Existovala celá řada institucí či organizací, které měly na kulturní život vliv – od Komunistické strany (KSČ), Revolučního odborového hnutí (ROH),¹⁸⁶ přes Kulturní radu ÚV KSČ,¹⁸⁷ jednotlivé kulturní svazy a další.

Hned v dubnu roku 1948 došlo na základě zákona 32/1948 Sb. (tzv. Divadelní zákon) k zestátnění divadel, jejichž řízení a činnost byly podrobeny ideologickému dohledu. Rozhodovací institucí byla Divadelní a dramaturgická rada.¹⁸⁸ Tento zákon se týkal i provozování operních představení, neboť zákon divadlo chápal jako „*veřejné provozování děl dramatických a hudebně dramatických, choreografických a pantomimických*“.¹⁸⁹ Rovněž film byl centralizován pod značku

¹⁸⁴ SVATOS, Thomas. Sovietizing Czechoslovak Music: The ‘Hatchet-Man’ Miroslav Barvík and his Speech The Composers Go with the People. *Music and Politics*, r. 4, č. 1, 2010, s. 21–22.

¹⁸⁵ HRUŠKA, Radomil. K rozvoji československo-sovětských kulturních styků v letech 1945–1948. *Živá hudba*, 1962, s. 14.

¹⁸⁶ Revoluční odborové hnutí (ROH), odborová organizace, nejmasovější organizace v Československu. Ústřední rada odborů (ÚRO) vznikla v roce 1945 jakožto nástupce NOÚZ a Ústředí veřejných zaměstnanců (také odborová organizace), od roku 1946 byla ÚRO označována jako ROH (zákon č. 144/1946 Sb.). Do února 1948 deklarovala formálně svou nadstranickost, ačkoliv KSČ zde uplatňovala svůj vliv. Od února 1948 bylo ROH zcela pod vlivem KSČ, zákonem č. 68/1951 Sb. se stalo dobrovolnou součástí obrozené Národní fronty. POKORNÝ, Jiří a kol. *Historie, odbory a společnost: cesta k lepší budoucnosti*. Praha: ČMKOS, 2020.

¹⁸⁷ Vznikla 20. 9. 1948, vedle spíše prakticky působícího Kulturně-propagačního odd. Gustava Bareše měla Kulturní rada zastřešující, koordinující charakter, projednávala koncepční strategie kulturní politiky, měla legislativní iniciativu. Předsedou byl Václav Kopecký, členy byly i čelní představitelé kulturního průmyslu, měla i vliv na personální politiku. Kulturně-propagačního odd. Gustava Bareše pracovalo nezávisle na Kulturní radě, a vzhledem k problematickým vztahům představitelů obou institucí jejich spolupráce vážla. KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*. Praha: Libri, 2002, s. 17.

¹⁸⁸ Pro výčet členů rady viz *Hudba národů. Sborník přednášek proslouvených na 1. mezinárodním sjezdu skladatelů a hudebních kritiků v Praze ve dnech 16.–26. V. 1947*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1947, s. 36.

¹⁸⁹ Plné znění zákona viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-32>, [cit 2021-12-03].

Československý státní film a monopol na tvorbu i distribuci měl stát, resp. Ministerstvo informací. V červnu 1948 vešel v platnost zákon č. 137/1948 Sb., o postátnění Československého rozhlasu.¹⁹⁰ Vysílání rozhlasu kontrolovalo Ministerstvo informací, po převratu následovaly personální čistky. V témže měsíci došlo k zestátnění tiskáren a grafických závodů, byl schválen zákon o vydávání časopisů, v důsledku čehož přestalo existovat soukromé podnikání v oblasti tisku.¹⁹¹ Bylo zastaveno vydávání některých významných kulturních časopisů, např. *Kritického měsíčníku*, *Akordu*, *Listů J. Chalupceckého* či novin *Právo lidu* (orgánu Československé strany sociálně demokratické, která byla sloučena s KSČ). Od konce roku 1948 začal vycházet časopis *Hudební rozhledy*, od r. 1953 *Var* (šéfredaktor Zdeněk Nejedlý). Důležitými milníky pro vývoj stranické kulturní politiky byly vždy sjezdy strany. IX. sjezd KSČ, který se konal ve dnech 25.–29. května 1949, ustanovil generální linii kulturní politiky.¹⁹² Pro hudební oblast byl rovněž podstatný zákon č. 94/1949 Sb., zákon o vydávání a rozšiřování knih, hudebnin a jiných neperiodických publikací.¹⁹³ Stanovil, že vydavatelskou činnost řídí plně Ministerstvo vnitra, a to dle návrhů Ústřední ediční rady. Vydavatelství Hudební matice bylo převedeno pod Orbis, resp. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění. V roce 1950 byl na popud Kulturní rady ÚV KSČ Mirko Očadlík, působící v hudebním vysílání Čs. rozhlasu již od roku 1928, nahrazen Jaroslavem Jiránkem, který byl pro nové společenské zřízení „spolehlivější“.¹⁹⁴

Překotnou výstavbu institucionální infrastruktury a vymezování pravomocí nejlépe ilustruje vývoj kulturních ministerstev. V přelomovém roce 1948 byla na Ministerstvo informací převedena z Ministerstva školství a osvěty agenda osvěty. Tím získalo Ministerstvo informací další významné pole působnosti – oblast výchovy, propagandy, divadla, knihoven, Hudební artistickou ústřednu, gramofonový průmysl a nakladatelství. Změnu pravomocí reflektoval také název ministerstva, který byl zákonem č. 233/48Sb změněn na Ministerstvo informací a osvěty (a původní Ministerstvo školství a osvěty bylo přejmenováno na Ministerstvo školství, věd a umění). V důsledku změny vznikly nové odbory – VII. osvětový a VIII. propagace umění. V rámci VIII. odboru, jehož přednostou byl Josef Toman, existovalo Oddělení hudební, které vedla Zora Zemanová.¹⁹⁵ V srpnu 1951 proběhla reorganizace, VIII. odbor propagace umění zanikl, I. odbor se přejmenoval na Kulturně osvětový a v něm bylo Oddělení umělecko-propagační, mělo ale jen Referáty lidové umělecké tvořivosti, lidové zábavy a umělecké výchovy. Pod posledně jmenovaný odbor přešla i správa věcí hudebních, řídil divadelní ochotníky, oblast výtvarného umění atd.

V lednu 1953 proběhly vlivem vládního nařízení z 31. ledna (č. 6/1953) organizační změny.¹⁹⁶ Bylo zrušeno Ministerstvo informací a osvěty, jehož gesce se rozdělila mezi nově

¹⁹⁰ Plné znění viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-137>, [cit 2021-12-08].

¹⁹¹ Plné názvy zákonů zněly Zákon č. 123/1948 Sb. zákon o znárodnění polygrafických podniků a Zákon č. 184/1950Sb. zákon o vydávání časopisů a o Svazu československých novinářů. Viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1948-123> a <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1950-184>, [cit 2021-12-03].

¹⁹² IBLOVÁ, s. 15.

¹⁹³ Plné znění viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1949-94> [cit. 2022-01-22].

¹⁹⁴ KNAPÍK 2006, s. 49.

¹⁹⁵ KNAPÍK 2006, s. 383.

¹⁹⁶ Vládní nařízení č. 6/1953 ze dne 31. ledna 1953, kterým se zrušují a zřizují některé orgány státní správy a upravuje jejich působnost: „zrušuje se ministerstvo informací a osvěty, - z ministerstva školství, věd a umění se zřizují ministerstvo školství a ministerstvo vysokých škol, - při vládě se zřizuje Státní výbor pro věci umění, - zřizuje se Výbor pro kulturní styky se zahraničím, - při úřadu předsednictva vlády se zřizují hlavní správa polygrafického a gramofonového průmyslu, vydavatelství a obchodu s knihami a hlavní správa kinematografie“, plné znění viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1953-6>, [cit. 2022-03-30].

vzniklé Ministerstvo školství a osvěty, Výbor pro kulturní styky se zahraničím, a především pod Státní výbor pro věci umění. Ten měl hudební, divadelní a výtvarný odbor. Tato instituce sice spadala do gesce Zdeňka Nejedlého, fakticky ji ale řídil Jiří Taufer. Hudební odbor vedl Miroslav Barvík.¹⁹⁷ Tento stav ovšem netrval dlouho. Nařízením vlády ze září téhož roku (č. 77/1953) se Ministerstvo vysokých škol a Ministerstvo školství a osvěty sloučila v Ministerstvo školství v čele s Ladislavem Štollem (dle dostupných informací můžeme soudit, že Ministerstvo školství vliv na směřování kulturní politiky prakticky nemělo¹⁹⁸). Státní výbor pro věci umění a Výbor pro kulturní styky se zahraničím byly zrušeny a bylo zřízeno Ministerstvo kultury, které převzalo agendu zmíněných výborů, stejně jako agendu Československého rozhlasového výboru a hlavních správ polygrafického a gramofonového průmyslu, vydavatelství a obchodu s knihami a kinematografie. Vládní nařízení o nové organizaci ministerstev a ústředních orgánů státní správy definovalo, že se zřizuje Ministerstvo kultury, „na které přecházejí dosavadní úkoly Státního výboru pro věci umění, Výboru pro kulturní styky se zahraničím, Československého rozhlasového výboru a hlavních správ polygrafického a gramofonového průmyslu, vydavatelství a obchodu s knihami a kinematografie, zřízených při úřadu předsednictva vlády, jakož i dosavadní úkoly ministerstva školství a osvěty na poli osvěty.“¹⁹⁹ V čele ministerstva stanul Václav Kopecký, oblast hudby nadále kontroloval Miroslav Barvík.²⁰⁰ Zdeněk Nejedlý zůstal ministrem bez portfeje.²⁰¹ Přelomovým byl rok 1953 z pohledu televizního vysílání. Dne 1. května 1953 zahájil Československý rozhlas zkušební televizní vysílání, od února 1954 vysílala televize pravidelně.²⁰² Po volbách a reorganizaci vlády v roce 1954 se ministrem kultury stal Ladislav Štoll.

Vedle státních a vládních institucí vyvíjely činnost i orgány komunistické strany, politicky a mocensky byly tyto stranické orgány státním a vládním nadřazeny ve smyslu tzv. vedoucí úlohy KSČ. Oblasti se často překrývaly, což vytvářelo třecí plochy pro ideologické, ale i osobní spory. Ústředně kulturní propagační komise zahájila činnost v létě 1945 jako pomocný orgán Ústředního výboru Komunistické strany Československa. Základními jednotkami v rámci sekretariátu byla oddělení, která se členila na politická, ideologická a ekonomická. Oddělení propagandy a agitace patřilo mezi ideologická oddělení, ale tento název se objevuje až v roce 1951.²⁰³ V uvedených letech neslo název Kulturně-propagační oddělení a skládalo se z několika odborů a referátů. V čele takřčeného „kultpropu“ bylo užší vedení – funkcionáři, vedení Gustavem Barešem, kteří se zabývali především plánováním a tvorbou směrnic. Širší vedení v rozsahu 20–30 členů bylo tvořeno významnými osobnostmi kulturního života, např. šéfredaktory, kulturními pracovníky ad. Všichni byli jmenováni sekretariátem. Struktura kultpropu sahala až do krajů a okresů. Zde existovaly subkomise, složené převážně z odborníků, činnost však byla řízena centrálně ústřední komisí. Stejně jako u ostatních institucí té doby měnilo kulturně propagační oddělení svou strukturu a agendu.

¹⁹⁷ KNAPÍK 2006, s. 296.

¹⁹⁸ KNAPÍK 2006.

¹⁹⁹ Plné znění viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1953-77>, [cit. 2022-03-30].

²⁰⁰ KNAPÍK 2006, s. 301.

²⁰¹ IBLOVÁ, s. 151.

²⁰² KÖPPLOVÁ, Barbara a kol. *Dějiny českých médií v datech: rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum, 2003, s. 192, 196 ad. Československá televize vznikla 1. prosince 1957 vládním nařízením č. 62/1957 Sb., o nové organizaci rozhlasu a televise. Plné znění viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1957-62/zneni-0>, [cit. 2021-12-03].

²⁰³ KAPLAN, s. 19, 27–28.

V letech 1951–1954 fungovala dvě základní oddělení – I. Oddělení agitace a propagandy (stranická propaganda, tisk, kulturně osvětová práce, rozhlas, vydavatelství) a II. Oddělení škol, vědy a umění (vedle škol zahrnovala agenda umělecké svazy, akademická pracoviště, film).²⁰⁴

Vedle organizačních změn odstartoval rok 1953, resp. smrt Josifa Vissarionoviče Stalina na počátku března 1953, také změny ideové, které vyvrcholily v roce 1956 projevem Nikity Chruščova kritizujícím kult Stalinovy osobnosti, proneseném na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu. Došlo k jistému uvolnění v posuzování kulturního dědictví i v kulturní politice. Rovněž personální politika doznala určitých změn, zásadním kritériem již nebyl tolik dělnický původ jako spíše politická příslušnost a angažovanost. V rámci tzv. Nového kurzu²⁰⁵ a Nové tematiky dostala prostor i témata doposud upozadňovaná a došlo k rozšíření možností ve volbě námětů (tolerance např. milostných témat), proměnil se vztah strany k inteligenci.

Ani hudbě se kulturní politika mladého lidově demokratického státu nevyhnula – ačkoliv k využívání hudebního umění propagandou a ideology nedocházelo do tak vysoké míry, jako tomu bylo např. u literatury.²⁰⁶ Podle toho, jaká byla hudebnímu umění věnována pozornost ze strany politiků a později i historiků, se zdá, že stálo na okraji zájmu. O tom svědčí i organizační struktura jednotlivých institucí, které měly na hudební dění vliv, jak je naznačena níže – nikde nemá hudba nijak významné či alespoň samostatné postavení. O tom, že hudba byla na okraji zájmu, mluví ve své publikaci také Ibllová.²⁰⁷ Dle jejího názoru je to z důvodu omezené sdělnosti klasické hudby, malého masového dopadu. S tímto závěrem ovšem nemůžeme souhlasit. V době nacistické okupace měla díla českých klasiků i pro laickou veřejnost (resp. střední a vyšší městskou třídu, která zpravidla hudební produkce navštěvovala) jasný obsah, a některá operní představení či koncerty měly dosah doslova masový (viz Český hudební máj, Dvořákův jubilejní rok, Talichovy produkce apod.). Televizní vysílání bylo zahájeno až v roce 1953 a i poté rozhodně nevlastnila televizní přijímač každá domácnost; hlavním médiem zůstával vedle tištěných periodik rozhlas, kde klasická hudba dostávala velký prostor.

Rozsáhlé antikampaně (např. jako ta proti Jaroslavu Seifertovi²⁰⁸) se hudební oblasti vyhýbaly. To ale neznamená, že linie stranické kulturní politiky se striktně nedodržovala i zde. O tom svědčí emigrace řady uměleckých osobností či nutnost schvalování dramaturgických plánů. Probíhal ideologický proces přehodnocení hudby první republiky a adaptace sovětské kulturní politiky na československé poměry. O významu hudby pro ideology KSČ svědčí i výrok, který

²⁰⁴ STEJSKALOVÁ, E. *Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ, 1945–1955*. Inventář. Praha: Národní archiv, 1967, s. 3–4.

²⁰⁵ Ústup od těžkého průmyslu, liberalizace v zemědělství, zvyšování životní úrovně obyvatel. V kulturním odvětví kritika ekonomického stavu kultury, malé pestrosti, nepružného a nevykonného státního aparátu. Více viz např. BĚLINA, s. 275.

²⁰⁶ Václav Kopecký, toho času ministr kultury, uvedl na X. sjezdu KSČ: „V ideologickém smyslu jest ze všech umění nejvýznamnější umění slovesné, umění básníků, spisovatelů, dramatiků.“ (Diskusní příspěvek soudruha V. Kopeckého. *Rudé právo*, r. 34, č. 162, 13. 6. 1954, s. 5–6).

²⁰⁷ IBLOVÁ, s. 15.

²⁰⁸ Po vydání Seifertovy básně *Píseň o Viktorce* (1950), která reagovala na 130. výročí narození Boženy Němcové, zahájil týdeník *Tvorba* sérii útočných kritik štvavou kampaň proti básníkovi. Důvody byly jednak osobní (tzv. vinárenský incident, kdy měl Seifert v opilosti kritizovat sovětskou poezii), ale především politické. Kvůli básníkovo odklonu od komunistické strany byl obviňován z formalismu, individualismu, měšťáctví a opuštění „správné“ linie proletářské poezie. Více viz kapitola Případ Jaroslava Seiferta v KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka, 2000.

zazněl na konferenci Svazu zaměstnanců kultury a umění: „*hudba je jedním z pramenů budovatelského a tvůrčího optimismu a má velký význam při uvědomování a výchově pracujících mas na naší společné cestě k socialismu.*“²⁰⁹

V důsledku aplikace principů komunistické kulturní politiky, konkrétně tzv. demokratizace kultury, se na čas zásadně proměnilo publikum, navštěvující koncerty vážné hudby. Milovníky klasické hudby (či v očích komunistů „buržoazní živly“) měli nahradit vážnou hudbou dosud nedotčení dělníci a mládež. Tomu bylo potřeba přizpůsobit i repertoár – při sestavování programu koncertů se kladl důraz na sdělnost a edukativnost, koncerty často doprovázely výklady děl aktualizující díla předních českých skladatelů, především Smetany a Dvořáka, jako součást budování nové společnosti a boje za světový mír. Např. v sezóně 1949/50 se nejvíc hrál Bedřich Smetana (81 skladeb, především *Má vlast*), J. B. Foerster (66 skladeb), Antonín Dvořák (34 skladeb, nejčastěji *Slovanské tance*), Josef Suk a Leoš Janáček (15 skladeb). V tomto směru však nemůžeme spatřovat žádný posun z protektorátních let. Proměnila se i distribuce vstupenek. Přímý prodej byl často nahrazen distribucí v rámci závodů a podniků, což vedlo ke komplikacím s obsazeností koncertních sálů.²¹⁰

Oficiálním směrem v umění se po roce 1948 stal **socialistický realismus** jako jednotná umělecká metoda. O bezradnosti, jak s požadovanými vlastnostmi (stranickost, realismus, lidovost, pravdivost, pokrokovost) naložit v hudebním umění, jakým způsobem a jakými výrazovými prostředky jich lze dosáhnout v nesyžetové hudbě, svědčí rozpačité snahy o teoretické uchopení těchto kritérií, které můžeme sledovat v československém prostředí především na stránkách časopisu *Hudební rozhledy*. Projevy, články a studie neprojevovaly snahu o analytické uchopení, měly čistě manifestační, proklamativní charakter. Socialistický realismus v hudbě byl jako nové estetické paradigma nastolen po projevu A. A. Ždanova²¹¹ s názvem *O problémech sovětské hudby* v roce 1948,²¹² k jeho teoretické reflexi došlo až v 60. letech.²¹³ Dle resoluce Ústředního výboru

²⁰⁹ Zaznělo na konferenci Svazu zaměstnanců kultury a umění, hudební odbor, viz NA, fond ÚV KSČ č. 1261/2/24, sv. 21, a.j. 309, usnesení dílčí porady odboru hudba na 2. konferenci Svazu zaměstnanců umělecké a kulturní služby, konané 19.–20. 11. 1949. Cit. Dle IBLOVÁ, s. 172.

²¹⁰ IBLOVÁ, s. 35.

²¹¹ Andrej Alexandrovič Ždanov (1896–1948), politik, ideolog, klíčová postava sovětské kulturní politiky. Jeho názory ovlivnily umění zemí sovětského svazu a v zemích sféry vlivu SSSR zásadním způsobem. Ruský historik a politolog Andrej Zubov definoval tzv. ždanovštinu jako „*komunistickou kulturní politiku, založenou na cenzuře a represích, zákazech a diktátu*“. (ZUBOV, Andrej Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století*. Praha: Argo, 2015, s. 220.)

²¹² ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. Praha: Orbis, 1950, s. 64–104. Pojem socialistický realismus jako „*základní vývojově konceptní směr socialisticky orientované umělecké tvorby*“ vznikl v 30. letech specifikací termínu realismus. Nejprve se uplatňoval v oblasti literatury (především po Ždanovově projevu na 1. sjezdu Svazu sovětských spisovatelů v roce 1934), později termín pronikl do všech oblastí umění i obecně marxistické estetiky. K sovětským teoretikům patřili A. V. Lunačarskij a M. Gorkij, termínem se ale zabývali i Marx, Lenin, Stalin i Engels, v československém prostředí např. Bedřich Václavěk a Kurt Konrad. Termín socialistický realismus se utvářel pod vlivem aktuálních politických potřeb, sloužil jako umělecký směr, metoda tvorby, styl či slohová epocha, axiologická kategorie, později se vyvinul především jako umělecká metoda. Viz heslo Socialistický realismus. In: MACEK, Petr, (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 851–852 (Slovník budeme nadále citovat jako *SČHK*). V nedávné době se významem termínu socialistický realismus v kontextu Československa zabýval Viktor Pantůček, viz kap. 1, pozn. 27.

²¹³ Např. KARBUSICKÝ, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*, r. 19, č. 18, 1966, s. 545–550, VOLEK, Jaroslav. Realismus jako problém sdělení o objektivní skutečnosti, *Estetika*, r. 4, č. 1, 1967, s. 41–67 ad.

Všesvazové komunistické strany (bolševiků) se realismus v hudbě projevoval v přiznání pokrokové úlohy klasického (především ruského) odkazu, spojení obsažnosti a umělecké dokonalosti, pravdivosti, v hlubokém organickém vztahu k lidu a jeho hudební a písňové tvorbě, profesionální mistrovství spojené s přístupností.²¹⁴ Hlavními tématy úvah hudebních teoretiků i skladatelů se staly vztah formy a obsahu, sdělnost hudby, vztah uměleckého vyjádření krásy a pravdy, vymezení a vztah pojmů abstraktní a programní hudby, problematika pokroku, realismu či sociální funkce hudby i umění jako takového.²¹⁵ Dominantními rysy nové, angažované tvorby měly být stranicost, lidovost, pravdivost a sdělnost, jakkoliv byl však obsah těchto pojmů mlhavý i pro samotné dobové ideology. Termíny zpravidla nesloužily k analýze či popsání skutečnosti, ale k vyjádření stanoviska pisatele. Jednotlivé vlastnosti se navíc navzájem podmiňovaly a ze sebe vyrůstaly. Hudba, potažmo umění, měla podat pravdivý odraz reality a zároveň měla realitu pomoci utvářet kýženým směrem. V hudbě byl tento pojem redukován na požadavek programnosti, sdělnosti, stylový tradicionalismus, návaznost na tradici 19. století (především na tvorbu Bedřicha Smetany, ale i Antonína Dvořáka), folklorismus. Preferovány byly sdělné žánry, tj. útvary vokální, resp. vokálně instrumentální – píseň (masová, dělnická), kantáta, opera, dále programní hudba či balet.²¹⁶ Problematiku socialistického realismu řešil ve svých textech Antonín Sychra, ačkoliv i on setrval ve velmi zobecňujících tvrzeních: „*Obecně můžeme charakterisovat realistickou tendenci v hudbě jako úsilí o tak bohaté rozružení hudby, aby bylo možné vystihnout nejrozmanitější životní situace v dané společnosti.*“²¹⁷

Podobné rozpaky doprovázely i termín **formalismus**, který byl v prvé řadě chápán jako negativní opozitum „správného“ realismu – termín sloužil spíše emotivně jako odmítnutí popisovaného uměleckého jevu (funkce emoční zde byla nadřazena nad funkcí referenční). V očích dobových estetiků měl formalismus výrazně negativní konotace, dle tohoto náhledu s sebou formalismus nesl rezignaci na líbivost, upozadění melodie (která je dle estetiků socialistického realismu hlavním nositelem myšlenky), ztrátu srozumitelnosti, absenci morální zodpovědnosti vůči společnosti. Formalismus se zaměřoval na formální inovace, popíral starší, osvědčené formy a postupy. Kvůli absenci jasného vymezení pojmů můžeme zobecnit, že realistickými byla nazývána ta díla, která vyhovovala dobové ideologii a estetickým normám (i subjektivnímu vkusu pisatele), naopak jako formalistická byla označena ta díla, která nevyhovovala.

Klíčovou roli při prosazování zájmů a ideologie vládnoucí strany měly obecně umělecké svazy, v oblasti hudby **Svaz československých skladatelů**, vzniklý v květnu 1949. Po komunistickém převratu v únoru 1948 se v Syndikátu čsl. skladatelů ustanovil akční výbor²¹⁸ ve složení Václav Dobiáš (předseda), Miroslav Barvík, Jan Kapr, Josef Stanislav, Antonín Sychra ad.

²¹⁴ ŽDANOV, Andrej Alexandrovič, CHRENNIKOV, Tichon Nikolajevič. *Problémy sovětské hudby*. Praha: Orbis, 1949, s. 52.

²¹⁵ HONS, s. 10.

²¹⁶ *SČHK*, s. 851–852 či HONS, s. 41. Ale např. Václav Kopecký ve svém příspěvku k X. sjezdu strany (1954) upozorňoval angažované skladatele, že existují i jiné žánry nežli kantáta, a že hudba sama musí umět mluvit k posluchačům a nespolehat na text či program (Diskusní příspěvek soudruha V. Kopeckého. *Rudé právo*, r. 34, č. 162, 13. 6. 1954, s. 5–6).

²¹⁷ SYCHRA, Antonín. *O hudbu zítřka: soubor studií a článků*. Praha: Orbis, 1952. s. 130.

²¹⁸ Akční výbory Národní fronty začaly vznikat po výzvě Klementa Gottwada, který přednesl v projevu dne 21. února 1948. Účelem AV bylo provedení očisty ve veřejném životě od osob nepřátelských či nespolehlivých vůči nově nastupujícímu režimu. Ústřední akční výbor, který zastřešoval akční výbory, byl ustaven 25. 2. 1948, předsedou byl zvolen Antonín Zápotocký, členem byl např. i Václav Dobiáš. Akční výbory vznikaly živelně, bez právního podkladu – ten jim dodal zpětně až zákon č. 213 z 21. 7. 1948 Zákon o úpravě některých poměrů na ochranu veřejných zájmů.

Řada členů byla posléze ze Syndikátu vyloučena (např. Leoš Firkušný, Jaroslav Křička, Jan Miroslav Květ, K. B. Jiráček). Ještě pod hlavičkou Syndikátu se ve dnech 20.–29. května 1948 konal II. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků (s ústředním tématem *Funkce a společenské poslání hudby*), kde se přítomní přihlásili k zásadám socialistického realismu, jak je vyjádřil A. A. Ždanov.²¹⁹ Výsledkem tohoto setkání bylo *Provolání*, známé spíše jako *Pražský manifest*, který se přihlásil k boji proti formalismu. Ve dnech 26.–28. září 1948 proběhl opět v Praze I. pracovní sjezd skladatelů a hudebních vědců Československa, který navázal na II. mezinárodní sjezd skladatelů a hudebních kritiků a na kterém byl vyhlášen pětiletý plán skladatelů. Dne 20. 12. 1948 byl vyhlášen Rámcový pětiletý plán českého i slovenského syndikátu, který určil podobu hudebního života do poloviny 50. let.²²⁰ V květnu 1949 (14. a 15. 5.) se konal II. sjezd československých skladatelů a hudebních vědců, kde byl pak založen Svaz československých skladatelů (dále SČS). Všechny ostatní organizace se do něj buď včlenily, nebo zanikly (zrušeny byly např. Umělecká Beseda, Klub moravských skladatelů, Přítomnost, Česká hudební společnost).²²¹ V čele Svazu československých skladatelů stanul Otakar Jeremiáš, kterého v roce 1952 vystřídal Václav Dobiáš, generálním tajemníkem byl do roku 1953 Miroslav Barvík. Mezi hlavní aktivity Svazu patřilo ideové vedení a podpora členů, pokrytí nákladů na opisy partitur, podpora nové tvorby, spolupráce s Československým rozhlasem, Českou filharmonií a dalšími soubory, politická a odborná školení, organizace soutěží a zájezdů, vydávání *Hudebních rozhledů* (časopis vycházel od října 1948 jako jednotný celostátní hudební měsíčník). V červnu 1950 vystoupila československá sekce z Mezinárodní společnosti pro soudobou hudbu (ISCM). V dubnu 1950 (22.–25.) se konalo 1. plenární zasedání SČS. Zasedání provázela řada koncertů a přehrávek soudobých skladeb i klasiků, události byly hojně navštěvované, po Pražském jaru se jednalo rozsahem o největší hudební podnik. Tento ročník byl zastřešen heslem *Skladatelé jdou s lidem*.²²² Druhé plenární zasedání, které se konalo ve dnech 4.–11. 2. 1951, razilo heslo *Naše hudba bojuje za mír*.²²³ Již od konce roku 1951 ve svazech vznikly základní stranické organizace (ZO KSČ), ve Svazu čs. skladatelů byl hlavním referentem Jan Kapr.²²⁴ Zlom znamenal přelom roku 1952/53, v období po politickém procesu s Rudolfem Slánským. Vedle vln tzv. sebekritik, které proces, resp. jeho rozsudek vyvolal, prošel Svaz reorganizací. Původní větvení na národní sekce (tedy na sekci českou a na sekci slovenskou) bylo nahrazeno systémem tvůrčích komisí, vznikly sekce skladatelská a vědecká. Po sebekritice, kterou provedl Miroslav Barvík, byla funkce generálního tajemníka zrušena. V roce 1953 pokračovala vnitřní ideová krize. V červnu téhož roku chtěl Svaz svolat konferenci, která ale byla několikrát odložena, což vyvolalo kritiku dosavadní činnosti, zazněla i kritika nadprodukce vážné hudby.²²⁵ Základní stranické organizace byly v březnu 1953 nahrazeny tzv. stranickými skupinami; stranickou skupinu SČS vedl Josef Stanislav. To znamenalo faktický přelom v řízení SČS. Skupina měla poměrně silné postavení a způsobovala psychologický efekt větší autonomie, protože předjednávala věci mezi svazem a

²¹⁹ Viz kap. 2, pozn. 212.

²²⁰ Rámcový pětiletý plán [...]. *Hudební rozhledy*, r. 1, č. 5, 1949, s. 82–86.

²²¹ ČERNUŠÁK, Gracian. Syndikát českých skladatelů. In: *ČHSOI. Sv. 2*, s. 669–670.

²²² Skladatelé jdou s lidem. Zpráva o I. Pracovním plenárním zasedání Svazu čs. Skladatelů ve dnech 22.–25. IV. 1950. *Hudební rozhledy*, r. 2, č. 8–9, 1950, s. 198.

²²³ Ohlas II. Plenárního zasedání SČS. *Hudební rozhledy*, r. 4, č. 1, 1951, s. 35.

²²⁴ KNAPÍK 2006, s. 157.

²²⁵ Tamtéž, s. 328.

stranou (Knapík ji označuje za tzv. převodovou páku uvnitř převodové páky).²²⁶ K počátku roku 1953 měl svaz 585 členů, z toho 119 na Slovensku, 188 z nich byli komunisté.²²⁷

Hudební žurnalistice vévodil již zmiňovaný časopis *Hudební rozhledy*, oficiální orgán Svazu československých skladatelů. Ten po svém založení v roce 1948 neusiloval o hudebně analytické či estetické texty, ale velkou měrou se věnoval ideologickému ukotvení nového režimu na poli hudby. V čím dále větší míře byly přebírány texty sovětských autorů, na stránkách listu byl kritizován kosmopolitismus, formalismus, naturalismus, vyzdvihována byla tvorba a hudební život v Sovětském svazu. Předními představiteli dobové oficiální hudební vědy a hudební kritiky byli (v rozdílné míře a s rozdílným osobním i profesním vývojem) Zdeněk Nejedlý, Antonín Sychra, Jaroslav Jiránek, Miroslav Barvík či Josef Stanislav. Další instituce, které ve větší či menší míře a proměnlivě v čase měly vliv na hudební dění, byly např. Státní výbor pro věci umění (Hudební oddělení vedl M. Barvík), Divadelní a dramaturgická rada, Národní kulturní komise, Kulturní výbor Národního shromáždění, Ústřední akční výbor Národní fronty (Miroslav Barvík byl referentem pro umění v r. 1948).

V období nacistické okupace jsme mohli vysledovat dvojkolejnost státní správy, tedy správy okupantské a protektorátní. Po roce 1945, resp. 1948 byla samozřejmě situace zcela jiná, ale rozpolcenost, i když jiné povahy, můžeme najít i zde. Jednalo se o linii stranickou a státní. Hlavními představiteli těchto linií byli ministr informací a později kultury Václav Kopecký²²⁸ na straně jedné a jeho ideový oponent, přední komunistický ideolog, politik a stranický funkcionář Gustav Bareš na straně druhé.²²⁹ Jména obou mužů jsou s kulturní politikou politického režimu těchto let nerozlučně spjata. Mezi těmito dvěma významnými osobnostmi kulturní politiky nového státu hořel dlouhotrvající spor o kontinuitu, resp. diskontinuitu národní kultury.²³⁰ Jednalo se o ideologický a mocenský spor mezi Ministerstvem informací a Komunistickou stranou Československa. Gustav Barešrazil teorii diskontinuity, tedy přístup radikálnější. Prosazoval zpřetrhání veškerých vazeb na předválečný umělecký vývoj a vytvoření zbrusu nové kultury. Oproti tomu Václav Kopecký, který se na Ministerstvu informací obklopil známými osobnostmi meziválečné kultury (např. Adolf Hoffmeister, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht), prosazoval koncepci tzv. omezené kontinuity československé kultury, tzn. z předchozího kulturního vývoje chtěl vybrat ty prvky, které podporují ideologii komunistické strany, a ty dále v tomto duchu rozvíjet a využívat. Hájl tedy určitou návaznost na předchozí umělecký vývoj. Díky své známosti s řadou osobností ze všech oblastí umění měl mezi umělci větší podporu a jeho koncepce byla zdánlivě liberálnější.²³¹ V létě 1951 rostlo napětí mezi oběma politiky, neboť Václav Kopecký v srpnu toho roku převzal řadu pravomocí po ochořelém Zdeňku Nejedlém (ten prodělal těžký infarkt, ze kterého se

²²⁶ Tamtéž, s. 319–321.

²²⁷ Tamtéž, s. 318.

²²⁸ Václav Kopecký (1897–1961), přední komunistický ideolog, politik, v letech 1945–1953 ministr informací, od ledna 1953 náměstek předsedy vlády, září – prosinec 1954 ministr kultury. Více viz PÁVOVÁ, Jana. *Demagog ve službách strany: portrét komunistického politika a ideologa Václava Kopeckého*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008.

²²⁹ Gustav Bareš (1920–1979), vl. jménem Breitenfeld, povoláním novinář, politik, přední ideolog KSČ. Za války emigroval do SSSR, po roce 1946 byl vedoucím Kulturně-propagačního oddělení KSČ, členem Ústředního výboru KSČ, zastával řadu dalších politických funkcí. Působil jako šéfredaktor časopisu *Tvorba*. Více viz KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka, 2000.

²³⁰ KNAPÍK 2006, s. 60 ad. či KOLEČKOVÁ, Eva. *Vliv sovětské propagandy na kulturní politiku v Československu 1948–1956*. Brno, 2010. Diplomová práce, Fakulta sociálních studií, s. 46.

²³¹ KNAPÍK 2006, s. 60 ad.

vzpamatovával několik týdnů) na Ministerstvu školství i na vládě. V roce 1952, kdy byl Gustav Bareš v rámci vnitrostranických bojů odvolán ze všech svých politických a veřejných funkcí, již scénu plně opanoval Václav Kopecký.²³² Vedoucími osobnostmi na poli kulturní politiky tak zůstávali ministr Kopecký a básník Jiří Tufer spolu s literárním kritikem a politikem Ladislavem Štollem, Zdeněk Nejedlý kvůli zdravotnímu stavu i kvůli nesouhlasu s výše zmíněnými osobami stále více ustupoval do pozadí dění.²³³

Po vykonstruovaném politickém procesu s Rudolfem Slánským v roce 1952 proběhla reorganizace agend stranického aparátu ve prospěch kulturních ministerstev, avšak tento stav trval jen do podzimu 1953, kdy se síly opět vyrovnaly.²³⁴ Zdánlivý klid zbraní mezi ambicemi jednotlivých významných postav byl narušen úmrtím prezidenta Klementa Gottwalda v březnu 1953, kdy se opět rozhořely zákulisní boje o moc.²³⁵

2.5.3 Postava Otakara Šourka

Postava Otakara Šourka (1883–1956), jakožto předního znalce života a díla Antonína Dvořáka a „opinion makera“ v této oblasti, nás bude provázet po celé sledované období, proto se na tomto místě stručně zmíníme o jeho působení v letech vymezených tématem této práce.²³⁶ V době nacistické okupace i v letech následujících a porevolučních byl Otakar Šourek stále veřejně činný. Nadále byl uznáván jako znalec života a díla Antonína Dvořáka, hudební spisovatel a recenzent.

Otakar Šourek neměl formální muzikologické vzdělání, vystudoval na Českém vysokém učení technickém v Praze, téměř po celý život zastával úřednické pozice. K hudbě měl však blízko, byl aktivním hudebníkem a zapáleným hudebním kritikem. Až do roku 1939 působil Šourek jako úředník pražského magistrátu (jako ústřední technický rada v ředitelství technické služby), po 15. březnu odešel do výslužby.²³⁷ To ovšem rozhodně neznamenalo, že by složil ruce do klína, ba naopak. Stejně jako po celý život, zůstal i v těchto letech Šourek organizačně i literárně činný. Angažoval se v několika spolcích, vydával knihy (jen za léta okupace publikoval více než deset titulů²³⁸), pořádal přednášky a organizoval koncerty. Byl předsedou Českého spolku pro komorní

²³² Tamtéž, s. 66.

²³³ Tamtéž, s. 212.

²³⁴ Tamtéž, s. 288, resp. 333.

²³⁵ Tamtéž, s. 291.

²³⁶ Více k postavě O. Šourka i jeho působení před námi sledovaným obdobím viz NOVÁ, Kateřina. *Otakar Šourek (1883–1956) a jeho hudebně kritické působení*. Praha, 2012. Magisterská práce, FFUK, katedra hudební vědy, NOVÁ, Kateřina. *Novinář a recenzent Otakar Šourek. Musicalia*, r. 3, č. 1–2, 2011, s. 79–84, NOVÁ, Kateřina. *Sondy do vztahu Václava Talicha a Otakara Šourka na pozadí jejich vzájemné korespondence, Hudební věda*, r. 49, č. 3, 2012, s. 301–320, NOVÁ, Kateřina. *Sondy do vztahu Václava Talicha a Otakara Šourka na pozadí jejich vzájemné korespondence v letech 1939–1956 (dokončení). Hudební věda*, r. 50, č. 1–2, 2013, s. 145–178, NOVÁ, Kateřina. *Otakar Šourek (1883–1956) – nedoceněná postava českého hudebního života. Musicologica Brunensia*, r. 50, č. 1, s. 177–194.

²³⁷ Dle Šourkových vlastních strojopisných poznámek „byl dán nuceně do výslužby“.

²³⁸ ŠOUREK, Otakar. *Episoda z osudů Jakobína*. Praha: Vilém Pospíšil, 1939, ŠOUREK, Otakar. *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Topičova edice, 1939, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Smetanova “Má vlast”: její vznik a osudy*. Praha: Topičova edice, [1940], ŠOUREK, Otakar. *Thematické rozborů symfonických skladeb Antonína Dvořáka: [1841–1941]*. Lipsko: N. Simrock, 1941, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořákova čítanka: články a skladby: na*

hudbu, který pořádal koncerty soudobých i starších českých autorů. Byl rovněž místopředsedou hudebního odboru Umělecké besedy, který taktéž pořádal koncerty i mimo hlavní město. V Hudební matici Umělecké besedy pracoval Šourek jako redaktor kapesních partitur (redigoval skladby Smetany, Dvořáka, Ondříčka, Křičky, Axmana a mnoha dalších). Byl předsedou hudební komise České obce sokolské a místopředsedou Společnosti Antonína Dvořáka (která se během okupace velkou měrou podílela na Dvořákově jubilejním roku 1941, v dalších letech omezila činnost na uspořádání jednoho slavnostního koncertu v den 101. výročí Dvořákova narození a vydání dvou ročenek). Od listopadu 1939 působil Šourek rovněž jako jednatel ve výboru Sboru pro postavení druhého Národního divadla, stejně tak jako Václav Talich, s nímž ho pojilo celoživotní přátelství.²³⁹ V roce 1941 se Šourek vzdal pozice hudebního referenta novin *Venkov*, na níž působil již od roku 1918, nadále ovšem do novin velmi intenzivně přispíval. Po konci války a změně politických poměrů roku 1948 se ocitl mimo veřejné dění. Jak můžeme soudit z jeho korespondence, vnímal to jako důsledek osobních animozit s některými představiteli nového režimu. I přesto měl práce dost. Revidoval svou čtyřdílnou dvořákovskou monografii pro nové, 3. vydání²⁴⁰ – především první díl, který považoval sám za nejslabší.²⁴¹ Revizi připravoval i přesto, že mu Syndikát československých skladatelů pohrozil, že je potřeba kolektivní spolupráce.²⁴² Psal předmluvy k edicím české hudby. Pravděpodobně v březnu 1948 rezignoval na funkci předsedy Českého spolku pro komorní hudbu.²⁴³ Byl rovněž předsedou v Komisi pro vydávání děl Antonína Dvořáka. V dubnu 1954 však rezignoval a vystoupil z výboru Společnosti Antonína Dvořáka (dále SAD).²⁴⁴

Po únorovém převratu roku 1948 ustoupil Otakar Šourek z řady veřejných funkcí. Průběžným sledováním jeho korespondence můžeme vycítit jeho zklamání a frustraci z ubývajících možností uplatnění, což připisoval nepřátelským postojům vůči své osobě. Měl pocit, že upadl v nemilost nejvyšších míst, bylo mu dle jeho názoru vyčítáno „bývalé agrárnictví“ a „novopečené národní socialistictví“.²⁴⁵ Šourek byl totiž za první republiky dlouholetým členem agrární strany, po jejím zániku roku 1945 přešla většina členů, stejně jako Šourek, do České strany národně sociální, která se stala druhou nejsilnější stranou po KSČ (po únorovém převratu se strana

paměť dvacátého pátého výročí smrti Ant. Dvořáka. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1941, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Antonín Dvořák přátelům doma*. Praha: Melantrich, 1941, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1941, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák a Hans Richter: obraz uměleckého přátelství*. Praha: Melantrich, 1942, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Václav Talich: život a práce*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy (dále HMUB), 1943, ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy symfonie: Charakteristika a rozbor*. Praha: HMUB, 1943, ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby komorní: charakteristika a rozbor*. Praha: HMUB, 1943, ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: charakteristika a rozbor. I., Koncerty, serenády, suity, nokturna, rhapsodie, slovanské tance, legendy, symfonické variace, scherzo capriccioso, skladby drobné*. Praha: HMUB, 1944, ŠOUREK, Otakar. *Komorní skladby Bedřicha Smetany: rozbor*. Praha: HMUB, 1945.

²³⁹ K činnosti tohoto spolku viz HILMERA, Jiří. Sbor pro postavení Národního divadla (1930–1951). *Divadelní revue*, r. 4, č. 2, 1993, s. 33–39.

²⁴⁰ ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část první, 1841–1877*, 3., nově zprac. vyd., SNKLHU, Praha 1954, ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část druhá, 1878–1890*, 3., nově zprac. vyd., (v SNKLHU 1. vyd.) SNKLHU, Praha 1955, ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část třetí, 1891–1896*, 2., dopln. vyd., (1. vyd. SNKLHU). SNKLHU, Praha 1956, ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část čtvrtá, 1897–1904*, 2., dopln. vyd., (1. vyd. v SNKLHU), SNKLHU, Praha 1957.

²⁴¹ Otakar Šourek: Richard Stretti, [Praha], 9. 4. 1952.

²⁴² Otakar Šourek: Miloš Bezděk, Praha, 26. 12. 1948.

²⁴³ Otakar Šourek: Vladimír Čelakovský, Praha, 29. 3. 1948.

²⁴⁴ Otakar Šourek: Richard Stretti, Praha, 7. 4. 1954.

²⁴⁵ Otakar Šourek: K. B. Jiráček, Štěchovice, 15. 8. 1948.

dostala zcela pod vliv komunistů). Příslušnost k agrární straně byla po válce vnímána negativně, politická konkurence jí vyčítala protektorátní spolupráci s okupanty,²⁴⁶ slovy Košického vládního programu se „těžce provinila na zájmech národa a republiky“.²⁴⁷ Syndikát českých skladatelů Šourka dokonce vyzval, aby se vzdal svých veřejných funkcí. Toto usnesení Ústřední akční výbor Národní fronty zrušil, Šourek se však z veřejného dění přesto stáhl.²⁴⁸ O Šourkově pocitu odstrčení svědčí řada narážek a zmínek z jeho korespondence. Zmiňoval především nevraživost, pocitovanou vůči jeho osobě Zdeňkem Nejedlým. Šourkův vztah s Nejedlým byl podle jeho mínění na bodu mrazu. Šourek se „netěší přízni“,²⁴⁹ jeho jméno mělo být dokonce překážkou v činnosti hudebního odboru Umělecké besedy, protože Nejedlému Šourkovo jméno vadilo,²⁵⁰ Šourek proto dobrovolně besedu opustil.²⁵¹ Graciánu Černušákovi psal v roce 1949, že není „pro český hudební život shledáván únosný“.²⁵² V roce 1950 oznamoval Šourek Karlu Stojanovi, že „není příliš v kursu“.²⁵³ Dirigentu Františku Stupkovi se svěřil, že je „odstavená veličina“, ale „netrápí se tím, klidně píše do šuplete“.²⁵⁴ Během příprav dvořákovských oslav roku 1951 se Šourek vzdal vedení výstavní komise, protože „bude nutno jednat s ministrem dr. Nejedlým“.²⁵⁵ Nutno zde ovšem dodat, že Nejedlého a Šourkova vzájemná antipatie nebyla novinkou pouňorových poměrů, naopak trvala již od bojů o Dvořáka, kdy stáli na opačné straně názorového spektra. Rozdílné pozice zastávali i v dalších kauzách, které hýbaly tehdejší pražským hudebním světem (například v tzv. Sukově aféře, ve sporu Nováka s Ostrčilím atd.²⁵⁶).

Ani s Miroslavem Barvíkem, jednatelem Syndikátu, později generálním tajemníkem Svazu československých skladatelů, nepojilo Šourka přátelství. Jak vyplývá z korespondence, důvodem byl pravděpodobně fakt, že ačkoliv byl Jarolav Křička v nemilosti kvůli jakémusi projevu za okupace, Šourek i přesto zařadil Křičkovu harmonizaci lidových písní do hudebního programu sokolského sletu, za který byl zodpovědný.²⁵⁷ Šourek věřil, že jej za to stihla „tvrdá kampaň“ ze strany

²⁴⁶ Např. ROKOSKÝ, Jaroslav. *Rudolf Beran a jeho doba: vzestup a pád agrární strany*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2011, s. 570–576.

²⁴⁷ Viz kap. 2, pozn. 20.

²⁴⁸ Otakar Šourek: Vladimír Čelakovský, Praha, 12. 6. 1948.

²⁴⁹ Otakar Šourek: Miloš Bezděk, Praha, 26. 12. 1948, dopis uložen v NM-ČMH, inv. č. G 13175. Šourek nebyl jediný, kdo měl se Zdeňkem Nejedlým problémy – potíže se jmenováním profesorem měl i Gracian Černušák (viz Jan Racek: Otakar Šourek, Brno, 13. 8. 1946).

²⁵⁰ V dopisu Františku Pichovi (Praha, 21. 9. 1945) Šourek psal, že mezi důvody abdikace se objevuje i to, že v této funkci vadí ministroví Nejedlému; záznam z jednání (Praha, 25. 9. 1945) uvedl, že Šourek nemůže zůstat místopředsedou, protože by vznikl problém ve stycích spolku s ministrem Nejedlým.

²⁵¹ MATYS, s. 267 píše o podmíněčném vyloučení Šourka a Jana Löwenbacha.

²⁵² Otakar Šourek: Gracian Černušák, Praha, 27. 12. 1949.

²⁵³ Otakar Šourek: Karel Stojan, Praha, 17. 2. 1950.

²⁵⁴ Otakar Šourek: František Stupka, Štěchovice, 15. 8. 1950.

²⁵⁵ Záznam z porady na MŠVU dne 12. 2. 1951.

²⁵⁶ Stručně k Sukově aféře: V roce 1918, krátce po vzniku Československé republiky, osočil Zdeněk Nejedlý Josefa Suka a posléze i České kvarteto z údajně nečeského, resp. prorakouských postoje, když během války hrálo na rakousko-uherských akcích a přijímalo rakouské řády. Na Sukovu obranu se ozvala řada osobností tehdejšího hudebního života, mj. Otakar Šourek. Ke sporu „Novák contra Ostrčil“ (jak Vítězslav Novák sám spor označil): V roce 1930 přichystal Otakar Ostrčil cyklus Novákových scénických děl v Národním divadle jakožto příspěvek k oslavám Novákových 60. narozenin. Samotný skladatel ale provedení zkritizoval a vůči Ostrčilovi se ostře vymezil. Otakar Šourek jakožto Novákův dlouholetý přítel se poněkud nekriticky přiklonil na jeho stranu, Nejedlý jakožto Ostrčilův velký propagátor stál na druhé straně sporu. Více viz NOVÁ, Kateřina. *Otakar Šourek (1883–1956) a jeho hudebně kritické působení*. Praha, 2012. Magisterská práce, FFUK, Katedra hudební vědy.

²⁵⁷ Otakar Šourek: Miloš Bezděk, Štěchovice, 1. 9. 1949, dopis uložen v NM-ČMH, inv. č. G 13176.

Syndikátu, ze kterého ho Barvík a Karel Reiner chtěli vyloučit.²⁵⁸ Dle Šourkova názoru šlo ale o spor osobní, nikoliv ideologický.²⁵⁹ O rok později se situace nezlepšila, Šourek nevěděl, zda se bude jeho publikace vůbec prodávat, je totiž člověkem „vyřazeným“, navíc si „znenáhlil Barvíka“.²⁶⁰ V únoru 1952 si Šourek posteskl, že právo na výklad a hodnocení Antonína Dvořáka si osobují noví lidé.²⁶¹ Šourkův zápis z 25. listopadu 1951 informuje o z Šourkova úhlu pohledu nesolidním jednání Barvíka a Jaroslava Šedy ve věci textů o Antonínu Dvořákovi – Šourkem dodaný text pro Šedovu publikaci o Dvořákovi na gramofonových deskách byl nakonec nahrazen textem Barvíkovým.²⁶² Sám Barvík v únoru 1952 připustil existenci „boje“ proti Šourkovi, vyjádřil nad nedorozuměním lítost, vždy mu dle jeho slov na Šourkově úsudku záleželo, nechtěl se ho dotknout.²⁶³

Rozpory, které měl Šourek s Mirko Očadlíkem, byly stejně jako u Nejedlého již staršího data. Očadlík se dlouhodobě vymezoval vůči působení Václava Talicha, a to jak v České filharmonii, tak později v Národním divadle a v Československém rozhlasu (po válce dle Jiřího Křesťana dokonce prosadil zákaz Talichových nahrávek v rozhlasu²⁶⁴). Šourka pojilo s Talichem pouto dlouholetého přátelství, a tak by nebylo překvapivé, kdyby i tento fakt hrál roli. Nadto Očadlík kritizoval v roce 1941 dramaturgii Dvořákova jubilejního roku, na němž se právě Šourek velkou měrou podílel. Později v okupačních letech se dostali do sporu ohledně kapesního vydání partitury dvou Smetanových kvartetů (u HMUB). Kolem r. 1943 či 1944 Očadlík objevil rukopis jednoho z nich, ale odmítl do partitury Šourka nechat nahlédnout, aby jej vzápětí osočil z nevědeckého přístupu a kritizoval jeho práci.²⁶⁵

Musíme zde podtrhnout, že všechny výše zmíněné projevy nepřátelství nahlížíme pouze z pohledu Šourka tak, jak je zachytil v korespondenci s přáteli. Jak bylo zmíněno, jeho pocity mohly pramenit také z pocitu zhrzení. Po konci války byl kritizován pro své angažmá v protektorátní Kulturní radě,²⁶⁶ navíc byl činný již v její kontroverznější a konzervativnější předchůdkyni, Kulturní radě druhorepublikové. Jisté kontroverznosti či nejednoznačnosti svého protektorátního působení si musel být vědom i sám Šourek. Svědčí o tom náčrt obhajoby, který si připravil zjevně v reakci na zatčení a vyšetřování Václava Talicha v očekávání podobného osudu. Z tohoto úhlu pohledu nemohl Šourek nových politických poměrech obstát.

Prameny, hovořící o chladném vztahu i z druhé strany, nemáme. Nepřímo tak ale můžeme soudit na základě výroků, publikovaných v poúnorových *Hudebních rozhledech*, ve kterých je generálně odsouzena prvorepubliková dvořákovská literatura a dvořákovské bádání, které reprezentoval právě Šourek (viz dále kap. 5.2.3). Dalším podpurným argumentem, naznačujícím,

²⁵⁸ Otakar Šourek: Jan Löwenbach, Praha, 19. 11. 1948 či Otakar Šourek: Antonín Špelda, Štěchovice, 9. 9. 1948

²⁵⁹ Otakar Šourek: Emanuel Ambros, Štěchovice, 28. 9. 1949.

²⁶⁰ Otakar Šourek: Miloš Bezděk, Štěchovice, 1. 9. 1949, dopis uložen v NM-ČMH, inv. č. G 13176.

²⁶¹ Otakar Šourek: Bohumír Štědroň, Praha, 18. 2. 1951.

²⁶² Šourkův zápis, [Praha], 25. 11. 1951. Jednalo se o publikaci ŠEDA, Jaroslav, ŠOUREK, Otakar, SVOBODA, Jaroslav (eds.). *Antonín Dvořák, klasik české národní hudby 1841–1904*. Praha: Gramofonové závody, 1951 (dále cit. jako ŠEDA).

²⁶³ Miroslav Barvík: Otakar Šourek, Praha, 25. 2. 1954.

²⁶⁴ KŘEŠŤAN, Jiří. *Případ Václava Talicha: k problému národní očisty a českého heroismu*. Praha: Akropolis, 2014, s. 101.

²⁶⁵ Otakar Šourek: Zdeněk Wirth, Praha, 28. 1. 1945.

²⁶⁶ Návrh obhajoby se zachoval v jeho pozůstalosti. Autorka práce považuje tuto kritiku za neopodstatněnou.

že Šourkovy pocity nebyly neopodstatněné, je fakt, že už nebyl v takové intenzitě zván na přednášky, nepronášel proslovy apod. Naopak u řečnických stolků jej vystřídali funkcionáři Svazu skladatelů. Jeho knihy byly ale široce populární jak v Československu, tak v zahraničí, často byly překládány a vyváženy státním distributorem do zahraničí Artii. Faktické opodstatnění však Šourkův pocit odstrčení tak nemá – v letech 1948–1954 se podílel na přípravě více než 13 svazků edic HMUB, jeho knihy vyšly ve francouzském, anglickém a německém překladu, publikace *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech* se dočkala devíti vydání. V Šourkových textech, publikovaných po roce 1948 není ani náznak dobové estetiky a ideologie, naopak nacházíme stále stejnou rétoriku jako v době první republiky a za protektorátu, místy až příliš vzletnou a obdivnou.

Šourkova pozice zakladatele dvořákovského bádání je nepopiratelná. I přes absenci formálního muzikologického vzdělání ve svých publikacích položil základ pro další práci, jeho dílo je hojně využíváno dodnes. Řada programových textů těžila z jeho prací, často čelil plagiátorství či přímo vykrádání svých děl. Například v roce 1941 vyšla v USA kniha Paula Stefana, na které Šourek spolupracoval (Šourkovými slovy „*kteřou podle mé práce vypravil*“²⁶⁷), bez udání Šourkova spoluautorství.²⁶⁸ Tuto skutečnost však můžeme vysvětlit válečnými událostmi, kdy v Americe mohlo být nepřipustné uvádět jako spoluautora obyvatele protektorátu, tedy území pod nacistickou nadvládou. V dopise Jaromíru Fialovi v roce 1951 si Šourek stěžoval na použití svého textu v programu koncertu Hlaholu bez uvedení jeho autorství.²⁶⁹

Osobnost Otakara Šourka zde rozebíráme dopodrobna proto, že je pro dvořákovské bádání a recepci jeho hudby i vytvoření Dvořákova obrazu zcela zásadní. Pravdivě zhodnotil své životní dílo sám Šourek slovy, že „*snad nevyhověl všem podmínkám a předpisům hudebně-vědecké práce*“, je si ovšem vědom, že „*položil základ veškerému bádání o Dvořákově zjevu, který sotva kdo bude moci obcházet, ať už poveládnou jakékoli názory ideové a o který naopak, jak už se často ukazuje, budou se opírat jiní*.“²⁷⁰ Miloš Šafránek dokonce zhodnotil Šourka jako „*vedle Talicha a Martinů jednoho z hlavních činitelů českého hudebního života*.“²⁷¹

²⁶⁷ Otakar Šourek: Zdeněk Fierlinger, Praha, 19. 12. 1934.

²⁶⁸ STEFAN, Paul. *Anton Dvořák*. New York: The Greystone Press, Inc., 1941. Šourka na to upozornil hudební spisovatel a diplomat Miloš Šafránek, který v té době působil v USA (Miloš Šafránek: Otakar Šourek, New York, 4. 3. 1946). Stefan v knize, která je úpravou publikace z roku 1935, na které Stefan a Šourek spolupracovali (ŠOUREK, Otakar, STEFAN, Paul. *Dvořák: Leben und Werk*. Wien: Dr. Rolf Passer, 1935) nepřiznal Šourkovo spoluautorství. V dalším dopise (Miloš Šafránek: Otakar Šourek, New York, 4. 5. 1946) Šafránek Šourka informuje, že nakladatel po vydání knihy brzy zkrachoval, Šafránek referoval o knize v *The New York Times* a zdůraznil adresátovu zásluhu o knihu.

²⁶⁹ Otakar Šourek: Jaromír Fiala, Praha, 21. 11. 1951.

²⁷⁰ Otakar Šourek: Richard Stretti, Praha, 9. 4. 1952.

²⁷¹ Miloš Šafránek: Otakar Šourek, Praha, 1. 10. 1953.

3 VÝZNAMNÉ HUDEBNÍ (A) DVOŘÁKOVSKÉ AKCE

Jak jsme již zmínili výše, za trpkých let okupace získala kultura prominentní postavení v kontextu společenského života. Došlo k významnému nárůstu počtu amatérských souborů, vyprodané koncertní síně a divadla byly běžným jevem.¹ Začátek sledovaného období – počátek existence Protektorátu Čechy a Morava – je symbolicky spojen s hudbou Antonína Dvořáka. V den obsazení území Čech, Moravy a Slezska a v předvečer vlastního vyhlášení protektorátu, dne 15. 3. 1939, bylo zrušeno představení Dvořákovy opery *Rusalka*. Na plakátu, ohlašujícím operní večer, stálo „*Představení se nekonalo pro zákaz uzavírací hodiny [...] vjezd okupační něm. branné moci do Čech*“.² I závěr námi sledovaného období se nesl v duchu této opery – dne 30. listopadu 1954 byla poprvé vysílána celá opera ve formě televizní inscenace v československé televizi – pro tento důležitý mezník bylo vybráno představení *Rusalky*.³

V prvních letech okupace, dokud politické okolnosti dovolily, byly pořádány rozsáhlé, až velkolepé hudební festivaly, jako byl Pražský hudební máj, Český hudební máj a Dvořákov jubilejní rok. Promyšlenou dramaturgií prezentovali organizátoři především jejich pojetí a jejich představu kánonu české národní hudby. Hlavním iniciátorem těchto aktivit byla Kulturní rada, akce měly patriotický a národní podtext a ve společnosti vzbudily širokou odezvu. Ačkoliv druhá polovina okupace značně omezila možnosti pokračovat v této tendenci, i tak se konaly, i když za jiných okolností a v jiném kontextu, další hudební oslavy (Pražské hudební máje 1942, 1943, smetanovské a dvořákovské oslavy v roce 1944). Zde už se iniciativy ujaly organizace výrazněji pro-okupantské, národní vyznění sláblo, kritiky a recenze pozbyly nacionálních zápalů prvních let. Po osvobození v roce 1946 pokračovala tradice velkých festivalů v nově založeném hudebním festivalu Pražské jaro, kde měla Dvořáková tvorba pevné místo. Po komunistickém puči zůstalo Dvořákově dílo v nezměněné intenzitě na repertoáru těles, ačkoliv jeho výklad doznal změn tak, aby vyhovoval ideologickému narativu nového společenského zřízení. Rozsáhlé oslavy se konaly v roce 1951 při příležitosti 110. výročí narození skladatele. Ve Dvořákově duchu se pak nesl prakticky celý rok 1954, kdy svět slavil jmenování skladatele světovou osobností roku.

V následujícím textu se pokusíme popsat výše zmíněné hudební dění jednotlivých let ve vztahu k Antonínu Dvořákovi, resp. k četnosti provedení jeho děl a jejich kontextu. Jednotlivé podkapitoly jsou nesterjně dlouhé, tato disproporcionalita odpovídá intenzitě „dvořákovského“ hudebního života v jednotlivých letech i stavu pramenů.

3.1 Pražský hudební máj 1939

První z velkých hudebních slavností v nových podmínkách byl Pražský hudební máj. Cyklus devíti operních představení a koncertů se konal od 30. dubna do 17. května 1939. Do festivalu se

¹ MATYS, s. 235.

² Národní divadlo, Hudební archiv (dále Archiv ND). Viz Obrazová příloha č. 1.

³ První opera v Čs. televizi. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 19, 1954, s. 894. KÖPPLOVÁ, Barbara et al. *Dějiny českých médií v datech: rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum, 2003, s. 196. Dle ŠUPKA, Ondřej. *Reflexe Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky*. Diplomová práce. Brno: FFMU. 2011, s. 50 se jednalo o živý přenos inscenace Václava Kašlíka, on-line archiv Národního divadla však toto tvrzení nepodporuje – v tento den inscenace *Rusalky* na programu nebyla.

zapojily Národní divadlo a Česká filharmonie, hlavní postavou, která celý cyklus spojovala, byl Václav Talich.⁴

Dne 23. dubna 1939 rozeslal Talich do redakcí denních listů oznámení svého záměru uspořádat Pražský hudební máj. O významu, přesahujícím prostou kulturní akci, jaký Talich hudebnímu cyklu přikládal, svědčí i následující věty – „*Přenechám Vaší volné úvaze rozhodnutí, zda by nebylo vhodnější opustiti při této příležitosti běžnou novinovou rubriku „kultura, hudba a umění“ a nastěhovati se do politické části Vašeho listu. Soukromě jsem totiž přesvědčen, že od 15. března t.r., přestaly býti kulturní záležitosti výsadou zasvěcenců a mají se státi nejdůležitější složkou projevu národní vůle a hrdosti.*“⁵ O několik dní později, 6. května, uveřejnil Talich v časopise *Pestrý týden* další zdůvodnění pořádání hudebního Máje – „*Co jiného může narovnat naši páteř a naplnit nás pocitem důstojné národní svébytnosti, jestli tak neučiní nezlomný optimismus Smetanův, prostá víra Dvořákova a evangelium lásky, kterým zakončil své životní dílo Josef Suk?*“⁶

Vedle Smetanova cyklu *Má vlast* (2. 5.), oper *Prodaná nevěsta* (5. 5.), *Tajemství* (12. 5.) a *Libuše* (29. 5.), skladeb Josefa Suka (17. 5.), Mozartovy *Kouzelné flétny* (20. 5.) a Beethovenovy 9. symfonie (25. 5.) zazněly i dvě skladby Antonína Dvořáka. Cyklus byl započat Dvořákovou operou *Rusalka* poslední dubnový den roku 1939. Nejednalo se o nové nastudování, ale o inscenaci z roku 1936. Na ní spolupracoval Talich s choreografem Joe Jenčíkem a režisérem Hanušem Theinem, scénu vypracoval Vlastislav Hofman. V „májovém“ představení vystoupila v roli Rusalky Žofie Napravilová, v roli Prince se představil Jindřich Blažíček. I v dalších rolích účinkovaly hvězdy tehdejšího Národního divadla: Vilém Zitek jako Vodník, Marie Podvalová jako Cizí kněžna, dále Marie Budíková, Zdeněk Otava či Miloslav Jeník.⁷ Dle Otakara Šourka bouřilo občanstvo nadšením.⁸

Ani obě řady *Slovanských tanců*, druhý Dvořákovův příspěvek k Pražskému hudebnímu máji, nebyly pro dirigenta a orchestr novinkou. Talich obě řady nastudoval s Českou filharmonií již v roce 1920 a od té doby je provedl nesčíslněkrát.⁹ V rámci festivalu zazněly obě řady tanců společně na koncertě dne 9. května v Národním divadle. Provedení i skladby samotné měly obrovskou odezvu v tisku, která byla ještě zdůrazněna neutěšenou dobou prvního roku okupace. *Slovanské tance* byly v recenzích popisovány jako skladba bytostně česká a neobyčejně blízká českému lidu – „*Čím je našemu národu Smetanova ‚Prodaná nevěsta‘ v tvorbě operní, tím jsou mu Dvořákovy ‚Slovanské tance‘ v hudbě koncertní: umělecky zázračným vtělením českého lidového veselí v hudební projev taneční a jásavým vyznáním národní víry v radostný smysl života. [...] Dokazuje to ostatně i nadšená láska, která žije k ‚Slovanským tancům‘ ve všech českých srdcích jako ke skvělému výtvaru vlastní krve a vlastní duše, a dokazuje to také jedinečná obliba, které si toto dílo po prvé v dějinách české hudby dobylo ve světě hned po svém vzniku, zaujavši*

⁴ Stručně k celému festivalu viz např. KUNA, s. 715–722 a KUNA, KOTEK, 1981, s. 187.

⁵ Talich, Václav: [redakce denních listů], 23. 4. 1939, uložen v pozůstalosti O. Šourka. Otisknuto např. v ŠOUREK, Otakar. Pražský hudební máj. *Venkov*, r. 34, č. 95, 23. 4. 1939, s. 8, H. D. [DOLEŽIL, Hubert]. Pražský hudební máj, *České slovo*, r. 31, č. 100, 27. 4. 1939, s. 1.

⁶ TALICH, Václav. O Pražském hudebním máji. *Pestrý týden*, r. 14, č. 18, 1939, s. 3.

⁷ Komplettní obsazení ke všem dále zmiňovaným představením viz online archiv Národního divadla, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

⁸ ŠOUREK, Otakar. Krásný začátek Pražského hudebního máje. *Venkov*, r. 34, č. 103, 4. 5. 1939, s. 7.

⁹ KUNA, s. 161 a 1094.

všady především také kouzlem svého ryze národního zjevu a svébytností malého a jinak celkem ještě neznámého národa českého. [...] Jaké lásce se „Slovanské tance“ těší u nás doma, toho ostatně novým velmi výmluvným dokladem byl čtvrtý večer „Pražského hudebního máje“ (9. května). Nejen již tím, že to byl jeden z prvních večerů, pro něž bylo hlediště Nár. divadlo vyprodáno dávno napřed, ale především zase nadšenou náladou posluchačstva, která vládla v hledišti od prvního jásavého akordu úvodního furianta a jež se obrážela v bouřlivých ovacích po každém tanci, v průběhu večera se stupňujících.“ Obecenstvo si vynutilo opakování dvou tanců. Koncert se proměnil v „krásnou manifestaci povstavšího obecenstva.“¹⁰ Program byl opakován 13. června.

Celý festival měl vysokou návštěvnost i odezvu. Hudební kritiky se příliš nezaměřovaly na referování o interpretační úrovni, spíše se svými texty snažily podtrhnout celonárodní význam Pražského hudebního máje, jeho ideovou závažnost, vysokou úroveň zde prezentované české hudby a povzbudit čtenáře. Milan Kuna hovořil o národních demonstracích, manifestaci vlastenectví, potvrzují to i dobové kritiky: „Pražský hudební máj‘ jest veřejností chápán a prožíván jako velká národní manifestace českého umění a české národní síly.“¹¹ „Myšlenka „Pražského hudebního máje“ visela právě letos ve vzduchu jako přímá potřeba doby, [...] její uskutečnění přišlo českým lidem vhod.“¹² Vlasta Reittererová označila Pražský hudební máj jako Talichem zamýšlený protipól německých hudebních slavností *Deutsche Musikwochen*.¹³ S tímto tvrzením nemůžeme souhlasit – na text, kde by se Talich či kdokoliv jiný takto vyjadřoval, jsme během výzkumu nenarazili. Nejstarší zmínka o konání *Deutsche* (někdy *Prager*) *Musikwochen* v dobových periodikách pochází z roku 1942.¹⁴ O roku 1942 hovoří i Jitka Ludvová či Volker Mohn. Mohn považuje oba festivaly za konkurenční podniky¹⁵ – s tímto tvrzením musíme polemizovat, dle našeho názoru cílily oba festivaly na zcela jiné publikum a v tomto ohledu si tedy nekonkurovaly. Nejblíže pravdě bude Jitka Bajgarová, která naopak označila německé slavnosti jako pokus o vytvoření protiváhy Pražskému hudebnímu (a posléze Českému hudebnímu) máji.¹⁶

3.2 Český hudební máj 1940

Oproti Pražskému hudebnímu máji byl jeho pomyslný druhý ročník značně rozsáhlejší, jak tomu naznačuje i jeho změněný název – Český hudební máj.¹⁷ Zapojilo se nepoměrně více institucí i dalších umělců, a to i mimopražských, regionálních a ochotnických spolků, orchestrů a sborů. Festival byl organizován a koordinován Kulturní radou, která spolupracovala s Českým rozhlasem, Národním divadlem, Pěveckou obcí českou, Ústavem pro lidovou píseň, Syndikátem českých spisovatelů a s mnoha dalšími organizacemi. Akce tak dostala celoprotektorátní rozměr –

¹⁰ ŠOUREK, Otakar. Pražský hudební máj. IV. Slovanské tance. *Venkov*, r. 34, č. 109, 11. 5. 1939, s. 7.

¹¹ KUNA, s. 715, ŠOUREK, Otakar. Pražský hudební máj. IV. Slovanské tance. *Venkov*, r. 34, č. 109, 11. 5. 1939, s. 7.

¹² ŠOUREK, Otakar. Krásný začátek Pražského hudebního máje. *Venkov*, r. 34, č. 103, 4. 5. 1939, s. 7.

¹³ REITTEREROVÁ, s. 171–172.

¹⁴ Např. HIEBSCH, Herbert. Prager Musikwochen 1942. *Böhmen und Mähren*, r. 3, č. 7.–8, 1942, s. 262–263.

¹⁵ MOHN, s. 328.

¹⁶ LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci: pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha: Academia, 2012, s. 587, MOHN, s. 326. BAJGAROVÁ, Jitka. Herbert Hiebsch: hudebník, spisovatel, Brucknerův ctitel, sudetský Němec a jeho osud mezi Čechy. *Musicologica Olomucensia*, r. 31, 2020, s. 27.

¹⁷ Stručně o Českém hudebním máji informují např. Kuna, s. 757 a KUNA, KOTEK, 1981, s. 187, podrobnější informace viz *Zpráva o činnosti 1939–1942*, s. 44–47.

celkem se konalo 2 346 hudebních produkcí, přednášek a dalších akcí po celých Čechách a Moravě,¹⁸ festival dle slov samotných organizátorů „vzňel svým rozsahem a výsledky v jedinečnou manifestaci lásky národa k naší hudbě a písni.“¹⁹ Záštitu nad festivalem převzal ministr školství a národní osvěty Jan Kapras, čestnými předsedy se stali vedoucí Národního souručenství Josef Nebeský a skladatel Josef Bohuslav Foerster. V rámci 9. sekce Kulturní rady byl vytvořen pracovní výbor, jemuž předsedal Otakar Šourek (ten se právě jakožto předseda hudební sekce Kulturní rady a předseda pracovního výboru se velkou měrou podílel na organizaci festivalu – v první řadě jako organizátor a koordinátor celé akce), dalšími členy byli Antonín M. Brousil, Silvestr Hippmann, Emil Axman, Josef Bartoš, Václav Mikota ad.²⁰ Pražský cyklus byl zahájen 30. dubna 1940 a zahrnoval celkem 31 koncertů.²¹ Jeden večer byl věnován výhradně hudbě Antonína Dvořáka, na dalších čtyřech koncertech potom hrála jeho tvorba významnou roli. Rozhlas přinášel z festivalu pravidelné reportáže, byla natočena speciální festivalová znělka. Český filmový týdeník aktualit natočil Dvořákův violoncellový koncert v podání Ladislava Zelenky, České filharmonie a Václava Talicha. Probíhala neustálá spolupráce s denním tiskem, při této příležitosti vyšla i celá řada knih.²² Plakát festivalu vytvořil František Muzika, ústředním motivem byla studie k alegorické soše Hudby od Josefa Václava Myslbeka.²³

Ještě během příprav Českého hudebního máje, 4. dubna, přijal prezident republiky Emil Hácha deputaci představitelů Kulturní rady. Audience se kromě náměstka vedoucího Národního souručenství hraběte Strachwitze, ministra školství a národní osvěty Jana Kaprase, předsedy Kulturní rady Miloslava Hýska a dalších činitelů rady zúčastnili také předsedové jednotlivých sekcí rady (přítomen byl tedy i Otakar Šourek). Prezident poděkoval za pozvání na podniky festivalu a vyjádřil záměr se některých zúčastnit, pokud mu čas dovolí. Jak se píše v protokolu kanceláře prezidenta republiky, „po rozhovoru setrval pan státní prezident s členy deputace v srdečném rozhovoru.“²⁴

Na programu zahajovacího koncertu spolupracoval s dirigentem Václavem Talichem také Otakar Šourek. V dopise z 5. dubna 1940 si dle vlastních slov s hrůzou uvědomil, že na slavnostním zahajovacím koncertě nefigurovalo jméno Antonína Dvořáka. Psal proto Talichovi, že je „člověk krutě nešťastný a nezešli-li do května, bude to [...] zázrak.“ Poslední dvě noci probděl „v potu jen proto, že se mi rozleželo, že já, prononcovaný dvořákovec, jsem přispěl k tomu, že Dvořák vypadl ze slavnostního zahajovacího koncertu ČHM.“²⁵ Prosil tedy dirigenta, aby vypustil plánovanou skladbu Otakara Ostrčila a namísto jí dával Dvořákovu *Husitskou*; připojil také program koncertu, jak by si jej představoval. Tak se nakonec stalo: program zahajovacího koncertu festivalu (30. dubna 1940) měl slovanský nádech – Česká filharmonie pod vedením Františka Stupky²⁶ zahrála

¹⁸ Zpráva o činnosti 1939–1942, s. 45. Publikace *Český hudební máj*. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, [1940], s. [3] udává číslo 2 276.

¹⁹ Zpráva o činnosti 1939–1942, s. 44.

²⁰ Protokol o schůzi IX. sekce konané dne 6. 2. 1940, s. 3, Fond Kulturní rada Národního souručenství, Literární archiv Památníku národního písemnictví (dále jen LA PNP).

²¹ Zpráva o činnosti 1939–1942, s. 45.

²² Pro plný výčet viz Zpráva o činnosti 1939–1942, s. 46.

²³ tns. Plakát Českého hudebního máje. *Lidové noviny*, r. 48, č. 219, 1. 5. 1940, s. 5.

²⁴ Archiv kanceláře prezidenta republiky (dále jen AKPR), D 1837/a.

²⁵ Šourek, Otakar: Talich, Václav, Praha, 5. 4. 1940.

²⁶ Který zastoupil nemocného Václava Talicha. Viz Výstavy Českého hudebního máje v Praze. *Lidové noviny*, r. 48, č. 220, 3. 5. 1940, s. 7.

symfonickou báseň *Taras Bulba* Leoše Janáčka, následovala báseň *V Tatrách* Vítězslava Nováka, dvě písně *Probuzení* Ladislava Vycpálka a večer byl zakončen ouverturou *Husitská*, op. 67 Antonína Dvořáka. O přestávce promluvil o lidové písni Jiří Horák.²⁷ Celý program byl sestaven jako výrazně vlastenecký, patriotický, s důrazem na slovanskou orientaci děl (*Taras Bulba* na ruský námět, *V Tatrách* slovenský, *Husitská* český). Koncert, který pořádala Kulturní rada přímo pod svou hlavičkou, byl navštíven řadou politických osobností (např. náměstek předsedy vlády Jaroslav Krejčí, ministři Jan Kapras a Jiří Havelka, přednosta kanceláře prezidenta Jindřich Říha, primátor Prahy Otakar Klapka, předseda Akademie věd Josef Šusta ad.), podal „svědectví o zdravé duchovní síle českého lidu a jeho kulturní vyspělosti.“²⁸ František Bartoš charakterizoval Dvořákovu ouverturu jako „plamenné vyznání skladatelova národního přesvědčení.“²⁹

Koncert konaný 15. května 1940 byl zcela věnován Dvořákově tvorbě. V Národním divadle provedl Václav Talich s Českou filharmonií posílenou o členy Symfonického orchestru pražského rozhlasu Dvořákovy nejnámější skladby, které vznikly v krátkém časovém úseku let 1891–1895 – ouverturu *Karneval*, op. 92, Koncert pro violoncello h moll, op. 104 (se sólistou Ladislavem Zelenkou) a *Novosvětskou* symfonii.³⁰ Hudební kritik, spisovatel a organizátor Karel Koval v kritice nešetřil slovy chvály jak pro skladatele („vpravdě znárodnělé skladby Antonína Dvořáka přivábily do hlediště Národního divadla tolik milovníků jeho díla, že bylo divadlo přeplněno, a na ty, pro které se nedostalo místa, bylo pamatováno rozhlasem, takže tento večer zněla hudba Antonína Dvořáka téměř ve všech českých rodinách.“), tak pro interprety večera. Kritiky byly nadšené. Karel Koval zdůraznil, že Česká filharmonie strhla publikum svým dvořákovským rytmem, Ladislav Zelenka podal jedinečný výkon; byl to „nezapomenutelný májový svátek.“³¹ Otakar Šourek uvedl, že Dvořákovy oblíbené skladby poskytly příležitost filharmonii i jednotlivým hráčům ukázat svou vysokou úroveň, zralé mistrovství a pochopení pro jemné nuance kompozic.³²

Kromě zmíněných děl zazněly během festivalu další Dvořákovy nejnámější skladby, které zde telegraficky zmíníme: ouvertura *Othello*, op. 93, kantáta *Svatební košile*, op. 69 či *Mše D dur*, op. 86 (2. 5. 1940 v Křížovnickém chrámu, soubor křížovnického kůru vedl Jaroslav Herle,³³ kritika považovala mši za jednu z nejlepších světových mší, která „triumfovala v Novém Yorku a v ostatních katolických kostelech amerických“; zmínka o úspěších za oceánem byla patrně možná vzhledem k prozatímní neúčasti Spojených států ve válce³⁴), *Jakobín* (2. 5. 1940, přenášen rozhlasem, o přestávce promluvil Otakar Šourek³⁵), *Svatební košile* (5. 5. 1940, účinkoval rozhlasový orchestr, Český pěvecký sbor, sólisté Marie Budíková, Jaroslav Gleich, Zdeněk Otava).

²⁷ Český rozhlas přenáší ze Smetanovy síně zahájení Českého hudebního máje. *Národní listy, Večerník*, r. 80, č. 118, 30. 4. 1940, s. 5.

²⁸ Slavnostní koncert Kulturní rady. *Lidové noviny*, r. 48, č. 220, 3. 5. 1940, s. 7.

²⁹ fbš. [BARTOŠ, František]. Zahájení Českého hudebního máje. *Národní politika*, r. 58, č. 121, 1. 5. 1940, s. 6.

³⁰ KUNA, s. 758, HOLZKNECHT, Václav. *Česká filharmonie: příběh orchestru*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963, s. 112, fbš. [BARTOŠ, František]. Koncert ze skladeb Antonína Dvořáka. *Národní politika*, r. 58, č. 135, 16. 5. 1940, s. 6.

³¹ kov. [KOVAL, Karel]. Večer Antonína Dvořáka v Národním divadle. *Večer*, r. 27, č. 113, 18. 5. 1940, s. 5.

³² ŠOUREK, Otakar. Český hudební máj. *Venkov*, r. 35, č. 113, 17. 5. 1940, s. 6.

³³ *Český hudební máj v Praze. Kalendárium podniků ve Velké Praze*. [Praha: Kulturní rada, 1940]. Dle *Národní listy*, příloha k č. 119, r. 80, 1. 5. 1940, s. 7 byla mše provedena dne 3. 5. 1940.

³⁴ Český hudební máj započat i v chrámu, *Lidové noviny*, r. 48, č. 220, 3. 5. 1940, s. 7. USA vstoupily do 2. světové války v prosinci 1941.

³⁵ Dvořákův „Jakobín“ v rozhlasu. *Večerník Národních listů*, r. 80, č. 119, 1. 5. 1940, s. 5.

Součástí jarních hudebních oslav bylo i pět výstav s hudební tematikou. Vedle výstavy smetanovské v Muzeu Bedřicha Smetany a výstavy k dějinám české hudby 18. a 19. století a k české lidové písni v Národním muzeu se v Městské knihovně konala výstava hudebně reprodukcí technik a konečně i výstava k životu a dílu Antonína Dvořáka. Autory námětu dvořákovské výstavy byli Josef Bachtík a J. M. Květ, oba členové Dvořákovy společnosti a dvořákovští odborníci.³⁶ Velkorysá výstava o rozsahu 40 vitrín byla zahájena 1. května 1940 položením květin k bustě skladatele a proslovem Otakara Šourka. Rukopisy a další dokumenty poskytly Muzeum Antonína Dvořáka a Pražská konzervatoř. K nahlédnutí byla celá řada významných rukopisů – namátkou autografy Symfonie č. 6 D dur, *Legend, Slovanských tanců a Slovanské rapsodie*, houslového koncertu a dalších.³⁷ Na expozici se přišel podívat i státní prezident Emil Hácha, výstavu navštívil dne 29. května 1940, expozici ho provedl Otakar Šourek.³⁸ V roce 1940 také přistoupila firma Ultraphon k systematickému vydávání ukázek z Dvořákovy nejpopulárnější opery *Rusalka*. Na pěti deskách prezentovali zpěváci, sbor a orchestr Národního divadla výběr z opery. Při příležitosti Hudebního máje vyšlo i několik publikací. Otakar Šourek významně spolupracoval na publikaci *Hudba a národ*, kam přispěl několika texty, byl redaktorem publikace *Smetanova Má vlast, její vznik a osudy*. Vyšlo čtvrté, rozšířené vydání Dvořákovy korespondence *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*.³⁹ Český hudební máj, resp. Kulturní rada spolupracovaly významně také s Českým rozhlasem, rozhlas přinášel pravidelně tzv. Okénka Kulturní rady. Otakar Šourek měl během Hudebního máje tři takováto „okénka“. V březnu to byla přednáška s názvem „Připravujeme Český hudební máj“, v květnu „Květnové mohyly české hudby“ a v červnu shrnutí událostí „Co nám přinesl hudební máj?“.⁴⁰

Na závěr se pokusíme stručně zhodnotit význam Českého hudebního máje. Až na Mši D dur zazněla Dvořáková velmi často prováděná díla, nešlo o žádnou novátorskou dramaturgii, všechny skladby již byly v repertoáru daných těles. Můžeme ale soudit, že případné uvedení skladatelových méně populárních děl ani nebylo cílem organizátorů. Je potřeba si uvědomit, za jakých politických a válečných okolností se Český hudební máj konal, v jakém mentálním rozpoložení se obyvatelstvo protektorátu nacházelo a co pro ně v takové chvíli hudba mohla znamenat. Cílem bylo spíše povzbuzení obyvatel, vybudování k hudebním aktivitám, k zaměření na českou píseň, hudbu, kulturu. Festival měl silný patriotický nádech a velmi vysokou návštěvnost. Dle Milana Kundy nemohli již recenzenti kvůli zhoršující se domácí politické situaci psát a nepsali tak otevřeně, jako v předchozím roce.⁴¹ S tím nemůžeme zcela souhlasit, dle našeho názoru k tomuto tuhnutí došlo až později. V oficiální brožuře festivalu se často objevuje zvolání „Vlasti zdar!“, které zřejmě ještě nebylo problematické. V kritikách se stále objevují nacionální motivy, důraz na českou zem, kulturu.

³⁶ Výstavy Českého hudebního máje. *Národní politika*, r. 58, č. 122, 3. 5. 1940, s. 6 hovoří ještě o M. Kvapilové, pravděpodobně zaměstnankyně knihovny.

³⁷ Tamtéž, s. 7.

³⁸ Viz fotografie (Obrazová příloha č. 3), na které Otakar Šourek provází prezidenta, uložena v Archivu Národního muzea, Fotoarchiv Práce a Národní politiky I – Osoby, inv. č. 1036 a záznam „Český hudební máj v Praze, účast pana prezidenta“, uložený v AKPR pod sg. D 02538/40.

³⁹ MIKOTA, Václav (ed.). *Hudba a národ*. Praha: Svaz českých knihkupců a nakladatelů, 1940, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Smetanova Má vlast: její vznik a osudy*. Praha: Topičova edice, 1940, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Topičova edice, 1940.

⁴⁰ *Zpráva o činnosti 1939–1942*, s. 20–23.

⁴¹ KUNA, s. 759.

Soudíme, že zmiňované tuhnutí nastalo až v druhé polovině roku 1941, tj. po příchodu zastupujícího protektora Reinharda Heydricha do Prahy.

3.3 Dvořákův jubilejní rok 1941

Rok 1941 byl poznamenán významnými válečnými událostmi. I přesto, nebo možná právě proto se Dvořákovy oslavy 100. výročí narození setkaly jak s entuziastickou aktivitou účinkujících (zapojila se města i vesnice, orchestry a soubory po celém území protektorátu), tak s nadšeným ohlasem publika. Dvořákův jubilejní rok byla akce historicky ojedinělá a svým rozsahem a nasazením unikátní. Proto mu zde věnujeme velký prostor.⁴²

Od prvotních nápadů k finální realizaci Dvořákova jubilejního roku 1941 uplynuly bezmála dva roky. První zmínkou o záměru uspořádat ve výročním roce Dvořákova narození hudební slavnosti je zápis v kronice Spolku pro postavení pomníku Mistru A. Dvořákovi v Praze – později Společnosti Antonína Dvořáka – ze dne 5. června 1939.⁴³ Otakar Šourek, v té době místopředseda spolku, na schůzce uvedl, že jednal s dirigentem Václavem Talichem o uspořádání Dvořákových oslav ve spolupráci s Uměleckou besedou a Pražskou konzervatoří. Na tomto základě bylo usneseno uspořádat schůzku všech zainteresovaných institucí. I přes iniciativu Společnosti převzala vedoucí úlohu v organizaci oslav v Praze a Brně Kulturní rada. Dne 15. června 1940 zaslala SAD oficiální dopis Kulturní radě, obsahující podnět k ujetí se organizace Dvořákových oslav, zároveň spolek nabídl personální spolupráci. Na dopis Kulturní rada zareagovala listem z 5. července téhož roku, v němž sděluje, že návrh Společnosti byl Hudební sekcí Kulturní rady schválen.⁴⁴ Vedoucí postavou byl Otakar Šourek, v jehož osobě se tyto organizace personálně spojovaly. Byl předsedou hudební sekce Kulturní rady, zakládajícím členem SAD, místopředsedou Hudebního odboru Umělecké besedy a v neposlední řadě působil od roku 1940 jako předseda Spolku pro komorní hudbu. Všechny tyto organizace se do oslav aktivně zapojily. Otakar Šourek byl jako předseda pracovního výboru jednou z nejdůležitějších postav celých oslav. Byl za průběh oslav zodpovědný, komunikoval s nadřízenými úřady, dokonce se státním prezidentem. Kromě organizace a dalších aktivit v Kulturní radě se oslav účastnil také jako řečník, z korespondence víme, že byl zván jako přednášející o Antonínu Dvořákovi po celém protektorátu.

Již přípravy byly veřejností sledovány se zájmem a staly se nejednou zdrojem diskusí. V srpnu 1940 upozorňoval Mirko Očadlík, že „*Dvořákovo jubileum se musí stát mobilisací kulturních sil českých, aby opravdu vyznělo jako manifestace tvůrčího ducha českého,*“ protože „*stojíce na prahu stoletého jubilea Dvořákova, uvědomujeme si zde, stejně jako u kteréhokoli jubilea, čeho vlastně bude zapotřebí, aby jubileum nevyznělo jako prázdná oficiální oslava.*“⁴⁵ Na Nový rok 1941 byla v tisku uveřejněna výzva, aby se hudební organizace po celém území protektorátu

⁴² Tématu dvořákovských oslav roku 1941 se autorka již věnovala (NOVÁ, Kateřina. Dvořákův jubilejní rok 1941. *Musicalia*, r. 6, č. 1–2, 2014, s. 39–52 a NOVÁ, Kateřina. Příběhy předmětů z Muzea Antonína Dvořáka. 6. Dvořákův jubilejní rok 1941. *Harmonie*, říjen 2014, s. 29–31). Podkapitola je založena na těchto textech.

⁴³ Spolek pro postavení pomníku Mistru A. Dvořákovi v Praze zahájil činnost v roce 1931, v roce 1944 se přejmenoval na Společnost Antonína Dvořáka (ačkoliv úvahy o změně názvu se objevily již v roce 1941). Tímto bych ráda poděkovala Společnosti za laskavé zapůjčení spolkové kroniky. Většinu informací o přípravách a předběžné organizaci oslav jsem našla právě zde. Dále v textu budu Společnost označovat zkratkou SAD.

⁴⁴ LA PNP, fond Kulturní rada, Protokol ze schůze 20. 6. 1940 a 11. 10. 1940.

⁴⁵ OČADLÍK, Mirko. V předvečer Dvořákova jubilea. *Brázda*, r. 3, č. 35, 28. 8. 1940, s. 432.

připojily k oslavám.⁴⁶ O důležitosti svého poslání byli bezesporu přesvědčeni i členové pracovního výboru Dvořákova jubilejního roku, který byl ustanoven Kulturní radou ke dni 11. 10. 1940⁴⁷ v následujícím personálním složení: Předsedou se stal Otakar Šourek, místopředsedou Richard Stretti (předseda SAD). Dalšími členy byli: Josef Bachtík (hudební spisovatel, vrchní magistrátní komisař), Jiří Dostál (přednosta hudebního oddělení Ústřední městské knihovny, měl na starosti propagaci), Jaromír Fiala (profesor, staral se o školské oslavy), Josef Horák (tajemník Kulturní rady), Karel Boleslav Jiráček (skladatel, ředitel hudebního odboru Českého rozhlasu, do jeho gesce tedy spadalo právě rozhlasové vysílání), Jindřich Květ (hudební spisovatel, vrchní soudní rada), František Krofta (starosta Pěvecké obce české, pověřen zapojením pěvectva), Jaroslav Mikan (profesor, pečoval o výstavu, spojenou s oslavami), Václav Mikota (ředitel Hudební matice, staral se o publikace), Jiří Míšek (profesor, v jehož kompetencích byly drobné akce), Miloš Popel (tajemník Kulturní rady), Josef Soukup (profesor), Metod Vymetal (dirigent Pěveckého sdružení pražských učitelek, dohlížel na průběh chrámových oslav).⁴⁸

Dne 16. ledna 1941 přijal státní prezident Emil Hácha audienci zástupců Kulturní rady – dostavili se Miloslav Hýsek, pravděpodobně Vladimír Teyrovský, Otakar Šourek, Richard Stretti. Zástupci prezidenta informovali o rozsahu a významu chystaných oslav a požádali jej o jejich záštitu, což prezident přijal. Otakar Šourek vysvětlil výběr jednotlivých skladeb na programu: „*předseda hudební sekce Ing. Dr. Šourek podal pak ústně vysvětlení k jednotlivým bodům programu a zodpověděl dotazy pana prezidenta.*“⁴⁹ Potvrdil velký zájem posluchačů a ujistil o vhodnosti tak velkého rozsahu oslav. Prezident vysvětlení přijal a slíbil plnou podporu. Sám se pak několika koncertů a podniků zúčastnil.

Dvořákův jubilejní rok byl zamýšlen jako podnik celonárodní, do oslav se zapojila nejen velká a větší města, ale také obce – podle vlastních personálních a uměleckých možností. Pro ty organizátory, kteří nebyli v pořádání hudebních podniků nijak zběhlí, připravila Kulturní rada pomocníka – brožuru, ve které poskytla praktické rady a návody, jak program sestavit a jaký repertoár zvolit.⁵⁰ Za stejným účelem vyšla i další praktická publikace – *Příručka pro ctitele Dvořákova díla a pro pořadatele jeho oslav.*⁵¹ Vedle básně Jaroslava Vrchlického a předmluvy Otakara Šourka poskytla především soupisy Dvořákova díla, Dvořákových skladeb, vydaných na gramofonových deskách, a soupis české literatury o skladatelích.

⁴⁶ ŠOUREK, Otakar. Na prahu roku Dvořákova. *Venkov*, r. 36, č. 1, 1. 1. 1941, s. 6.

⁴⁷ LA PNP, fond Kulturní rada, Protokol ze schůze KR 8. 2. 1941, „Zpráva o stavu Dvořákova roku“. KUNA, s. 789 uvádí datum 11. 12., toto datum se v jiných zdrojích nepodařilo ověřit.

⁴⁸ Kompletní seznam členů byl zveřejněn v publikaci *Památce Antonína Dvořáka: [na památku Dvořákova jubilejního roku 1941]*. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, 1942, s. 49 (dále citováno jako *Památce Antonína Dvořáka: [na památku Dvořákova jubilejního roku 1941]*). Informace o kompetencích jednotlivých členů výboru jsem čerpala z: *Zpráva o činnosti Kulturní rady 1939–1942*, s. 47 a ze „Zpráv o stavu Dvořákova roku“, viz kap. 3, pozn. 47.

⁴⁹ AKPR, D 00295/41, inv. č. 1281/D, sign. S 11 534/44. ka. 213. Všechny níže zmíněné dokumenty z AKPR jsou součástí tohoto inventárního čísla, proto ho již nebudu v textu dále opakovat, nýbrž budu odkazovat jen ke konkrétním označením dokumentů. Pod sign. D 00295/41 je v AKPR uložena také oficiální žádost Kulturní rady o přijetí záštity, datovaná 15. ledna 1941.

⁵⁰ [MÍŠEK, Jiří]. *Oslavy Antonína Dvořáka 1841–1941. Programové návrhy pro oslavné večery a koncert.* Praha: Kulturní rada, 1941.

⁵¹ MIKOTA, Václav (ed.). *Dvořákův jubilejní rok 1941: Příručka pro ctitele Dvořákova díla a pro pořadatele jeho oslav: V roce stého výročí narození mistrova.* Praha: Kulturní rada, 1941.

Samotné pražské oslavy se konaly v průběhu celého roku, rozdělené do dvou cyklů. Jarní cyklus byl rozsáhlejší, celkem se podle oficiální brožury konalo jen v Praze 38 podniků, podzimní cyklus dosáhl počtu 16 hudebních produkcí.⁵² Přehlédneme-li celý program obou cyklů oslav, zjistíme, že velká pozornost byla věnována oratorní a kantátové tvorbě Antonína Dvořáka a stejně tak operní tvorba doznala velké péče.⁵³ Naopak tvorba písňová a klavírní byla prezentována spíše střídavě. Zazněla více než polovina Dvořákových symfonií (konkrétně symfonie č. 4, 5, 6, 7 a 9), téměř všechny symfonické básně a rapsodie. Ačkoliv by podtitul 8. symfonie, zvané také „Anglická“, vysvětloval její absenci ve výčtu provedených symfonií, její spjatost s Anglií zdá se nebyla důvodem jejího vynechání, neboť tato symfonie zněla na koncertech České filharmonie i v této době běžně.

Jarní cyklus oslav byl zahájen slavnostním koncertem České filharmonie s Václavem Talichem v čele dne 19. března. Po předehře *Husitská*, op. 67 pronesl skladatel Josef Bohuslav Foerster proslov,⁵⁴ koncert pokračoval kantátou *Te Deum*, op. 103 v provedení Marie Podvalové a Jana Konstantina spolu s Českým pěveckým sborem (řídil Jan Kühn) a koncert byl zakončen *Symfonií č. 6 D dur*, op. 60.

Prvního května, ve výroční den skladatelova úmrtí, se konala vzpomínková akce u Dvořákovy hrobu na pražském Vyšehradě. V katedrále sv. Petra a Pavla předneslo Pěvecké sdružení moravských učitelů *Requiem* Pavla Křížkovského, po produkci se společnost odebrala k Dvořákově hrobu, kde byly slavnostně položeny věnce. Otakar Šourek měl proslov a Pěvecké sdružení opět zapělo. Celá událost byla vysílána Českým rozhlasem.⁵⁵

Závěrečný koncert jarního cyklu v oficiální brožuře chyběl – byl totiž neveřejný, pouze pro zvanou společnost. Jeho organizaci převzala od Kulturní rady sama kancelář prezidenta republiky dr. Háchy,⁵⁶ konal se 11. června ve Španělském sále na Pražském hradě. Na programu byly *Serenáda d moll*, op. 44, *Serenáda E dur*, op. 22 a *Česká suita D dur*, op. 39; orchestr České filharmonie řídil Václav Talich. Podrobněji se koncertu budeme věnovat v kapitole 5.1.2.

Podzimní cyklus oslav byl zahájen slavnostním shromážděním v Národním divadle dne 7. září v 11 hodin dopoledne. Česká filharmonie pod vedením Václava Smetáčka přednesla předehru *Domov můj*, op. 62 a spolu se zpěváckým spolkem Hlahol a Karlem Šejnou *Hymnus „Dědicové Bílé hory“*, op. 30. Otakar Šourek měl úvodní řeč, skladatel Vítězslav Novák pak slavnostní proslov. Přítomen byl i prezident Emil Hácha, kterého ve vestibulu divadla uvítali zástupci Kulturní rady (vedle O. Šourka také Karel Domin). Přítomni byli i představitelé protektorátní vlády, např. předseda vlády generál Alois Eliáš.⁵⁷ O den později, v den Dvořákových narozenin (8. 9.), dirigoval Václav Talich ve Smetanově síni Dvořákovu patrně nejhranější dílo – obě řady *Slovanských tanců*. Koncertem se Talich rozloučil i s postem šéfa České filharmonie.⁵⁸

⁵² *Zpráva o činnosti 1939–1942*, s. 49.

⁵³ Až na *Americký prapor*, op. 102 byla provedena všechna Dvořáková oratorní a kantátová díla, kromě oper *Alfred*, *Král a uhlíř* a *Vanda* zazněly všechny Dvořákovy opery.

⁵⁴ Tento Foerstrův proslov, stejně jako proslovy prof. Miloslava Hýska, K. B. Jiráka či Otakara Šourka, vyšly posléze tiskem, viz *Památce Antonína Dvořáka: [na památku Dvořákovy jubilejního roku 1941]*.

⁵⁵ *Zpráva o činnosti 1939–1942*, s. 48.

⁵⁶ AKPR, D 2547/41 či D 02350/41.

⁵⁷ H. D. [DOLEŽIL, Hubert]. Oslava stých narozenin Antonína Dvořáka. *České slovo*, r. 33, č. 112, 9. 9. 1941, s. 6.

⁵⁸ KUNA, s. 796.

Závěrečný koncert nejen podzimního cyklu, ale celých oslav, se konal poslední říjnový den v Obecním domě. Česká filharmonie pod řízením Rafaela Kubelíka provedla ouverturu *Othello*, op. 93, spolu se sólistou Národního divadla Janem Konstantinem tři *Biblické písně*, op. 99, symfonickou báseň *Píseň bohatýrská*, op. 111 a po přestávce *Symfonii č. 9 „Z nového světa“*, op. 95. Program nápadně připomíná program prvního koncertu České filharmonie s Dvořákem jakožto dirigentem v čele, který se konal 4. ledna 1896 – lišil se pouze v uvedení *Slovanské rapsodie* namísto *Písně bohatýrské*.

Významnou osobností oslav vedle již zmíněného Otakara Šourka byl dirigent Václav Talich. Do jarních oslav se zapojil cyklem osmi večerů s názvem *Dvořák a jeho škola* a několika dalšími koncerty s Českou filharmonií; tento program v podstatě nahrazoval festival Český hudební máj 1941.⁵⁹ Program začal promýšlet s předstihem – Otakara Šourka se dopisem dotazoval, zda byly instrumentovány *Moravské dvojzpěvy*, rád by je dával během Máje. Nakonec zvítězila idea věnovat Máj Dvořákovi a jeho škole, tedy Josefu Sukovi a Vítězslavu Novákovi, „*spokojen by tentokrát byl i Novák, že by se dostal do Máje.*“⁶⁰ Cyklus zahájil Václav Talich Dvořákovým *Requiem* dne 30. dubna (spolu s Českou filharmonií účinkoval Český pěvecký sbor pod vedením J. Kühna). Druhým večerem bylo provedení Dvořákovy *Rusalky* (3. 5.), dále symfonický koncert z Dvořákových skladeb (7. 5.; *V přírodě, Vodník, Symfonické variace, Symfonie č. 7, Jakobín* (10. 5.)). Dne 15. května pořádal Talich koncert ze skladeb Josefa Suka, na kterém zazněla *Serenáda Es dur*, op. 6 a symfonie *Asrael*.⁶¹ Šestým Talichovým večerem v Národním divadle bylo provedení pohádkové činohry Julia Zeyera se scénickou hudbou Josefa Suka *Radúz a Mahulena* o pět dní později, 26. května pak následoval koncert ze skladeb Vítězslava Nováka (skladby *O věčné touze, Bouře*). Závěrečným večerem Talichova cyklu *Dvořák a jeho škola* bylo provedení Novákovy *Lucerny* dne 30. května. Během podzimního cyklu byl Talich již aktivní méně, nicméně i tak v rámci cyklu Dvořákových oper dirigoval několik z nich. Významným počinem pak bylo nastudování poslední Dvořákovy opery *Armida*, op. 115, která nebyla na scéně Národního divadla provedena od nastudování Otakarem Ostrčillem v roce 1928. Talich zde operu řídil až do roku 1943, v roce následujícím pak dirigentské vedení na dvě představení převzal František Škvor. Premiéru opery, která se konala 22. listopadu,⁶² navštívil i prezident Hácha. O přestávce přijal ve své lóži ministra školství Jana Kaprase a také zástupce Kulturní rady předsedu M. Hýska, O. Šourka a R. Strettiho.⁶³ „*Úspěch 'Armidy' byl veliký, [...] znamená satisfakci Antonína Dvořáka*“, poznamenal Karel Koval.⁶⁴ Kvalitu nastudování uznal i jindy zarytý odpůrce Talicha Mirko Očadlík.⁶⁵ Více se budeme inscenaci věnovat v kapitole 4.1.

⁵⁹ Dle Václava Holzknechta srov. HOLZKNECHT, s. 114) Dvořákův jubilejní rok zasahoval do Pražského hudebního máje 1941; Kucharský ztotožnil Pražský hudební máj 1941 s Talichovým příspěvkem k Dvořákově jubilejnímu roku (s cyklem *Dvořák a jeho škola*; srov. KUCHARSKÝ, Jonáš. Pražské jaro: Hudbou k míru a přátelství mezi národy – sonda do dějin institucionálních funkcí festivalů. Brno, FFMU, 2017), KUNA, s. 789–791 taktéž.

⁶⁰ Talich, Václav: Šourek, Otakar, nedatováno.

⁶¹ *Dvořákův jubilejní rok: 1841–1941: Oslavy 100. výročí narození Antonína Dvořáka ...: Pořad podniků ve Velké Praze: Březen, duben, květen, červen 1941*. Praha: [Kulturní rada Národního souručenství], 1941, s. [8]. HOLZKNECHT chybně uvádí datum konání 17. 5.

⁶² V oficiální brožuře je jako datum premiéry uveden 21. říjen, došlo tedy k jejímu přeložení.

⁶³ AKPR, D 4767/41, D 4741/41.

⁶⁴ KOVAL, K[arel]. Slavné zadostiučinění Antonínu Dvořákovi. *Venkov*, r. 36, č. 278, 25. 11. 1941, s. 6.

⁶⁵ OČADLÍK, Mirko. Obnovená *Armida*. *Brázda*, r. 4, č. 49, 3. 12. 1941, s. 583–584.

O prezentaci Dvořákovy komorní tvorby se během jarního cyklu postaralo z velké části Pražské kvarteto (v obsazení Willy Schweyda, Herbert Berger – housle, Ladislav Černý – viola a Ivan Večtomov – violoncello), které v pěti večerech zahrálo osm Dvořákových smyčcových kvartetů a ve spolupráci s dalšími interprety také *Klavírní kvartet č. 2 Es dur*, op. 87, tři další smyčcové a klavírní kvintety i *Smyčcový sextet A dur*, op. 48. Tři klavírní tria, včetně populárních *Dumek*, op. 90 předneslo Pražské klavírní trio (v obsazení Oldřich Kredba – klavír, Vladimír Hanousek – housle, Václav Stoupa – violoncello). Do oslav se zapojila celá řada dalších hudebních těles a interpretů, například České trio, Pěvecká sdružení moravských učitelů a učitelek, Pěvecká sdružení pražských učitelů a učitelek, Český pěvecký sbor, Symfonický orchestr FOK, violoncellista Miloš Sádlo, řada sólistů Národního divadla, dirigenti Karel Boleslav Jirák, Karel Nedbal, Otakar Jeremiáš a mnoho dalších.

Kostru pražských oslav tvořily koncerty tak, jak jsou zaznamenány v oficiálních brožurách, vydaných Kulturní radou.⁶⁶ To ale rozhodně nebylo vše, co bylo ve jménu oslavy Dvořákova jména a hudby v Praze podniknuto. Vedle oficiálních akcí byly pořádány koncerty různými spolky „na vlastní pěst“. Soupis těchto koncertů neexistuje, a tak nezbyvá, než se obrátit na stránky denního tisku a zkusit z jeho referátů i drobných poznámek rekonstruovat průběh oslav mimo hlavní rámec. Připomenout můžeme představení souboru *Větrník* v divadle *D 99*, které spojilo recitaci, hudbu i film a touto cestou prezentovalo život a dílo Antonína Dvořáka; účinkovali H. Bendová, H. Hrdinová, J. Benda, V. Brodský, V. Podzimek, Z. Řehoř, Z. Trnka.⁶⁷ Další aktivitu projeví studenti pražského vinohradského gymnázia, jehož studentský symfonický orchestr nastudoval za vedení profesora J. Pečeného *Slovanské tance*, valčíky, *Polonézu Es dur* a další skladby.⁶⁸ Ve vinohradském divadle uspořádala choreografka a tanečnice Milča Mayerová taneční matiné Dvořákových symfonických básní *Vodník*, op. 107, *Polednice*, op. 108 a *Zlatý kolovrat*, op. 109. Symfonický orchestr Orchestrálního sdružení řídil Iša Krejčí, vedle sólových tanečnic se uplatnily i žačky uměleckého studia M. Mayerové.⁶⁹

Vedle rozsáhlého cyklu koncertů a operních představení, přednášek a popularizačních programů byla v rámci podzimního cyklu Dvořákova jubilejního roku uspořádána výstava o životě a díle A. Dvořáka v Umělecko-průmyslovém muzeu. Autorem výstavy byl Jaroslav Mikan, spolupracoval i Otakar Šourek. J. Mikan byl rovněž autorem katalogu, který byl vydán Kulturní radou.⁷⁰ Na výstavu zapůjčili exponáty jak jednotlivci (např. Dvořákoví dědicové, O. Šourek, J. Branberger), tak instituce (Pražská konzervatoř, Národní muzeum v Praze ad). Dle dopisu adresovanému prezidentu Háchovi byla součástí výstavy i prezentace výsledků soutěže na novou výpravu Dvořákovy *Rusalky*.⁷¹ Není ale zřejmé, co bylo přesně cílem soutěže – k novému nastudování opery

⁶⁶ HUDEC, Rudolf (ed.). *Dvořákův jubilejní rok: 1841–1941: Oslavy 100. výročí narození Antonína Dvořáka: Pořad podniků ve Velké Praze: Březen, duben, květen, červen 1941*. Praha: [Kulturní rada Národního souručenství], 1941, *Dvořákův jubilejní rok: Program oslav v Praze: Oslavy 100. výročí narození hudebního skladatele Antonína Dvořáka pod záštitou pana stát. presidenta Dr. Emila Háchy péčí Kulturní rady: Září–říjen 1941*. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, Ústředí pro školskou a kulturní práci N. S., 1941.

⁶⁷ JEČNÝ, Hubert. Portrét A. Dvořáka. *Vlajka*, r. 11, č. 43, 19. 11. 1941, s. 4.

⁶⁸ Jr. Studenti oslavují Dvořáka. *Brázda*, r. 4, č. 24, 11. 6. 1941, s. 284 či a. Vinohradští studenti vzpomněli Antonína Dvořáka. *Národní střed*, r. 23, č. 80, 4. 4. 1941, s. 5.

⁶⁹ Např. a. Dvořákovské taneční matiné. *Národní střed*, r. 23, č. 94, 22. 4. 1941, s. 5.

⁷⁰ MIKAN, Jaroslav. *Katalog výstavy památek a díla Antonína Dvořáka Praha 8. IX. – 8. X. 1941*. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, Ústředí pro kulturní a školskou práci Národního souručenství, 1941.

⁷¹ AKPR, D 03782/41.

došlo až v roce 1944. Výstava památek a díla Antonína Dvořáka byla zahájena 8. září projevem Richarda Strettiho. Ačkoliv byla plánována do 8. října, byla předčasně ukončena již 28. září, kdy bylo říšským protektorem Reinhardem Heydrichem vyhlášeno stanné právo.

Rok 1941 byl příležitostí a podnětem pro publikování mnoha knih a studií, věnovaných skladateli. Vyšla celá řada publikací s tématem vztahů skladatele k regionu (*Antonín Dvořák a Plzeň* Antonína Špeldy, *Vztahy Antonína Dvořáka ke Kladnu* Cyrila Novotného, *Dvořák a Písek* Karla Polesného, *Dvořák a Nymburk* Zdeňka Culky nebo *Antonín Dvořák a Morava* Jana Racka a další⁷²), stejně jako životopisných studií (např. *Antonín Dvořák: Nástin života a díla* Josefa Bachtíka, *Antonín Dvořák* Jaroslava Hlouška či *Antonín Dvořák: jak žil a co dal národu a světu* Karla Polmana⁷³). Otakar Šourek vydal úspěšný výběr z korespondence *Antonín Dvořák přátelům doma* (který Mirko Očadlík hodnotí dokonce jako největší a nejtrvalejší přínos Dvořákova jubilejního roku⁷⁴), menší monografii *Antonín Dvořák* a tematické rozborů Dvořákových symfonických skladeb.⁷⁵ Další edice dvořákovských vzpomínek, kterou Šourek připravil pod názvem *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*, sice vyšla poprvé již v roce 1938, v roce skladatelova jubilea byla však pro velký zájem vydána třikrát. Pro dětské zájemce byla určena *Dvořákova čítanka*, kterou také připravil Otakar Šourek. Obsahuje jednoduché úpravy Dvořákových skladeb a stručné texty.⁷⁶ Trochu stranou potom stojí publikace Celestina Rypla, do které přispěli i Václav Talich, Josef Bachtík a další. Kontroverzi přináší „Kulturně politický úvod“ z pera Celestina Rypla, který publikaci otevírá. Rypl v textu zdůrazňuje Dvořákovu vazbu na Německo a fakt, že Dvořák „dovedl najít kladný poměr k politickým skutečnostem, a hlavně k německé kultuře“, neboť „těsně byl spjat životní běh Dvořákův s německou kulturou.“⁷⁷ Sborník však po stránce hudebně-vědné „nepřináší nic zvláště závažného.“⁷⁸ Této publikaci se budeme podrobněji věnovat v kapitole 5.1.2.

Rovněž gramofonový průmysl zareagoval na Dvořákovo výročí zvýšenou činností. Na deskách vydavatelství Ultraphon a Telefunken vyšla řada Dvořákových skladeb v provedení jedenácti dirigentů.⁷⁹ Kulturní rada distribuovala prostřednictvím vydavatelství Melantrich sádrové poprsí

⁷² ŠPELDA, Antonín. *Dr. Antonín Dvořák a Plzeň: studie*. Plzeň: Grafické závody Pour a spol., 1941, NOVOTNÝ, Cyril. *Vztahy Antonína Dvořáka ke Kladnu*. Kladno: Výbor pro Dvořákovy oslavy na Kladně, 1941, POLESNÝ, Karel. *Antonín Dvořák a Písek: několik poznámek k výstavě Praplánu v létě 1941*. Písek: Vladimír Hruška, 1941, CULKA, Zdeněk. *Antonín Dvořák a Nymburk*. Nymburk: Nymburský Hlahol, 1941, RACEK, Jan. *Antonín Dvořák a Morava: vzpomínková črta k stému výročí mistrova narození*. Praha: Topičova edice, 1941.

⁷³ BACHTÍK, Josef. *Antonín Dvořák: Nástin života a díla*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1941, HLOUŠEK, Jaroslav. *Antonín Dvořák: O životě a díle velikého českého umělce*. Praha: Česká grafická Unie, Praha 1941, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. HMUB, Praha 1941. POLMAN, Karel. *Antonín Dvořák, jak žil a co dal národu a světu*. Praha: Ústřední učitelské nakladatelství a knihkupectví, 1941.

⁷⁴ M. O. [OČADLÍK, Mirko]. Písemné projevy Ant. Dvořáka. *Volné směry*, r. 37, č. 2, 1941, s. 56.

⁷⁵ ŠOUREK, Otakar (ed.). *Antonín Dvořák přátelům doma*. Praha: Melantrich, 1941, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. Praha: HMUB, 1941, ŠOUREK, Otakar. *Thematické rozborů symfonických skladeb Antonína Dvořáka*. Lipsko: N. Simrock, 1941.

⁷⁶ Čítanka vyšla již v roce 1929 k příležitosti 25. výročí skladatelova úmrtí, zde se jedná o druhé vydání, které však bylo vinou cenzury ochuzené o některé skladby, cenzura zasáhla také do textů. K tomuto tématu více viz kapitola 5.3. V roce 1946 čítanka vyšla potřetí.

⁷⁷ RYPL, Celestin et al. *Sborník k oslavě stoletých narozenin Antonína Dvořáka 1841–1941*. Praha: Evropské vydavatelství, 1941, s. 39–40 (dále RYPL, 1941).

⁷⁸ FRIC, Ota. Bibliografický přehled 1938–1948. *Musikologie*, r. 2, 1949, s. 251.

⁷⁹ [V Dvořákově jubilejním roce]. *Národní divadlo*, r. 19, č. 2, 15. 9. 1941, bez označení strany.

Dvořáka vytvořené akademickým malířem Janem A. Vítkem, stejně jako Dvořákův portrét od malíře Maxe Švabinského.⁸⁰ Hudební matice Umělecké besedy vydala úplný klavírní výtah Dvořákovy poslední opery *Armida*, op. 115 (v klavírní úpravě Karla Šolce a s předmluvou Otakara Šourka), který byl označen jako „nejvýznamnější publikační novinka“.⁸¹ Vydání se dočkala rovněž Dvořákova písňová a sborová tvorba, výňatky z oper ad. Do oslav se zapojil také Český rozhlas, který pro zájemce připravil souborné provedení Dvořákových skladeb.⁸² Český filmový týdeník přinesl jako filmovou aktualitu záběry ze slavnosti z Nelahozevsi (7. 9. 1941), ze slavnosti u skladatelova hrobu na Vyšehradě a z Talichova provedení *Slovanských tanců* (8. 9. 1941), záznam z koncertu pěveckého sboru Smetana v Plzni a dalších podniků, pořádaných v rámci oslav výročí, záběry z dětské besídky Českého rozhlasu s dvořákovským pořadem, koncertu Orchestrálního sdružení, scénického provedení *Slovanských tanců* baletem Zemského divadla, záběry z Dvořákova muzea.⁸³ Oslavy Dvořákova výročí probíhaly i v Říši, například v Mnichově a Berlíně či ve Vídni.⁸⁴

V textu jsme se zabývali oslavami oficiálními, konanými v Praze. Obrovskou vlnu aktivity Dvořákův jubilejní rok vzedmul však také, nebo možná především, na venkově a v menších českých a moravských městech. Namátkou uvedme provedení *Svatebních košil*, op. 69 v Mladé Boleslavi, *Mše D dur*, op. 86 v Trutnově, koncert místního orchestrálního sdružení v Železném Brodě, koncert sboru Pernštýn v Plzni. V Kroměříži provedl dirigent Eugen Třasoň spolu se Symfonickým orchestrem brněnské pobočky Českého rozhlasu, smíšeným sborem Moravan a brněnskými koncertními sólisty dne 14. června kantátu *Svatební košile*, op. 69. V Kladně v městském divadle připravil spolu s pražskými sólisty Národního divadla, zpěváckým spolkem Smetana, dalšími kladenskými sborovými zpěváky a za účasti Středočeské filharmonie dirigent Rudolf Vašata oratorium *Stabat mater*, op. 58. V Hradci Králové uspořádalo hudebně divadelní oddělení historického muzea výstavu *Antonín Dvořák a Hradec Králové*, v Brně byla v Besedním domě otevřena výstava *Dvořák a Morava*.

Dvořákovy oslavy ovšem neprobíhaly pouze v pokojném duchu oslav mistrova genia. Objevily se i hlasy, zpochybňující jak celkovou koncepci oslav, tak motivaci a profesionalitu jednotlivých zúčastněných umělců. Již před zahájením oslav varoval Mirko Očadlík před možnými nástrahami velkolepých oslav takto prominentního skladatele. Bohužel se, dle jeho názoru, organizátoři a přední hudební instituce nevyvarovali chyb. Na stránkách konzervativního a pravicového časopisu agrárního hnutí *Brázda* vyjádřil nespokojenost s programem oslav, resp. jejich jarní částí. Postrádal především cyklus všech Dvořákových oper a všech symfonií. V jarním cyklu chyběly totiž opery *Alfred, Král a uhlíř* a *Vanda*, v podzimní přibyla pouze opera *Armida*. Z tohoto nedostatku obviňoval Očadlík především Václava Talicha, správce opery – „Pozorujeme v sestavě hlavních bodů pražského jubilejního pořadu dvořákovského, že je diktován osobním zájmem Václava Talicha, resp. Talichovým hotovým repertoárem.“ Další Očadlíkovou výhradou k Talichovu cyklu

⁸⁰ AKPR, D 4325/41.

⁸¹ *Dvořákův jubilejní rok: Program oslav v Praze: Březen-duben-květen-červen 1941*, s. 17.

⁸² Např. Vstup k oslavám Dvořákovým. *Týden rozhlasu*, r. 7, č. 5, 1. 2. 1941, s. 2.

⁸³ Záznam z filmového týdeníku je pod inv. č. 7103 V uložen v NM-ČMH-MAD. Pozvánka na slavnostní den v Nelahozevsi (7. 9. 1941), podepsaná dcerou Antonína Dvořáka Magdou Dvořákovou Šantrůčkovou viz Obrazová příloha č. 4.

⁸⁴ Oslava stých narozenin Antonína Dvořáka v Berlíně. *Vlajka*, r. 11, č. 31, 4. 10. 1941, s. 6, Vídeňská oslava Antonína Dvořáka. *Venkov*, r. 36, č. 270, 15. 11. 1941, s. 7 ad.

Dvořák a jeho škola byla skutečnost, že on sám by upřednostnil spíše provedení všech děl Dvořákových, nežli (či až potom) jeho žáků. Toto rozšíření dle jeho názoru spíše rozptylovalo, místo aby demonstrovalo Dvořákovo dílo v širším kontextu. „*Oč jde v Dvořákově jubilejním roce, o Dvořákovo dílo nebo o osobní prestiž dirigentskou?*“⁸⁵ ptal se. Považoval přípravu Národního divadla na takto významné výročí za naprosto nedostatečnou, v podstatě byla jen oprášena stará představení, kterým byl dán jako cyklu nový název. Celá příprava byla navíc dle Očadlíkova názoru odbytá a šitá horkou jehlou.⁸⁶ Trpce zmiňoval také fakt, že mediální prostor ovládl Otakar Šourek, jehož názory byly jen přejímány. Naopak právě Otakar Šourek viděl v koncepci cyklu *Dvořák a jeho škola* logickou programovou záměrnost,⁸⁷ sám Václav Talich obhajoval tento koncept snahou „*ukázat, jak mnohý popud učitele našel definitivní tvar teprve v jeho žácích.*“⁸⁸ V závěru roku hodnotil Očadlík celé oslavy jako nesystematické, dramaturgie se dle jeho názoru zaměřovala na nejpopulárnější kusy, ačkoliv obecenstvo bylo údajně hladové po poznání celého Dvořákova díla. Úroveň provádění nebyla nijak nadprůměrná, většina institucí (na rozdíl od amatérských a venkovských spolků) se spokojila s několika populárními čísly. České filharmonii Očadlík vyčítal, že neprovedla Dvořákovo symfonické dílo v jeho celistvosti, Národní divadlo vsadilo na popularitu *Rusalky* a *Jakobína*, ostatní Dvořákovy opery přišly zkrátka.⁸⁹ Dle Očadlíka tak byla promarněna jedinečná příležitost (i díky nadmíru natěšeného a vstřícného postoje publika) představit Dvořákovo dílo v jeho rozmanitosti a komplexnosti. Tvrdými slovy samotného autora – „*Porovnejme s těmito výsledky trapnou indiferentnost kruhů uměleckých, pohodlnost programovou, nevůli k obšírnému a důslednému studiu, a máme ukázáno, jak chabě a tupě hledí tito sluhové umění na svůj úkol.*“⁹⁰ Podobného názoru byl i pisatel, přispívající pod šifrou J. P. N. do časopisu *Vlajka*. Mrzelo ho, že posluchači sice měli možnost mnohokrát slyšet *Novosvětskou* symfonii či *Slovanské tance*, ale na díla méně známá, i když pro Dvořáka charakteristická (autor jako příklad jmenoval *Cypřiše* pro smyčcové kvarteto) se v programech koncertů nedostalo.⁹¹

Do určité míry mohou znít Očadlíkovy výtky oprávněně. V rámci Dvořákova jubilejního roku byly nově nastudovány pouze dvě opery – v jarním cyklu *Dimitrij* (16. 5., řídil Zdeněk Chalabala), v podzimním cyklu *Šelma sedlák* (13. 9., řídil Josef Charvát). Ostatní opery, které v rámci oslav zazněly (*Rusalka*, *Jakobín*, *Čert a Káča* a *Tvrdé palice*) byly již staršího nastudování. Václav Talich jakožto šéf opery žádnou Dvořákovu operu nově ve výročním roce nenastudoval. Většinu koncertních děl měl Talich v repertoáru již v minulosti. Na druhou stranu je nutné si uvědomit i praktickou stránku realizace oslav. Přípravovat v době války nové finančně nákladné inscenace bylo zřejmě nesmírně složité, včetně pořízení a rozepsání notového materiálu. Mohly chybět kvalifikované hlasy i finance. Námět opery *Alfred* byl v dané době silně „politicky nekorektní“ a neprůchodný (děj pojednává o vpádu germánských Vikingů do Anglie v 9. století a jejich porážce anglickým králem Alfredem Velikým). Sám Dvořák navíc operu považoval za prvotinu, originální libreto je v němčině, a tak mohl Šourek usoudit, že není pro účely oslav reprezentativní. Rovněž námět opery *Vanda*, pocházející z polské mytologie, byl vzhledem k politické realitě roku 1941 problematický. Je nutné také vzít potaz pozadí těch, kteří se nejvíce proti koncepci oslavám, resp. proti Talichovi ozývali – fašistický časopis *Vlajka* vedl protitalichovskou kampaň již od roku

⁸⁵ OČADLÍK, Mirko. Dvořákův jubilejní rok. *Brázda*, r. 4, č. 15, 9. 4. 1941, s. 177–178.

⁸⁶ OČADLÍK, Mirko. Jak „Prodaná nevěsta“ ke cti přišla. *Brázda*, r. 4, č. 24, 11. 6. 1941, s. 285.

⁸⁷ ŠOUREK, Otakar. Sukův koncert v Národním divadle. *Venkov*, r. 36, č. 115, 17. 5. 1941, s. 7.

⁸⁸ TALICH, Václav. Úvodem. *Národní divadlo*, r. 18, č. 13, 30. 4. 1941, s. 1.

⁸⁹ OČADLÍK, Mirko. Na konec Dvořákova jubilejního roku. *Brázda*, r. 4, č. 52, 24. 12. 1941, s. 620–622.

⁹⁰ Tamtéž, s. 622.

⁹¹ J. P. N. Jaro naší hudby. *Vlajka*, r. 12, č. 37, 10. 5. 1942, s. 4.

1939⁹² a časopis *Brázda*, resp. Mirko Očadlík stál v opozici vůči Talichovi a jeho aktivitám dlouhodobě.

O tom, že boje o Dvořáka⁹³ ještě plně neskončily, že byly pro mladé skladatele stále aktuální a jejich dozvuky doléhaly až do roku 1941, svědčí polemika, která se rozpoutala na stránkách tisku mezi Otakarem Šourkem a Mirko Očadlíkem. Podnět k diskusi dal Iša Krejčí svým textem *Dvořákovský boj s dnešního odstupu* v časopise *Rytmus*. V textu shrnul průběh bojů, které vymezil jako postavení dvou tvůrčích typů – typu záměrně tvořícího (Smetana) a typu pudově instinktivního (Dvořák), přičemž se stavěl proti odsuzování jednoho nebo druhého typu. Stať zakončil zvoláním: „Dnešní stanovisko českého hudebníka k někdejšímu sporu o Dvořáka není již vyjádřeno palčivou otázkou ‘Smetana nebo Dvořák’, nýbrž radostným vyznáním: ‘I Smetana i Dvořák!’“⁹⁴ Na text zareagoval Mirko Očadlík delším článkem v časopise *Brázda* pod názvem *Tak zvaný „boj o Dvořáka“*.⁹⁵ Ohradil se, že boj (jehož vlastní průběh Krejčí dle Očadlíka nezná), nebyl bojem proti Dvořákovi, ale proti protismetanovskému směru v českém hudebním životě, který se vyzvedáváním významu Dvořákova snažil upozadit ten Smetanův; Dvořák sám prý kdysi pronesl neomalené a silácké komentáře směrem ke Smetanovi. Otakar Šourek odpověděl Očadlíkovi článkem *Prohra boje proti Dvořákovi*, otištěným v novinách *Venkov*. Zde se dotkl dílčích Očadlíkových tvrzení (zejména o neuctě Dvořákově ke Smetanovi a oprávněnosti komentářů „neúčastníků“ tehdejších sporů), celkově Očadlíkovi vyčetl zavádivost a nekonkrétnost jeho formulací. Na závěr shrnul: „Jest jedním z nepopiratelných úspěchů Dvořákova jubilejního roku, že podstatně přispěl k této naprosté prohře někdejšího boje proti Dvořákovi.“⁹⁶ Očadlík se k tématu vyjádřil ještě v dalším čísle *Brázdy*,⁹⁷ z textů obou zúčastněných je patrné, že ani odstup desítek let staré spory neurovnal a že snaha o vzájemné porozumění spíše chybí, na čemž nic nezměnil ani výroční Dvořákův rok. Nutno dodat, že z dnešního pohledu je celá tato diskuze, včetně „usmiřovacích“ vývodů zcela lichá. Klišovitě dělení (jakkoliv Krejčím pozitivně míněné) na intelektuálně tvořícího Smetanu a instinktivního, spontánního Dvořáka je pro současného posluchače minulostí a je nespravedlivé vůči oběma skladatelům. Bez debat víme, že Dvořákův kompoziční styl obsahuje i racionální rozměr, o čemž svědčí některé Dvořákovy výroky (viz např. s. 185–187 tohoto textu).

⁹² KUNA, s. 729 ad.

⁹³ Tzv. boje o Dvořáka se rozpoutaly v roce 1911 článkem Josefa Bartoše. Skupina muzikologů, soustředěných kolem Zdeňka Nejedlého a časopisu *Smetana* (Otakar Zich, Josef Bartoš, Vladimír Helfert ad.), napadala a deklasovala tvorbu Antonína Dvořáka pod záminkou, že Dvořákova hudba je přeceňována a propagována na úkor ostatních skladatelů. V opozici jim stáli hudebníci propojení s Pražskou konzervatoří (Josef Suk, Karel Hoffmeister), dále Otakar Šourek, Boleslav Kalenský a další, kteří publikovali především v časopise *Hudební revue*. Více viz např. Šourek IV¹, s. 260–265, LÖWENBACH, Jan. Vzpomínka na někdejší spor o Dvořáka. *Přítomnost*, 1935, s. 616–619 a 634–636, OTTLOVÁ, Marta. The ‘Dvořák Battles’ in Bohemia: Czech Criticism of Antonín Dvořák, 1911–15. In: BEVERIDGE, David R (ed.). *Rethinking Dvořák. Views from Five Countries* Oxford: Clarendon Press, 1996, s. 125–133, PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992. Nejnověji se bojů letmo dotýká i Jiří Křesťan ve své biografii Zdeňka Nejedlého *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012.

⁹⁴ KREJČÍ, Iša. Dvořákovský boj s dnešního odstupu. *Rytmus*, r. 7, č. 1, 1941–1942, s. 2–4. Zdá se, že Iša Krejčí přejal tento pohled od Vladimíra Helferta, viz HELFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba: studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc: Index, 1936.

⁹⁵ OČADLÍK, Mirko. Tak zvaný „boj o Dvořáka“. *Brázda*, r. 4, č. 46, 12. 11. 1941, s. 549–551.

⁹⁶ ŠOUREK, Otakar. Prohra boje proti Dvořákovi. *Venkov*, r. 36, č. 277, 23. 11. 1941, s. 8.

⁹⁷ OČADLÍK, Mirko. Proč se zlobit? *Brázda*, r. 4, č. 49, 3. 12. 1941, s. 584–585.

Dle oficiálních materiálů Kulturní rady proběhlo celkem přes 3 500 hudebních podniků po území celého protektorátu.⁹⁸ Rovněž ohlas v tisku byl enormní – dle údajů rady proběhlo tiskem přes 3 500 zpráv.⁹⁹ Jak vlastně hodnotit takto masové a rozsáhlé oslavy, do nichž se zapojilo tolik hudebníků profesionálních i amatérských? Rozsah oslav přibližuje komentář v deníku *České slovo*: „Význam tohoto jubilea vyplňuje již celý letošní rok svým nevyčerpatelným obsahem i nerozmanitějšími možnostmi jeho uctění, a dosahuje-li se v tyto dny jeho vrcholu, bude se v oslavách pokračovati i v tomto dalším ročním období. Tak mohutný je tento podnět k národnímu projevu kulturnímu, že jej nutně rozprostírá do tak rozsáhlých časových rozměrů“.¹⁰⁰ I přes některé spory to byly oslavy bezesporu důstojné velikosti skladatelova genia, jejich největším přínosem byla pravděpodobně vlna aktivity, která se vzedmula na poli amatérské hudby. Masová účast rozličných regionálních souborů, sborů a orchestrů jen potvrzuje slova Václava Talicha, jež pronesl v září 1941: „Říkám-li tedy dnes ‘více Dvořáka’, přeji si, aby trvalým pěstěním jeho díla jsme vztyčili před každým naším člověkem zrcadlo, v němž by spatřil nekonečné možnosti své vlastní duchovní bytosti. Jedině tak dojde Dvořákův počin naplnění: pozvedne lid, z něhož se jeho genius zrodil.“¹⁰¹ Kultura se přesunula z městských středostavovských sálů do regionů, městeček a vesnic k posluchačům, kteří obvykle navštěvovali kulturní produkce spíše zřídka. Zvýšila se produkce gramofonová i knižní, výročí bylo podníceno studium vztahu Dvořáka k regionům. Přestože byly Dvořákovy oslavy akceptovány okupační i protektorátní vládou a jejich představitelé navštěvovali jednotlivé produkce, z pozic obyčejných posluchačů a hudebníků je lze hodnotit jako projev vlastenectví, lásky k vlasti a české kultuře, jejíž vysoká úroveň byla oslavami demonstrována. Účast posluchačů na koncertech a představeních byla extrémně vysoká, zájem obecnostva byl značný, a to i přes to, že „[...] cílem hudebního máje není zábava, nýbrž povznesení“;¹⁰² „[...] veškeré podniky, které jubileum Dvořákovo vyvolalo v život, byly obecnostvem navštíveny neobyčejně čteně, že většinou byly vyprodány a že dostati se na ně vyžadovalo mnohdy energie takřka sportovní.“¹⁰³ Účastníci oslav v protektorátu oslavy a jejich průběh vyzdvihovali a hodnotili jako velice vydařené. „Snad málokdy dovedl český národ oslavovat svého genia s takovou opravdovou, upřímnou a láskyplnou bezprostředností, jak to učinil letos v jubilejním roce Dvořákově, v roce jednoho z našich největších hudebních geniů. Vždyť jímavé a ušlechtilé velkolepé kouzlo Dvořákova díla, tak blízké cítění lidu, proniklo letos do všech vrstev národa a stalo se předmětem obdivu i v těch koutech naší vlasti, kam zpravidla jen stěží proniká závan českého tvůrčího genia.“ „[...] slyšeli [jsme] mistrovo dílo téměř v naprosté celistvosti a v poučném sousedství ostatní české tvorby. V tom snad tkví jeden z největších kladů Dvořákova jubilejního roku!“¹⁰⁴ Také zde již tolikrát zmiňovaný Otakar Šourek byl z průběhu oslav nadšen, „[...] je možno již bez nadsázky říci, že průběh těchto oslav byl po celé naší vlasti mimořádně radostný a povznášející a že podstatně přispěl k nejširšímu uvědomění Dvořákovy velikosti a jeho významu pro českou národní kulturu.“¹⁰⁵

⁹⁸ Zpráva o činnosti Kulturní rady 1939–1942, Praha 1942, s. 50, KUNA, KOTEK, 1981 uvádí číslo 3 591.

⁹⁹ Přehled činnosti v podzimním a zimním období 1941–1942. Praha: Kulturní rada při Národní radě české, Ústředí pro kulturní a školskou práci NS, 1942, s. 6.

¹⁰⁰ H. D. [DOLEŽIL, Hubert]. Antonínu Dvořákovi k stému výročí narozenin dne 8. září t. r. *České slovo*, r. 33, č. 41 (211), 7. 9. 1941, s. 5.

¹⁰¹ TALICH, Václav. Více Dvořáka. *Národní divadlo*, r. 19, č. 1, 1. 9. 1941, s. 2.

¹⁰² TALICH, Václav. Na rozloučenou s hudebním májem. *Národní divadlo*, r. 18, č. 15, 10. 6. 1941, s. 1.

¹⁰³ OČADLÍK, Mirko. Na konec Dvořákova jubilejního roku. *Brázda*, r. 4, č. 52, 24. 12. 1941, s. 621.

¹⁰⁴ RACEK, Jan. Antonín Dvořák v tradici české hudby. *Národní divadlo*, r. 19, č. 1, 1. 9. 1941, s. 4, resp. 5.

¹⁰⁵ ŠOUREK, Otakar. Prohra boje proti Dvořákovi. *Venkov*, r. 36, č. 277, 23. 11. 1941, s. 8.

Vlasta Reittererová upozornila na fakt, že Dvořákovo jubileum bylo odpovědí na okupanty protežované oslavy Mozartova jubilea, který byl uměle stavěn do protikladu k Dvořákovi.¹⁰⁶ S tímto tvrzením nemůžeme souhlasit. Protikladné vymezení obou oslav je pouze interpretací autorky, v textu však neposkytuje žádné pramenné podklady, stejně tak jako pro tvrzení, že české kulturní orgány stavěly oslav proti sobě, a že čeští obyvatelé protektorátu mozartovské oslavy ignorovali.¹⁰⁷ Pro takové tvrzení opět nenacházíme oporu v pramenech. Reittererová dále uvádí, že Dvořák byl Čechům zbraní proti poněmčenému Mozartovi.¹⁰⁸ O skutečnosti, že Mozart byl v dobových německých textech „poněmčován“ není pochyb, a Reittererová pro toto tvrzení přináší také prameny. To už ale neplatí u tvrzení, že Dvořák byl proti němu Čechům zbraní – to je jen výklad autorky, žádné prameny takto nehovoří. Naopak, během pražských mozartovských oslav (od 30. 9. do 30. 10. 1941) byla publikována série pozitivně laděných článků o Mozartovi a jeho kladném vztahu k Praze.¹⁰⁹ Milan Kuna a Josef Kotek dokonce považovali Dvořákův jubilejní rok za protest proti postupující germanizaci veřejného života.¹¹⁰ Na základě prostudování kroniky SAD, kde je zachycen vývoj celé ideje oslav, s takovým tvrzením rovněž nemůžeme souhlasit. Zdá se, že se organizátoři soustředili na propagaci Dvořáka jako národního skladatele bez dalších záměrů. Jako nejvíce pozitivní stránku celé akce hodnotíme především obrovskou vlnu aktivit jak profesionálních, tak ale především amatérských souborů, vlnu zájmu o Dvořákovu tvorbu v celé její šíři.

Stejně antagonisticky a nepodloženě staví proti sobě dvořákovské a mozartovské oslavy v textu *Das Jahr 1941 in □ □ □–Mozart gegen Dvořák, Deutsch gegen Tschechen* Tereza Horlitz, ačkoliv věnuje naprostou většinu rozsahu textu mozartovským oslavám a na ty dvořákovské přijde řeč až na posledních dvou stranách studie, kde navíc autorka mylně (jak si ukážeme v kapitole 5.3) tvrdí, že Dvořákova díla se (oproti Smetanovým) nesetkala se zákazem ze strany cenzurních úřadů.¹¹¹

3.4 Pražský hudební máj 1942

Politická situace v roce 1942 byla diametrálně odlišná od dvou předchozích let, kdy hudební slavnosti nabyly celoprotektorátních rozměrů. V květnu 1942 hrál již v protektorátním kulturním životě prim Emanuel Moravec, na Pražském hradě sídlil obávaný Reinhard Heydrich. Akce podobně velkého rozsahu jako v prvních letech okupace již nebyly možné (Milan Kuna s Josefem Kotkem dokonce v tomto ohledu hovoří o zásahu z Berlína¹¹²). Přesto se konalo hned několik větších hudebních událostí, kde hrála hudba Antonína Dvořáka významnou, ne-li hlavní roli.

¹⁰⁶ REITTEREROVÁ, Vlasta. Die Musik im Protektorat. Zwischen Mozart und Dvořák 1941. In: WEHRMEYER, Andreas (ed.). *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*. München: Ricordi, 2008, s. 169–192.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 175

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 192.

¹⁰⁹ Např. KOVAL, Karel. Zázračný talent Mozartův. *Venkov*, r. 36, č. 253, 26. 10. 1941, s. 5 uvádí, že „Mozart měl Čechy upřímně rád.“

¹¹⁰ KUNA, KOTEK, 2008, s. 30, „Protestes gegen die fortschreitende Germanisierung des öffentlichen Lebens“.

¹¹¹ HORLITZ, Tereza. Das Jahr 1941 in Brünn – Mozart gegen Dvořák, Deutsch gegen Tschechen. In: WEHRMEYER, Andreas (ed.). *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*. München: Ricordi, 2008, s. 193–203.

¹¹² KUNA, KOTEK, 2008, s. 31. Informaci o intervenci z Berlína, která znemožnila konání rozsáhlejších akcí, se nepodařilo validovat.

Pražský hudební máj, jak byl festival opět nazýván, byl sice znovu organizován, ale v podstatně zeštíhleném rozsahu. Festival nabídl pět operních představení, všechna pod taktovkou Václava Talicha. Ani v jednom případě ale nešlo o nové nastudování – Máj byl tvořen běžným repertoárem Národního divadla, kam Talich toho roku (21. 4. 1942) nastoupil jako šéfdirigent. Rovněž pokrytí dobovým tiskem bylo mnohem slabší než v předchozích letech. Vedle Mozartovy *Kouzelné flétny* (původně se mělo představení konat 4. 5., bylo však přeloženo na 13. 5.; i toto datum bylo pro četná onemocnění přesunuto na 23. 5.¹¹³), Smetanova *Dalibora* (6. 5.), Fibichovy *Nevěsty Messinské* (19. 5.) a Gluckova *Orfea* (22. 5.) zazněla Dvořákova poslední opera *Armida*, a to dne 11. 5. 1942.¹¹⁴ Původně se měl konat ještě mozartovský koncert, ten se nakonec už nerealizoval, neboť ten den proběhl atentát na Heydricha a byl vyhlášen výjimečný stav.¹¹⁵

Nicméně to nebylo vše, co bylo toho roku ve jménu Antonína Dvořáka podniknuto. V rámci oslav skladatelova narození se konaly dvě akce. Dne 7. 9. 1942 v předvečer výročí narození provedl Václav Talich v Národním divadle Dvořákovu *Rusalku* – „*Rusalka se zaskvěla v celé své melodické kráse, která vpravdě znárodněla [...] a čím častěji ji posloucháme, tím více ji milujeme. Představení mělo slavnostní ráz, pěvci si byli vědomi významu jubilejního večera [...]*“.¹¹⁶ Druhý koncert, pořádaný dne 8. září 1942, tedy na den 101. výročí narození Antonína Dvořáka, zorganizovala Kulturní rada ve spolupráci se SAD v Obecním domě. Provedení se ujala Česká filharmonie, kterou řídil Rafael Kubelík, toho roku jmenovaný šéfdirigentem orchestru. Na programu byla vedle Dvořákových *Legend*, op. 59 také dramatická ouvertura *Maryša*, op. 18 Vítězslava Nováka a *Symfonie č. 1* E dur Josefa Suka.¹¹⁷ Kulturní rada pozvala všechny členy protektorátní vlády,¹¹⁸ účastnil se například i Emanuel Moravec, primátor Prahy Alois Říha a řada dalších významných osobností. Koncert byl vyprodán a nesl se ve slavnostním duchu.¹¹⁹ Večer byl významný i z čistě „dvořákovského“ důvodu – šlo o první souborné provedení všech *Legend*.¹²⁰ Karel Koval mínil, „*Dvořákovy legendy jsou dokladem geniality, která se projevuje i v té nejmenší formě velkoryse*“.¹²¹ Kritik Jiří Dostál připustil, že *Legendy* mají jednotnou idylicko-legendární náladu a vynikající instrumentaci, postrádal u nich však kontrastnější členitost, jakou nachází u *Slovanských tanců*. Koncert měl přesto dle jeho názoru „*pronikavý úspěch a splnil své poslání*“.¹²²

V rámci festivalu převážně německé hudby Prager Musikwochen, který se konal od 15. května do 15. června, předneslo dne 18. května v Rudolfinu Dechové sdružení vídeňských filharmoniķů Dvořákovu *Serenádu*, op. 44. Na programu byly dále zařazeny Oktet F dur, op. 103

¹¹³ Změněné představení „Kouzelné flétny“ v Národním divadle. *Venkov*, r. 37, č. 111, 12. 5. 1942, s. 4.

¹¹⁴ KUNA, s. 810, program představení uložen v NM-ČMH-MAD, inv. č. VI – 44/63 Xm.

¹¹⁵ Pražský hudební máj 1942. *Venkov*, r. 37, č. 103, 1. 5. 1942, s. 5 či PROCHÁZKA, s. 60.

¹¹⁶ KOVAL, Karel. Dva pietní večery Antonína Dvořáka. *Venkov*, r. 37, č. 215, 10. 9. 1942, s. 2.

¹¹⁷ Program, uložený v NA, ÚŘP, bez Sg.

¹¹⁸ AKPR, K 759/42.

¹¹⁹ –stál. [DOSTÁL, Jiří]. Česká filharmonie A. Dvořákoví. *Lidové noviny*, r. 50, č. 460, 10. 9. 1942, s. 3.

¹²⁰ Dle dopisu pro E. Moravce z 25. 8. 1942 (NA, ÚŘP) šlo o první souborné provedení této skladby, stejně hovoří i Hubert Doležil (Filharmonie Dvořákově památce. *České slovo*, r. 34, č. 214, 10. 9. 1942, s. 4). Dle Burghauserova katalogu (BURGHAUSER, Jarmil, CLAPHAM, John. *Antonín Dvořák: tematický katalog: bibliografie: přehled života a díla*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996) při premiéře v roce 1882 zazněly jen některé části, toto tvrzení tedy může být pravdivé, doposud se ho však nepodařilo ověřit.

¹²¹ KOVAL, Karel. Dva pietní večery Antonína Dvořáka. *Venkov*, r. 37, č. 215, 10. 9. 1942, s. 2.

¹²² –stál. [DOSTÁL, Jiří]. Česká filharmonie A. Dvořákoví. *Lidové noviny*, r. 50, č. 460, 10. 9. 1942, s. 3.

Ludwiga van Beethovena¹²³ a *Serenáda* č. 11 Es dur W. A. Mozarta. Kritiky se shodly jak na vynikající intepretaci zahraničního tělesa, tak na kvalitě vybraných skladeb.¹²⁴ Podle Dostála hrál soubor oproti těm českým klidněji, akademičtěji, ačkoliv do Dvořákovy *Serenády* vložili „*dostatek svěžího temperamentu*.“ Skladby se „*příjemně poslouchaly*“ a byly publikem odměněny velkým potleskem.¹²⁵

3.5 Český hudební máj 1943

V pořadí již pátý ročník (počítáme-li i první ročník Pražského hudebního máje a Dvořákův jubilejní rok) Českého hudebního máje se konal s vědomím a podporou ministra osvěty Emanuela Moravce. Festival nedosahoval ani náznakem rozsahu a hloubky prvních tří ročníků (z této se-stupné tendence Hudebních májů lze vyčíst i „tuhnutí“ politické situace), oproti roku 1942 však byl rozsáhlejší. Prameny a literatura nepodávají jednotný obrázek, resp. došlo asi k promíchání dvou paralelních akcí.

V pramenech se jako následovník tradice hudebních májů označuje Kulturní rada se svými hudebními podniky.¹²⁶ V tisku přímo označení Hudebního máje nenacházíme, akce jsou označované jako „Hudební podniky Kulturní rady“.¹²⁷ Ty ale nejen svým organizátorem, rozsahem a datací ukazují na pokračování Pražského, resp. Českého hudebního máje. V roce 1943 obsáhly tyto hudební svátky 12 koncertů v průběhu několika týdnů,¹²⁸ a jak implikuje název, byly organizovány Kulturní radou se svolením ministra osvěty. Jak rada ve zprávě pro kancelář prezidenta republiky informovala, považovala tento festival za pokračování Máje, ale pod jiným názvem („*od tohoto označení bylo letos upuštěno*“¹²⁹). Zahajovací koncert se konal 28. dubna, kdy Česká filharmonie pod vedením Rafaela Kubelíka přednesla Smetanovu *Mou vlast*. Přítomni byli vysocí politici i zástupci kulturního života. O již zcela jiné atmosféře, ve které koncert probíhal, svědčí např. text Karla Kovala. Ten nabídl několik dní po koncertě čtenářům *Venkova* vedle prostého a nadšeného hodnocení výkonu České filharmonie a Rafaela Kubelíka také citace dobových německých kritik z roku 1885, a to z důvodu „*osvěžení paměti a jako doklad o kulturní spolupráci mezi českými a německými hudebníky, která měla tak znamenitou tradici od dob Mozartových*.“¹³⁰ Místo vyzdvi-hování vysoké úrovně české hudby, jak jsme viděli v minulých letech, byl nyní kladen důraz na česko-německé vazby. Cyklus trval od 28. dubna do 6. června 1943. Čtyři koncerty organizovala Kulturní rada (zahajovací 28. 4., dále 22. 5., 28. 5. a 3. 6.), nad ostatními měla jen patronaci.¹³¹

¹²³ Brožura HIEBSCH, Herbert (ed.). *Prager Musikwochen 1942*. Prag: Deutsche Musikgesellschaft, 1942 udává místo Beethovenovy skladby Oktet B dur Karla Hermanna Pilsse. Pravděpodobně tedy došlo ke změně programu.

¹²⁴ Kov. [KOVAL, Karel]. Pražské hudební týdny 1942. *Venkov*, r. 37, č. 118, 20. 5. 1942, s. 5.

¹²⁵ -stál. [DOSTÁL, Jiří]. Komorní večer v Rudolfinu. *Lidové noviny*, r. 50, č. 255, 21. 5. 1942, s. 3.

¹²⁶ AKPR, Složka K 352/43.

¹²⁷ Hudební podniky Kulturní rady. *Lidové noviny*, r. 51, č. 117, 30. 4. 1943, s. 4.

¹²⁸ AKPR, Složka K 352/43. Dle Č. Hudební máj 1943. *Pondělní Národní politika*, r. 61, č. 72, 15. 3. 1943, s. 6 proběhlo 18 pořadů, 4 operní večery, 6 symfonických koncertů, 2 večery oratorní, 4 koncerty sborové a jeden večer smíšený.

¹²⁹ AKPR, složka K 352/43.

¹³⁰ KOVAL, Karel. Smetanova „*Má vlast*“ zahájila Hudební podniky Kulturní rady. *Venkov*, r. 38, č. 101, 1. 5. 1943, s. 7.

¹³¹ K 1. koncertu 28. 4. viz Hudební podniky Kulturní rady. *Lidové noviny*, r. 51, č. 117, 30. 4. 1943, s. 4, ke 2. koncertu 22. 5. viz Pamětní koncert České filharmonie. *Lidové noviny*, r. 51, č. 141, 25. 5. 1943, s. 4. K dalším koncertům se v tisku nepodařilo dohledat žádné zmínky.

Prezident Hácha se pravděpodobně zúčastnil koncertu sborové tvorby 28. května. Program koncertů, organizovaných přímo Kulturní radou, neobsahoval žádnou Dvořákovu skladbu. Svou dramaturgií se nedají srovnat s minulými ročníky – po provedení Brahmsových a Wagnerových skladeb (22. 5.) se konal koncert sborové tvorby (28. 5.), následoval koncert ze skladeb poctěných národní cenou 1942 (komentář k udílení národních cen viz dále, s. 143).¹³²

Zároveň byly jako pokračování hudebních májů nepřímo, ale jasně označeny tři koncerty České filharmonie, které se pod vedením Václava Talicha uskutečnily v Národním divadle – a to označením jako „*Talichovy májové koncerty*“, Talichův „*jubilejní měsíc*“ apod.¹³³ Sám Václav Talich cyklus koncertů v korespondenci s filharmonií za Pražský hudební máj označil.¹³⁴ Hned na prvním koncertu Talichova cyklu dne 8. května 1943 provedl v Národním divadle Talich kromě závěrečné Dvořákovy Symfonie č. 9 a Smetanova *Pražského karnevalu* dvě české novinky – *Concerto Grosso* Pavla Bořkovce a *Mládí* K. B. Jiráka. Otakar Šourek hodnotil provedení skladeb v dopise Talichovi, který napsal pod dojmem koncertu hned následující den: „*Drahý Václave, znáš mne dobře, že mi chybí smysl pro patetičnost a vzlet myšlenek, a spokoj se tedy tím, když Ti řeknu, že to bylo včera všechno velmi velmi krásné, že jsi prosadil dvě vážné novinky způsobem jinak u nás neobvyklým, především ale že jsi na Dvořákově e-molce objevil nové krásy i tomu, kdo si myslil, že ji dobře zná.*“¹³⁵ Druhou část dopisu, stejně jímavě napsanou, kde Šourek popisuje sílu, jakou Talichovo provedení působilo na posluchače, cituje ve své monografii již Milan Kuna, odkazují zde tedy na něj.¹³⁶ Účinkovala Česká filharmonie rozšířená o členy orchestru Národního divadla. Koncert byl vyprodán, přítomna byla kulturní i politická elita. „*Populární Dvořáková symfonie e moll tvořila mohutný symfonický závěr večera,*“ který skončil bouřlivými ovacemi.¹³⁷

O deset dní později, 18. května, rovněž v Národním divadle, provedl Talich na svém druhém koncertě Novákovu symfonickou báseň *V Tatrách*, Ostrčilovu Suitu c moll a Dvořákovu Symfonii č. 7. Koncert měl opět pronikavý úspěch, „*program vyvrcholil energicky úderným pathosem a dramatikou Dvořákovy d moll symfonie*“.¹³⁸ Tento program byl náhradní, původně měl Talich provést Vycpálkovo *České requiem*, k čemuž však vlivem krátkého času k nastudování nedošlo. Třetím koncertem byl koncert ze skladeb Josefa Suka (29. 5. 1943). Dle Milana Kuny byla možná součástí Talichova cyklu i některá operní představení, mj. Dvořákovy *Rusalky*.¹³⁹ Jednalo se ale

¹³² AKPR, složka K 352/43.

¹³³ DL. Talichův jubilejní koncert. *Venkov*, r. 38, č. 127, 2. 6. 1943, s. 6, stál. Česká filharmonie opět s Talichem. *Lidové noviny*, r. 51, č. 127, 11. 5. 1943, s. 4. Rovněž literatura hovoří o Talichovu cyklu jako pokračovateli Máje. KUNA, s. 828 píše, že Pražský hudební máj byl zakázán, ale vzápětí na s. 831 pokračuje s jeho popisem. KUNA, disertace, s. 152 ad., dramaturgii nezmiňuje, pouze, že byla „hubená“. PROCHÁZKA, s. 61 píše, že okupanti Český hudební máj potlačili, konaly se jen 2 koncerty a několik představení, ale bez oficiálního označení ČHM. To neodpovídá ani jedné z hudebních akcí. MOHN, s. 325 udává, že MLO vyžadovalo změnu názvu na Pražské hudební jaro, na toto označení jsme ale v dobovém tisku nikde nenarazili. KUNA, disertace, s. 153 tvrdí něco podobného, asi na základě dopisu Kulturní rady E. Moravcovi z 4. 3. 1943. MÜLLER, s. 122 míní, že název „Český“ nebo „Pražský“ už nemohl být použit, to souhlasí s prameny z AKPR, MÜLLER dále píše, že akci inicioval opět Talich již v září 1942, o Talichovi ale není v AKPR ani zmínka, jednalo se zcela jistě o dvě rozdílné akce.

¹³⁴ Václav Talich: Česká filharmonie, 27. 1. 1943, uložen v Muzeu českého krasu, Beroun, Sg. T 2875.

¹³⁵ Šourek, Otakar: Talich, Václav, [Praha], 9. 5. 1943. Podtrhl O. Šourek.

¹³⁶ KUNA, pozn. 3, s. 834–835. Milan Kuna uvádí chybné datum dopisu 9. 4. 1943.

¹³⁷ –stál. [DOSTÁL, Jiří]. Česká filharmonie opět s Talichem. *Lidové noviny*, r. 51, č. 127, 11. 5. 1943, s. 4.

¹³⁸ –stál. [DOSTÁL, Jiří]. Druhý symfonický koncert v Národním divadle. *Lidové noviny*, r. 51, č. 137, 21. 5. 1943, s. 4.

¹³⁹ KUNA, s. 832.

jen o běžné představení, které řídil František Škvor, v žádném prameni se nepodařilo dohledat, že by náležela do májových oslav. V některých případech noviny oba hudební podniky spojily – *Národní politika* uvedla, že hudební podniky Kulturní rady i Talichův cyklus tvoří dohromady Hudební máj 1943¹⁴⁰ (uvedení názvu protirečí výše zmiňované zprávě Kulturní rady prezidentu Háchovi zmiňující upuštění od tohoto označení).

Jak vidno, prameny ani literatura se neshodnou, kdo byl vlastně pokračovatelem tradice hudebních májů, pořádaných v protektorátu za velkého úspěchu od roku 1939. Vzhledem k prestiži festivalu i jeho předchozí historii je pravděpodobné, že jak Kulturní rada, tak Václav Talich se cítili oprávněni v této tradici pokračovat. Dobový tisk tuto rivalitu nijak nerefletoval a jako pokračovatele Máje označoval nepřímě Talichův cyklus. Kulturní rada se k této tradici přihlásila sama. V roce 1943 však již byla pod značným politickým tlakem (o čemž svědčí i formulace, že podniky byly organizovány se svolením ministra Moravce) a i dramaturgie zcela pozbyla národního étosu. Naopak se dá říci, že program již plně kopíroval intence okupantů. S výjimkou prvního koncertu – provedení *Mé vlasti*, jejíž vyznění však umenšil Karel Koval svou citovanou kritikou, byl program na česká díla, která by mohla vzbudit mezi posluchači nacionální emoce, chudý. Koncert sborové tvorby, který byl nazván Večer Sudetského sborového zpěvu, představil Městský sbor z Litoměřic; na programu byli pouze německo-jazyční skladatelé, narození v Čechách (např. Christoph Demantius, Felix Petyrek, Fidelio F. Finke ad.). Koncert ze skladeb poctěných národní cenou z roku 1942 prezentoval díla např. Celestina Rypla, o němž již byla řeč – nešlo tedy v žádném případě o české „klasiky“. Naproti tomu se Václav Talich snažil pokračovat v linii českých národních skladatelů, po jejichž boku stáli jejich žáci či etablovaní současní skladatelé. Jak umělecký, tak morální přínos Talichova cyklu byl tedy zcela jistě vyšší.

3.6 Oslavy 1944

Rok 1944 byl plný dramatických válečných událostí. V lednu byla prolomena blokáda Leningradu, během května byli nacisté vyhnáni z Krymského poloostrova, v červnu se spojenci vylodili v Normandii, v srpnu došlo k varšavskému a posléze slovenskému národnímu povstání – všechny tyto události vzbuzovaly opatrný optimismus a víru obyvatel protektorátu v brzký konec války. Kulturní život byl vinou totálního válečného nasazení zúžen, pořádat hudební podniky už mohly pouze vybrané organizace (Kuratorium, VOS, NOÚZ). Český hudební máj v rozsahu, v jakém jsme ho znali z minulých let, se již nekonal, po celý květen ale slavil protektorát výročí Bedřicha Smetany.¹⁴¹ Konaly se také oslavy 40. výročí úmrtí Antonína Dvořáka, ale pravděpodobně ve skromném rozsahu. Oficiální dvořákovské oslavy už nepořádala Kulturní rada, „*poněvadž se právě netěší přízni nadřízených úřadů.*“¹⁴² Zrekonstruovat jejich průběh není snadné. Zmínky v tisku jsou ojedinělé, a navíc ne zcela jednoznačné. V září 1944 už ani nenajdeme v novinách *Venkov* kulturní rubriku, pravděpodobně z důvodu nutnosti šetřit papírem. Vedle živé hudby Dvořákovo dílo uctila firma Esta vydáváním osmi desek ukázek z opery *Rusalka*, nahráli je opět zpěváci, sbor a orchestr Národního divadla.

¹⁴⁰ Č. Hudební máj 1943. *Pondělní Národní politika*, r. 61, č. 72, 15. 3. 1943, s. 6.

¹⁴¹ Smetanovy oslavy v květnu. *Venkov*, r. 39, č. 103, 3. 5. 1944, s. 2.

¹⁴² Otakar Šourek: Josef Fiala, Praha, 18. 5. 1944.

Jako součást oslav bylo v tisku vnímáno nové nastudování opery *Rusalka* Václavem Talichem, jehož premiéra proběhla 18. května 1944.¹⁴³ Vedle tohoto představení bylo za součást oslav označeno také nové, resp. obnovené nastudování opery *Armida*.¹⁴⁴ Provedení ve dnech 27. a 30. května 1944 řídil místo onemocnělého Václava Talicha František Škvor (odtud možná pramenilo zmatení některých recenzentů, že jde o nové nastudování), a to po jedné zkoušce.¹⁴⁵ Škvor se nelehké úlohy zhostil výborně, jak lze soudit jednak dle reakcí publika i dle pochvalných tónů kritik. Ty viděly v opeře „nejkrásnější a nejdramatičtější Dvořákovo dílo“ a zmiňovaly bouřlivé ovace publika. Údajné nedostatky libreta vyvážíly bohatá hudební fantasie a orchestrální barevnost.¹⁴⁶

Festival Prager Musikwochen probíhal od 13. května do 14. června 1944. Deutsches Philharmonisches Orchester prováděl díla především německých autorů.¹⁴⁷ Úvodní koncert se konal ve Španělském sále pro uzavřenou společnost raněných a vojáků, a především špiček okupační správy, včetně K. H. Franka či Wilhelma Fricka.¹⁴⁸ Dílo Antonína Dvořáka zaznělo 26. května, kdy v Rudolfinu provedlo Dechové sdružení vídeňských filharmoniků díla Mozarta, Beethovena a Dvořákovu *Serenádu* d moll pro dechové nástroje, violoncello a kontrabas, op. 44.¹⁴⁹ V rámci festivalu provedl Deutsches Philharmonisches Orchester v Rudolfinu také Dvořákovy *Slovanské tance*. Program byl veskrze německý, resp. rakousko-německý, s výjimkou tanců Dvořákových. Po předehře *Preciosa*, op. 78 Carla Marii von Webera a Symfonii č. 6 C dur Franze Schuberta následovaly *Slovanské tance*, program byl uzavřen tanci Johanna a Josefa Strausse. Herman Meyer zhodnotil Dvořákovy skladby následujícími slovy: „*Es sagte nichts gegen den innerlicheren Dank □ □ □ □ ewinn, den diese Sinfonie so wunderbar leicht verschenkt, daß sich der Beifall nach den drei Slawischen Tänzen von Dvořák steigerte. Denn hier ist die □ □ nde Rhythmik nach dem se □ □ htig we □ □ □ □ Pathos des zehnten namentlich in des großartigen, beinahe tanzsinfonischen Bravour des achten Tanzes, den Keilberth so erfreulich gestrafft und von □ □ chen Verschleppungen gereinigt bot – im vollen Strom volkshafter Melodik ein handfestes Steuer in der Hand eines von deutscher Formkultur gleichsam gebändigten Erzmusikanten.*“¹⁵⁰

Pokud bychom měli stručně zhodnotit charakter dvořákovského dění v době Protektorátu Čechy a Morava, museli bychom vysledovat dvě období. Monumentální hudební slavnosti, doprovázené mediálním zájmem, prezentovaným vzletnými vlasteneckými texty byly po roce 1942 vystřídány střídmejšími festivaly a oslavami, jejichž étos se postupně přikláněl k proklamaci česko-německých vztahů či přímo české závislosti na hudbě a kultuře německé. Rozdílná je i pramenná povaha. Oslavy z let 1939–1941 byly hojně sledovány tiskem, a proto rekonstruovat jejich průběh

¹⁴³ jkb. Nová „Rusalka“ v ilusivním hávu. *A-Zet*, r. 17, č. 100, 20. 5. 1944, s. 3 či Vjs. Dvořáková Rusalka nově nastudovaná. *Nedělní list*, r. 18, č. 139, 21. 5. 1944, s. 2.

¹⁴⁴ Dle KL. Obnovená „Armida“ v Národním divadle. *Národní střed*, r. 26, č. 119, 30. 4. 1944, s. 2 šlo o nové nastudování, pohled do archivu ND a Beh. Obnovená Dvořáková „Armida“, *Národní práce*, r. 6, č. 118, 29. 4. 1944, s. 2 však ujišťuje o tom, že šlo pouze o obnovené Talichovo nastudování.

¹⁴⁵ Reprisa Armidy v Národním. *Polední list*, r. 18, č. 118, 29. 4. 1944, s. 2, Ek. Dvořáková Armida v ND. *Večerní České slovo*, r. 26, č. 102, 2. 5. 1944, s. 3.

¹⁴⁶ KL. Obnovená „Armida“ v Národním divadle. *Národní střed*, r. 26, č. 119, 30. 4. 1944, s. 2, Ek. Dvořáková Armida v ND. *Večerní České slovo*, r. 26, č. 102, 2. 5. 1944, s. 3, Vt. Dvořáková Armida. *Národní politika*, r. 62, č. 121, 3. 5. 1944, s. 3.

¹⁴⁷ Návrh konání oslav z 5. 4. 1944, NA, ÚŘP.

¹⁴⁸ Eröffnung der Prager Musikwochen. *Brüner Tagblatt*, r. 94, č. 134, 16. 5. 1944, s. 2 či Eröffnungskonzert der Prager Musikwochen 1944. *Der neuer Tag*, r. 6, č. 133, 15. 5. 1944, s. 2.

¹⁴⁹ Kov. Pražské hudební týdny 1944. *Venkov*, r. 39, č. 125, 28. 5. 1944, s. 2.

¹⁵⁰ MAYER, Hermann L. Beschwingte Musik. 12. 6. 1944, výstřižek uložen v NA, ÚŘP.

bylo poměrně snadné. Akce z let 1942–1944 jsou na tom po pramenné stránce mnohem hůře. Tisk o nich referoval nesystematicky (možná i vlivem nedostatku papíru a omezení rozsahu kulturní rubriky ve většině periodik), pozdější literatura je buď již vůbec nerefletovala, nebo velmi nejednotně, a tak je náročnější udělat si kompletní obrázek. Není proto vyloučeno, že ani předkládaná zjištění nejsou definitivní.

3.7 Oslavy 1951

Osvobození od nacistické nadvlády, následující náročná léta poválečné obnovy a politické zvraty roku 1948 nijak nezmenšily oblibu Dvořákova díla. I v těchto letech zněla hudba Antonína Dvořáka a dvořákovské aktivity neutichaly. V roce 1948 zjistil plzeňský hudební kritik a pedagog Antonín Špelda, že se evropská premiéra Novosvětské symfonie konala 20. července 1894 v Karlových Varech.¹⁵¹ V roce 1949 bylo na pražském magistrátě rozhodnuto o umístění sochy Antonína Dvořáka před budovu Rudolfinu; socha měla být vytvořena sochařem Josefem Wagnerem a architektem Pavlem Smetanou.¹⁵² V roce 1949 převzal správu Dvořákova rodného domu v Nelaževsi (spolu s protějším zámekem) stát, z pověření Národní kulturní komise zde SAD vybudovala a v roce 1951 zpřístupnila veřejnosti Památník Antonína Dvořáka (v roce 1956 potom přešel pod správu Muzea A. Dvořáka sídlícím v pražském Michnově letohrádku, které mělo nově statut státního muzea¹⁵³). V roce 1950 ocenil aktivity SAD i stát a usnesením vlády z 16. 5. 1950 (resp. prostřednictvím Ministerstva školství, informací, Národní kulturní komise a Ústředního národního výboru hl. m. Prahy) poskytl společnosti finanční podporu na provozní výdaje a podporu zaměřenou mj. na úpravu Muzea a Památníku Antonína Dvořáka.¹⁵⁴ V průběhu času SAD spolupracovala s Divadlem hudby, Gramofonovými závody, průběžně se umísťovaly pamětní desky na místa spojená s pobytem skladatele. V roce 1950 vznikla také vydavatelská komise, která v roce 1951 započala s přípravou souborného kritického vydání díla Antonína Dvořáka (o němž bude řeč později). Rovněž v roce 1950 byla v atriu pražské konzervatoře umístěna Dvořákova pamětní deska, pilně se pracovalo na zpřístupnění Muzea A. Dvořáka ve formě stálé expozice.

Ačkoliv v roce 1951 sílil v Československu boj proti kosmopolitismu a důraz byl kladen na novou, angažovanou tvorbu, byl to také rok 110. výročí skladatelova narození, Společnost A. Dvořáka slavila 20. výročí svého založení. Samotným oslavám předcházela řada dalších dvořákovských událostí a aktivit. Dne 29. března 1951 se konala Slavnostní členská schůze SAD, kde byla představena činnost i vize spolku do budoucna, program byl prokládán Dvořákovou hudbou. Téhož dne se konal i Slavnostní večer Státní konzervatoře s bohatým programem. Dne 31. března se uskutečnilo slavnostní představení opery *Rusalka* v pražském Národním divadle k příležitosti 50. výročí premiéry. Ve spolupráci s Ministerstvem pošt vyšla pamětní známka s portrétem skladatele z dílny Karla Svobinského. Byla rovněž objevena partitura *Sedmi skladeb pro malý orchestr* neboli

¹⁵¹ Antonín Špelda: Otakar Šourek, Karlovy Vary, 22. 10. 1948, Otakar Šourek: Antonín Špelda, Praha, 28. 10. 1948.

¹⁵² Socha byla po dlouhých peripetiích vztyčena až v roce 2000 v rámci Pražského jara.

¹⁵³ Zde sídlilo Muzeum Antonína Dvořáka od svého založení v roce 1932. Veřejnosti se ale muzeum otevíralo jen příležitostně, první stálá expozice zde byla otevřena až v roce 1961. V roce 1956 přešlo ze správy SAD pod stát a bylo připojeno k Památníku národního písemnictví. V roce 1976 bylo převedeno pod Muzeum české hudby, kde je jako jeho oddělení dodnes (název se však změnil na Národní muzeum – České muzeum hudby). Viz NOVÁ, Kateřina. Muzeum Antonína Dvořáka. In: SKLENÁŘ, Karel et al. *Velká kniha o Národním muzeu*. Praha: Národní muzeum, 2016, s. 201–207.

¹⁵⁴ *Antonín Dvořák 1841–1951. [Sborník k výročí SAD]*. Praha, 1951, s. 4.

Meziaktní skladby, bez opusového čísla, v Burghauserově katalogu označených jako B 15, která byla považována za ztracenou či zničenou samotným skladatelem.¹⁵⁵

Přípravy na samotné oslavy započaly již v květnu předchozího roku, kdy dala SAD veřejný podnět ke konání oslav. Řada koncertů a představení se uskutečnila již na podzim roku 1950, v roce 1951 se pak oslavy rozvinuly do celostátní šíře. Oslavy začala připravovat SAD, vedení pak ale zřejmě převzal Svaz československých skladatelů – oslavy byly koncipovány M. Barvíkem, resp. Svazem.¹⁵⁶ Byl ustanoven Výbor pro oslavy, Otakar Šourek jakožto přední znalec života a díla skladatele v něm ale nezasedl.¹⁵⁷ Oslavy byly rozděleny do dvou celků – jarní (v souvztažnosti s Pražským jarem) a podzimní (cyklus koncertů a operních představení). Svým rozsahem měly zasáhnout celou republiku – akce se měly konat ve všech městech či regionech, spojených se jménem skladatele.¹⁵⁸ Součástí byla také výstava památek na život a dílo skladatele, konaná jak v rámci jarního, tak podzimního cyklu.¹⁵⁹

Společnost A. Dvořáka předestřela svůj návrh oslav, resp. svou představu, v útlé brožuře s názvem *Antonín Dvořák 1841–1951*. Realita se od plánu pravděpodobně lišila, nedošlo na všechny zamýšlené produkce, i tak ale brožura ilustruje rozsah aktivit. Vedle pražských oslav, kterým se budeme věnovat v následujících odstavcích, se do uctění památky zapojili: Státní filmový orchestr, Slovenská filharmónia, Symfonický orchestr brněnského rozhlasu, Moravská filharmonie, Plzeňská filharmonie, Hanácká filharmonie v Kroměříži či Ostravská filharmonie, pěvecká sdružení z Plzně, Turnova, Klatov a mnoho dalších. Byla založena tradice každoročních oslav Dvořákova Nelahozeves, pořádaných MAD a SAD, stejně jako festivalu Dvořákův Turnov a Sychrov či Dvořákův karlovarský podzim.

V Praze se jarní oslavný cyklus kryl s festivalem Pražské jaro, z celkových 46 koncertů šestého ročníku festivalu zazněly Dvořákovy kompozice na 10 večerech. Součástí oslav, a zároveň i součástí Pražského jara, byla výstava *Život a dílo Antonína Dvořáka v Zrcadlové kapli pražského Klementina*. Obsahu výstavy v kontextu socialistického realismu se budeme věnovat v kapitole 5.2.3.

Podzimní oslavy byly oficiálně zahájeny 7. září 1951 otevřením putovní výstavy v Ústřední lidové knihovně (dnes Městská knihovna v Praze), večer se konal bezplatný koncert před Rudolfinem pro širokou veřejnost, kde zazněly *Slovanské tance*. Dopoledne následujícího dne se konala tradiční pietní slavnost u skladatelova hrobu na pražském Vyšehradě. Odpoledne byla v rámci

¹⁵⁵ ŠOUREK, Otakar. Nález neznámých skladeb Antonína Dvořáka. *Lidová demokracie*, r. 7, č. 78, 30. 9. 1951, s. 7.

¹⁵⁶ Viz formulace „nevíme ještě, jak to všechno doběhne, poněvadž se nám začíná do toho míchat Svaz čsl. skladatelů, který by rád strhl zásluhy o tyto oslavy na sebe a ovšem příslušně je usměrnil. Prozatím ministerstvo je při nás a vydatně se snaží nás podporovat.“ (Otakar Šourek: Antonín Špelda, Praha, 3. 11. 1950) či dopis Otakar Nebuška: Otakar Šourek, Luhačovice, 16. 6. 1950. Zároveň vešel v roce 1951 v platnost zákon č. 68/1951 Sb., jímž byly zlikvidovány spolky (plné znění viz <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1951-68>), zřejmě proto pak organizaci převzal Svaz.

¹⁵⁷ Otakar Šourek členem výboru nebyl na vlastní žádost. Jako důvod udal v soukromém dopise Richardu Stretti fakt, že oslavy koncipoval Miroslav Barvík, se kterým byl v osobním střetu. I přesto však nabídl výboru svou pomoc. (Otakar Šourek: Richard Stretti, Štěchovice, 14. 6. 1950), byl v oslavách zaangažován a na organizaci se podílel.

¹⁵⁸ Otakar Šourek: Antonín Špelda, Praha, 3. 11. 1950.

¹⁵⁹ Dopis SAD vedení Národní a univerzitní knihovny z 9. 9. 1950 a z 30. 10. 1950, uloženy v Archivu Národní knihovny.

oslav otevřena expozice Muzea A. Dvořáka s názvem *Život Dvořákova díla*. V expozici byla vystavena řada vzácných dokumentů, jako jsou rukopisy skladeb, fotografie, korespondence apod. Na vernisáži promluvil referent pro školství, vědy a umění Ústředního národního výboru hl. m. Prahy V. Jaroš a skladatel Jan Seidel.¹⁶⁰ Večer se konalo slavnostní představení *Rusalky* v Národním divadle. O dva dny později, 9. září, pokračovaly oslavy ve Dvořákově rodné obci Nelahozeves. V rodném domě byl zřízen památník s expozicí zaměřenou na skladatelovo mládí. Před domem přednesl před řadou návštěvníků svůj proslov náměstek ministra školství, věd a umění Vojtěch Pavlásek a skladatel a funkcionář Václav Dobiáš.¹⁶¹ Součástí oslav byly cykly symfonické hudby (podzimní cyklus čtyř večerů České filharmonie, koncerty FOK) a vystoupení pěveckých souborů (Hlahol pražský s orchestrem FOK a dirigentem a sbormistrem Zdeňkem Tomášem nastudoval *Svatební košile*, Hlahol vinohradský se Symfonickým orchestrem pražského rozhlasu a dirigentem Jiřím Pinkasem *Stabat mater* atd.).

Do oslav jubilejního roku se zapojilo také teprve před několika lety založené Divadlo hudby (zal. 1949) cyklem 18 pořadů s tématy: Dvořákovo češství, Dvořák a tanec, Violoncellový koncert, Humor a veselí v díle Antonína Dvořáka, Žeň Dvořákova pobytu v USA (2 části), Komorní skladby, Slovanské tance, Operní dílo, Antonín Dvořák učitel, Houslové skladby, Symfonické přehledy a jejich tematika, Symfonie (2 části), Slovanské období v Dvořákově tvorbě, Symfonické básně na Erbenovy balady (2 části), Antonín Dvořák a Bedřich Smetana.¹⁶²

Dvořákovský rok 1951 byl zajímavý i po ideologické stránce: Zdeněk Nejedlý vyzval k revizi postojů vůči Dvořákovi a jeho tvorbě. Pronesl tak na plenární schůzi Svazu čsl. skladatelů. Zde vyzdvihl nový úkol hudebních vědců a kritiků – zrevidovat svůj poměr k Antonínu Dvořákovi a prohloubit znalosti o jeho tvorbě ve smyslu jejího obsahu.¹⁶³ Tuto Nejedlého výzvu pak zopakovali ve svých textech další muzikologové¹⁶⁴ a stala se tak obecným závazkem. Proces této revize se pokusíme zmapovat v kapitole Antonín Dvořák očima socialistického realismu.

Závěrem můžeme shrnout, že do oslav roku 1951, které měly velké ambice, se již plně promítly nové politické poměry a vztahy. Na první pohled by se mohlo zdát, že odbornost byla podřízena politice. Na prvních dvou zmíněných akcích podzimního cyklu můžeme sledovat významný posun. Proslovy již nepronášeli dlouholetí „dvořákovci“ (jako O. Šourek, ale i jiní), ale funkcionáři, členové Svazu čs. skladatelů. Musíme ale vzít v potaz také fakt, že např. Jan Seidel nebo Václav Dobiáš nebyli „pouzí“ (omezení) funkcionáři, ale zároveň dobří skladatelé, ovládající svoje řemeslo. Členství ve Svazu skladatelů bylo de facto podmínkou veřejného provozování děl soudobých autorů, a tak se členy stávali postupně všichni skladatelé, kteří chtěli být hráni. V neposlední řadě je třeba vzít v úvahu prostý fakt, že tu docházelo také ke generační výměně.

¹⁶⁰ Oslavy 110. výročí narození Ant. Dvořáka. *Rudé právo*, r. 31, č. 213, 9. 9. 1951, s. 5.

¹⁶¹ Oslavy Antonína Dvořáka v Nelahozevsi. *Rudé právo*, r. 31, č. 214, 11. 9. 1951, s. 5.

¹⁶² Více informací o tomto unikátním projektu viz BOUŠEK, Karel a ŠEDA, Jaroslav. *10 let myšlenky Divadla hudby: 1949–1959*. Praha: Gramofonové závody, 1958, zde s. 31.

¹⁶³ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15, 17.

¹⁶⁴ BARVÍK, Miroslav. Antonín Dvořák. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 17, 1950–1951, s. 8–10, VÁLEK, Jiří. Život českého lidu v díle Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 4, č. 1, 1951, s. 10–11.

3.8 „Dvořákovský“ rok 1954

V letech bezprostředně předcházejících „dvořákovskému“ roku 1954 byla podniknuta řada kroků. Již v roce 1950 byl požádán Otakar Šourek o revizi skladatelova hesla v 5. vydání britské encyklopedie *Grove's dictionary of music and musicians* (Šourek byl autorem hesla o Dvořákově již v třetím vydání encyklopedie z let 1927–1928), která vyšla právě v roce 1954.¹⁶⁵ V roce 1952 byla SAD převedena pod Svaz československých skladatelů. O rok později se Kohlmanovo kvarteto, tehdy ve složení Vladimír Kohlman, František Pišinger, Jaroslav Ruis, Jiří Baxa, přejmenovalo na Dvořákovu kvarteto, a poprvé pod tímto názvem vystoupilo 11. května 1953. Dvořákovu dílo se těšilo mezinárodní přízni, čehož pro propagaci využívalo nakladatelství Artia – dokladem jsou i překlady dvořákovských monografií do mnoha světových jazyků – němčiny, francouzštiny, angličtiny i dalších.¹⁶⁶

Z „dvořákovského“ hlediska byl rok 1954 zcela zásadní. Byla zahájena tradice festivalu Rok české hudby, v němž má dílo Antonína Dvořáka nezaměnitelné místo, tradice, která trvá do dnešních dní. Vypršela tehdy platná padesátiletá ochrana autorských práv Dvořákových skladeb, což umožnilo přistoupit k Soubornému vydání jeho díla. Doslova celý svět vzpomínal 50. výročí úmrtí skladatele, Světová rada míru Dvořáka dokonce jmenovala jednou ze čtyř osobností světového významu toho roku. Ve středočeských Zlonicích byl otevřen Památník A. Dvořáka. V Praze se konala první mezinárodní konference, věnovaná Dvořákovu dílu. Vyjmenovaným událostem se budeme věnovat v následujících odstavcích.

3.8.1 Světová rada míru

„Jen ti jsou hodni jména umělce, jejichž dílo vyjadřuje naděje a cítění lidu.“¹⁶⁷

World Peace Council neboli *Světová rada míru* byla založena v roce 1949 jako reakce na zdrcující zkušenosti tragédie druhé světové války. Na prvním kongresu, který organizace uspořádala, se setkala 2200 zástupců ze 72 zemí celého světa.¹⁶⁸ Prvním generálním tajemníkem byl zvolen francouzský fyzik Frédéric Joliot-Curie. Světová rada míru zastupovala pro-sovětskou ideologii s její „politikou míru“ a chtěla být de facto protiváhou Organizace spojených národů (založené v roce 1945 v San Franciscu). Rada vydávala řadu rezolucí, mimo jiné za ukončení války v Koreji, Vietnamu i dalších světových konfliktů, ukončení nového vyzbrojování Německa, resp. zbrojení obecně, ukončení vývoje zbraní hromadného ničení apod. Členy hnutí byly (a jsou – organizace funguje podnes) výjimečné osobnosti politiky, obchodu, vědy i kultury (např. Jean-Paul

¹⁶⁵ COLLES, H. C. (ed.). *Grove's dictionary of music and musicians*. 3rd ed. London: Macmillan, 1927–1928, BLOM, Eric (ed.). *Grove's dictionary of music and musicians*. 5th ed. London: Macmillan, 1954.

¹⁶⁶ Např. ŠOUREK, Otakar, SALUS, Hugo. *Antonín Dvořák, sein Leben und sein Werk*. Prag: Artia, 1953, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Antonín Dvořák in Briefen und Erinnerungen*. Prag: Artia, 1954, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák: Werkanalysen. [Bd.] 1, Orchesterwerke*. Prag: Artia, 1954, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák: Werkanalysen. 2. [díl], Kammermusik*. Prag: Artia, 1954, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. Praga: Orbis, 1954, ŠOUREK, Otakar, (ed.). *Antonín Dvořák: Letters and Reminiscences*. Prague: Artia, 1954, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák: Vie et oeuvre*. Prague: Orbis, 1952, ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák: his life and works*. Prague: Orbis, 1952. Vyšlo i v čínštině či japonštině.

¹⁶⁷ SVOBODA, Bohumil Eduard (ed.). *Veliký cíl: páte zasedání Světové rady míru Vídeň 23.–28. listopadu 1953*. Praha: Československého výboru obránců míru, 1954.

¹⁶⁸ *What is the World Council of Peace? 1949–1954*. [Praha]: World Council of Peace, 1954.

Sartre, Louis Aragon, Ilja Erenburg, Pablo Neruda, Pablo Picasso). Součástí *World Peace Council* byl i *Československý výbor obránců míru* (založen 1949). Výbor zastupovali úderník plzeňských závodů V. I. Lenina (dříve i dnes Škoda podnik) Václav Bouček, politička, komunistická poslankyně a předsedkyně české sekce Anežka Hodinová-Spurná, římskokatolický kněz, politik a předseda slovenské sekce Alexander Horák, teolog a děkan Evangelické teologické fakulty Univerzity Karlovy Josef L. Hromádka a estetik, literární teoretik a někdejší představitel strukturalismu a Pražského lingvistického kroužku Jan Mukařovský.¹⁶⁹

Na 5. plenárním zasedání WPC ve Vídni ve dnech 23.–28. 11. 1953 byla věnována – jak čtenáře intenzivně ujistovalo *Rudé právo* – velká pozornost účasti vědy a umění v boji za světový mír.¹⁷⁰ V rezoluci vyzývala Světová rada míru k prohloubení kulturních styků mezi národy. „*Věda i umění [...] se mají ještě rozhodněji postavit do služeb míru.*“¹⁷¹ Na závěr setkání, kterého účastnilo 314 delegátů z 59 zemí, byl plenárním zasedáním schválen návrh předsednictva, aby v následujícím roce 1954 bylo celosvětově vzpomenuito čtyř zásadních osobností světové kultury. Vedle Antonína Dvořáka byli dalšími jmenovanými starořecký dramatik Aristofanes, anglický spisovatel Henry Fielding a ruský spisovatel A. P. Čechov. Jednalo se jistě o významnou poctu, která nezůstala doma nepovšimnuta a náležitě politicko-propagandisticky nevyužita. V této souvislosti se začalo poprvé mluvit o Dvořákově humanitě, mírumilovnosti a tento nově vysledovaný rys jeho tvorby, resp. povahy byl náležitě zdůrazňován. Antonín Hořejš tak v *Rudém právu* upozornil na mírotvorný prvek Dvořákovy hudby – „*Hudba v osobě Antonína Dvořáka je vyzvednuta jako nástroj nejtěsnějšího sblížení lidu všech světadílů. Síla Dvořákova lidového výrazu, jeho radostnost a nevyčerpatelný optimismus má zvláště v dnešní době mírotvornou účinnost.*“¹⁷² Skladatel Aram Chačaturjan mínil, že „*skutečností dalekosáhlého veřejného politického významu je rozhodnutí Světové rady míru o uspořádání mezinárodních oslav u příležitosti padesátého výročí úmrtí velkého syna českého národa Antonína Dvořáka. V tom všichni lidé dobré vůle spatřují nejen událost velkého společenského a kulturního významu, ale i nový důkaz toho, jak mocným nástrojem k sjednocení lidí, hovořících různými jazyky, je naše nejmilejší umění – hudba.*“¹⁷³

Mezinárodní uznání přimělo řadu zahraničních i československých osobností vyjádřit se k Dvořákovi, jeho tvorbě a jejich vztahu k ní. Dle Roberta Smetany to byla obrovská pocta s významem pro celou českou hudební kulturu – byl to impuls pro domácí badatele podívat se na skladatele světovýmá očima, neboť v 50. letech byla otázka místa a postavení Antonína Dvořáka

¹⁶⁹ *The World Peace Movement: (Acts and Resolutions)*. [Praha]: The World Council of Peace, [1951].

¹⁷⁰ O průběhu konference každodenně informovalo československé občany *Rudé právo*, viz Před zahájením zasedání Světové rady míru ve Vídni. *Rudé právo*, r. 34, č. 326, 23. 11. 1953, s. 3, Zasedání Světové rady míru ve Vídni zahájeno. *Rudé právo*, r. 34, č. 327, 24. 11. 1953, s. 1, Z Vídne zazněl mírový hlas. *Rudé právo*, r. 34, č. 327, 24. 11. 1953, s. 3, Projev vedoucí čs. Delegace A. Hodinové-Spurné. *Rudé právo*, r. 34, č. 328, 25. 11. 1953, s. 4, Myšlenka aktivní obrany míru sdružuje stamiliony. *Rudé právo*, r. 34, č. 329, 26. 11. 1953, s. 4, Ze zasedání Světové rady míru. *Rudé právo*, r. 34, č. 330, 27. 11. 1953, s. 4, Ze zasedání Světové rady míru. *Rudé právo*, r. 34, č. 331, 28. 11. 1953, s. 3, Cestou jednání lidstvu mír! *Rudé právo*, r. 34, č. 332, 29. 11. 1953, s. 1, Zasedání světové rady míru skončilo. *Rudé právo*, r. 34, č. 332, 29. 11. 1953, s. 4.

¹⁷¹ HODINOVÁ-SPURNÁ, Anežka. Slovo úvodem. In: SVOBODA, Bohumil Eduard (ed.). *Veliký cíl: páté zasedání Světové rady míru Vídeň 23.–28. listopadu 1953*. Praha: Československého výboru obránců míru, 1954, s. 7.

¹⁷² HOŘEJŠ, Antonín. Velký klasik české a světové hudby. K padesátému výročí smrti Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 37, č. 118, 30. 4. 1954, s. 4.

¹⁷³ Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 267.

v dějinách hudby stále otevřená.¹⁷⁴ S Dvořákovým světovým uznáním se musela česká hudební věda vypořádat a zodpovědět si otázku, zda docenila Dvořákův přínos světové hudbě. Jedním z kroků k tomuto vypořádání byla, resp. měla být i Mezinárodní konference o jeho díle, jíž se budeme zabývat později.

3.8.2 Světové oslavy

Prakticky celý rok 1954 byl zasvěcen Antonínu Dvořákovi a připomínce 50. výročí jeho úmrtí. Přípravy probíhaly již od prosince roku 1953. Členy Slavnostního výboru pro oslavy Antonína Dvořáka byli: Zdeněk Fierlinger (předseda), Zdeněk Nejedlý, Anežka Hodinová-Spurná, Josef Tesla, Alexander Horák, Jan Mukařovský, Václav Talich, Gusta Fučíková, Václav Dobiáš, Emil Zátpek, Anna Šlechtová,¹⁷⁵ Ladislav Zelenka, Otakar Jeremiáš, František Stupka, Gabriela Horvátová, Ada Nordenová, Eugen Suchoň, Ladislav Vycpálek, Andrej Bagár, Miloš Sádlo, Marta Krásová, Antonín Sychra, Dezider Kardoš, Ján Cikker, A. M. Brousil, Ludvík Kundera, Metod Doležil, František Daniel, Václav Holzknicht, Jiří Pauer, Karel Ančerl, Richard Stretti, Otakar Šourek, Boleslav Vomáčka, Stanislav Tauber, Josef Páleníček, Karel Moravec, Bohumír Štědroň, Adolf Straka.¹⁷⁶

V předvečer oslav, 30. dubna 1954, uspořádal výbor slavnostní zasedání ve velké aule pražského Karolina. Přítomny byly osobnosti kulturního, veřejného i politického života – ministr informací a předseda vlády Václav Kopecký, předseda výboru pro oslavy a předseda Národního shromáždění Zdeněk Fierlinger, prezident Čsl. akademie věd Zdeněk Nejedlý, ministr školství Ladislav Štoll, členové Dvořákovy rodiny ad. Zúčastnili se i představitelé sovětského velvyslanectví a zástupci dalších lidově demokratických republik. V úvodu zazněla sovětská a československá hymna, poté promluvil Zdeněk Fierlinger. Hlavní proslov přednesl Antonín Sychra, profesor estetiky Filosoficko-historické fakulty UK a člen předsednictva Svazu čs. skladatelů. Před zahájením večera věnoval velvyslanec NDR Zdeněk Fierlingerovi dopis Antonína Dvořáka, který byl nalezen v Německu.¹⁷⁷

Oslavy byly zahájeny symbolicky provedením Dvořákova *Requiem*, op. 89 – jak uvádí program koncertu, bylo to právě toto *Requiem*, které vyprovázelo rakev Dvořáka na poslední cestě.¹⁷⁸ Oratorium nastudoval a ve dnech 29. a 30. dubna 1954 provedl Karel Ančerl spolu s Českou filharmonií, sólisty Jaroslavou Vymazalovou, Věrou Krilovou, Beno Blachutem a Eduardem

¹⁷⁴ Např. KUNA, Milan. *Antonín Dvořák: reflexe osobnosti a díla: lexikon osob*. Praha: Academia, 2017, s. 11, SMETANA, Robert. *O místo a význam Dvořákova skladatelského díla v českém hudebním vývoji*. Praha: Svaz čs. skladatelů, 1956, s. 11 ad.

¹⁷⁵ Pravděpodobně Anna Šlechtová (?? – 1960), manželka ministra a předsedy Československé strany socialistické Emanuela Šlechty, od roku 1949 ředitelka nakladatelství Melantrich.

¹⁷⁶ TSCHECHOSLOWAKISCHES FRIEDENSKOMITEE. *Antonín Dvořák 1841–1904. Weltkulturelle Jubiläen*. Praha: 1954. Brožura uložena v NA, fond Svaz Československých skladatelů.

¹⁷⁷ Slavnostní zasedání k 50. výročí úmrtí Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 119, 1. 5. 1954, s. 6. Identický text vyšel v *Hudebních rozhledech*, r. 7, č. 13, 1954, s. 545. Informaci o darovaném dopisu se v přírůstkové knize NM-ČMH-MAD nepodařilo potvrdit. Fotografie ze zahájení viz Obrazová příloha č. 15.

¹⁷⁸ Antonín Dvořák zemřel 1. května 1904 po poledni. Smuteční průvod se konal 5. května, z kostela sv. Salvátora se vypravil na Vyšehrad. Po cestě kolem Národního divadla se zde průvod zastavil a vyslechl si část *Requiem*, které přednesl sbor a iorchester Národního divadla z balkónu.

Hakenem jakožto 6. abonentní koncert. Český pěvecký sbor vedl Jan Kühn. Stejný program se o několik týdnů později opakovat v rámci festivalu Pražské jaro (14. 5. 1954). Koncert byl uveden jako „*Slavnostní koncert k 50. výročí úmrtí Antonína Dvořáka pod záštitou Československého výboru obránců míru v rámci oslav kulturních výročí Světové rady míru*“.¹⁷⁹

Na závěr dvořákovských oslav se sešel v budově Národního shromáždění (původně budova Pražské burzy peněžní a zbožní, dnes je stavba součástí komplexu Nové budovy Národního muzea) výbor Dvořákových oslav, aby oslavy oficiálně ukončil a zhodnotil jejich průběh a dopad. Přítomen byl Zdeněk Fierlinger jakožto předseda Národního shromáždění a předseda výboru, zprávu o průběhu oslav podala Anna Šlechtová. Slovo si vzal i ministr Zdeněk Nejedlý, který se „*přihlásil k Dvořákovi jako snad dnes z nejstarších posluchačů Dvořákovy hudby i jako ještě ve svém mládí v Litomyšli přímý účastník Dvořákovy koncertního vystoupení*.“ Nejedlý zdůraznil význam a celosvětový dosah oslav, které pomohly k tomu, aby byl „*nově a správněji osvětlen Dvořákův úzký vztah k české lidové písni*.“ Dále vystoupil Václav Dobiáš, A. Hodinová-Spurná a Dvořákův nejstarší žijící žák Adolf Straka. Na závěr bylo dohodnuto, že závěrečná zpráva o konání oslav, založená na referátu Anny Šlechtové, vyjde tiskem.¹⁸⁰

Z pera Emanuela Kopeckého zazněla kritika, že v roce Dvořákova výročí nepřipravilo Národní divadlo cyklus všech Dvořákových oper, jak by si příležitost žádala, nýbrž vedle stálíc repertoáru (*Rusalka, Jakobín, Čert a Káča*) nastudovalo nově pouze *Šelmu sedláka*.¹⁸¹ S touto výtkou se nedá než souhlasit. Stejně jako během protektorátních oslav, nedošlo ani nyní k provedení koncepčně uceleného cyklu. Zde ale omluva kvůli válečným omezením již neplatí (ačkoliv bychom mohli uvést omluvu kvůli všeobecnému poválečnému nedostatku, který limitoval i rozpočty kulturních institucí a znemožňoval odvážnější projekty). Z pohledu propagandy by to býval navíc vítaný krok, který by obyvatelům i světu ukázal, že si lidově demokratická republika patřičně cení svých mistrů.

Rozsáhlé oslavy Dvořákova jubilea proběhly i v Rusku, resp. v Moskvě. Alespoň tak o tom referovalo velice intenzivně *Rudé právo* (a po něm přebíraly *Hudební rozhledy*). Československo v SSSR během oslav zastupovala devítičlenná delegace vedená dirigentem Františkem Stupkou. Oslavy byly zahájeny 5. května a obsáhly několik koncertů a přednášek. Do oslav se zapojil také sovětský tisk několika texty z pera muzikologa a předního sovětského znalce české hudby Igora Belzy (k výkonům českých umělců) či skladatele Dmitrije Kabalevského (o popularitě Dvořákovy hudby a tradici dvořákovské interpretace v Sovětském svazu).¹⁸² V Moskvě byly na dvou místech (Knihovna V. I. Lenina a Státní historická knihovna) otevřeny výstavy, věnované českému skladateli, kde byly prezentovány i jeho rukopisy.¹⁸³ Při četbě textů o nadšeném přijetí Dvořáka v SSSR i jinde je ale nutné mít na paměti, že propaganda si nepochybně dávala hodně záležet na

¹⁷⁹ Program koncertu uložen v Archivu ČF.

¹⁸⁰ pen. Závěrečné zasedání Výboru Dvořákových oslav. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 19, 1954, s. 875. Mohlo by se jednat o německo-jazyčnou brožuru *Antonín Dvořák 1841–1904 [Weltkulturelle Jubiläen]*. Praha: Československý výbor obránců míru, 1954, uložena v NA, fond Svaz československých skladatelů. České vydání brožury se dohledat nepodařilo.

¹⁸¹ KOPECKÝ, Emanuel. Dvořákův Šelma sedlák. *Práce*, r. 10, č. 245, 12. 10. 1954, s. 5.

¹⁸² K. I. Sovětský tisk k jubileu Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 11–12, 1954, s. 492. Belzův text vyšel v překladu také v *Rudém právu* – BELZA, Igor. Antonín Dvořák a ruská hudba. *Rudé právo*, r. 37, č. 118, 30. 4. 1954, s. 4.

¹⁸³ Dvořákova výstava v Moskvě. *Rudé právo*, r. 37, č. 118, 30. 4. 1954, s. 6.

tom, aby význam těchto události patřičně vyzvedla a zdůraznila (*Rudé právo* neváhalo za tímto účelem publikovat během dvou týdnů 6 textů, týkajících se oslav v Moskvě¹⁸⁴). Dle Jana Matějčka byla popularita Dvořákovy hudby na vzestupu také v Čínské lidové republice. O tom by, vedle pouhého tvrzení *Hudebních rozhledů*, svědčilo i vydání čínského překladu Šourkovy monografie. I další státy pamatovaly na Dvořákovu výročí buď uveřejněním studií či esejí, koncertem či rozhlasovým pořadem – např. tehdejší NDR, Velká Británie, USA, Kanada, Austrálie, Finsko, Norsko, Švýcarsko, dokonce Jihoafrická republika a mnoho dalších.¹⁸⁵ Zvýšený zájem o Dvořákovu dílo v mnoha zemích byl dán právě skutečností, že její vlivná organizace s celosvětovou působností vyhlásila osobností roku. To nás opravňuje konstatovat, že oslavy připomínající 50. výročí úmrtí Dvořáka měly pro režim, vzniklý v ČSR po komunistickém převratu roku 1948 velký propagandistický potenciál, který nezůstal nevyužit.

3.8.3 Rok české hudby

Dalším výrazným počinem roku 1954, jehož tradice přetrvává dodnes, bylo uspořádání zahajovacího ročníku festivalu Rok české hudby. Podnětem pro uspořádání celorepublikových hudebních slavností byla kumulace výročí velkých českých hudebních skladatelů – v roce 1954 uplynulo 130 let od narození a 70 let od úmrtí Bedřicha Smetany, 50 let od úmrtí Antonína Dvořáka a 100 let od narození Leoše Janáčka. Cílem Roku české hudby bylo také nahlédnout na odkaz české klasické hudby „novými očima“, aby se co nejvíce vytěžilo z její, slovy *Rudého práva* „revoluční a demokratické tradice“.¹⁸⁶ Nemělo jít o pouhou přehlídku českých autorů, ale také o podnět pro tvorbu novou, měl to být „velký hudební svátek celého národa“.¹⁸⁷ Vedle trojice vrcholných představitelů české hudby oslavy připomněly tvorbu Václava Jana Tomáška, Bohuslava Matěje Černohorského, Kryštofa Haranta, Viléma Blodka, Otakara Zicha, Oskara Nedbala, Josefa Suka a mnoha dalších umělců, jak tvůrčích, tak výkonných.¹⁸⁸

Organizace se ujalo Ministerstvo kultury, jež vytvořilo slavnostní výbor. Tomu předsedal Zdeněk Nejedlý, místopředsdou byl Václav Kopecký. Festival zaštitil prezident republiky, oslavy se konaly podle usnesení vlády.¹⁸⁹ Rok české hudby vyvrcholil Pražským jarem, akce ale zasahovaly do prvních měsíců roku 1955. Do Roku české hudby se začlenila řada etablovaných festivalů, např. Smetanova Litomyšl (založen 1946) či mezinárodní pěvecká soutěž o cenu K. Buriana a E. Destinnové. Dramaturgie Pražského jara kladla důraz na tvorbu oslavenců, Národní divadlo se zapojilo cyklem jejich nejznámějších oper. Česká filharmonie přispěla do bohatého programu festivalu mj. cyklem Dvořákových symfonií. Zazněly Symfonie č. 8 (18. a 19. 3., dirigoval Václav Talich), Symfonie č. 7 (25. 3., dirigoval Karel Šejna), Symfonie č. 5 (26. 3., dirigoval opět

¹⁸⁴ Dvořákov koncert v Moskvě. *Rudé právo*, r. 34, č. 121, 3. 5. 1954, s. 3, Čs. Hudební delegace odjela do SSSR. *Rudé právo*, r. 34, č. 123, 5. 5. 1954, s. 2, Koncert na počest A. Dvořáka v Moskvě. *Rudé právo*, r. 34, č. 124, 6. 5. 1954, s. 4, Světová hudební veřejnost se hlásí k dílu Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 125, 7. 5. 1954, s. 3, Slavnostní zasedání v Moskvě k 50. výročí úmrtí Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 126, 8. 5. 1954, s. 5, Koncert prof. Stupky a prof. Maxiána v Moskvě. *Rudé právo*, r. 34, č. 132, 14. 5. 1954, s. 4.

¹⁸⁵ MATĚJČEK, Jan. Dvořákovu jubileum v zahraničí. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 592.

¹⁸⁶ Rok české hudby. *Rudé právo*, r. 37, č. 59, 1. 3. 1954, s. 2.

¹⁸⁷ Rp. „Rok české hudby“ slavnostně zahájen. *Rudé právo*, r. 37, č. 60, 2. 3. 1954, s. 2.

¹⁸⁸ Rp. Bohatý program „Roku české hudby“. *Rudé právo*, r. 34, č. 76, 18. 3. 1954, s. 3.

¹⁸⁹ Rok české hudby. *Rudé právo*, r. 37, č. 59, 1. 3. 1954, s. 2.

Šejna).¹⁹⁰ Rovněž mezinárodní hudebně vědná konference o díle A. Dvořáka byla zamýšlena jako část Roku české hudby. V Brně bylo v měsících červnu a září otevřeno Janáčkovu muzeum (stálá expozice byla otevřena v roce 1956), v Praze se otevřela stálá expozice Muzea A. Dvořáka. Dále se zapojily Česká filharmonie, Československý rozhlas či Gramofonové závody se svými aktivitami.¹⁹¹

Zahájení přehlídky dne 1. března 1954 se neslo ve slavnostním duchu. Koncertu byli přítomni ministr kultury Václav Kopecký a předseda Národního shromáždění Zdeněk Fierlinger, jakož i další funkcionáři i diplomaté. Večer zahájil proslovem Ludvík Kundera, rektor Janáčkovy akademie múzických umění. Poté Česká filharmonie pod vedením Karla Ančerla a ve spolupráci s Českým pěveckým sborem přednesla program z děl hlavních oslavenců. Po předehře k operě *Libuše* Bedřicha Smetany zazněla *Sinfonietta* Leoše Janáčka, předehra *Můj domov* Antonína Dvořáka, večer ukončila Smetanova kantáta *Česká píseň*.¹⁹²

Snad ani není nutno dodávat, že vedle přehlídky domácí hudební kultury šlo do velké míry o podnik velkého politického a propagandistického významu, který měl prezentovat kulturní úroveň státu a míru, jakou si nový režim v Československé republice cení své hudební minulosti a svých mistrů.

3.8.4 Souborné vydání děl Antonína Dvořáka

Ačkoliv zájem o provozování Dvořákova díla byl veliký, byl v Československu pocíťován palčivý nedostatek provozovacího notového materiálu¹⁹³ – Dvořák za svého života vydával u 16 nakladatelů (10 německých, 4 českých, anglického a amerického), v největším počtu u berlínské firmy N. Simrock.¹⁹⁴ V roce 1954 uplynula padesátiletá ochranná lhůta autorských práv.¹⁹⁵ Již v roce 1951 byla zřízena komise pro přípravu prvního souborného kritického vydání díla Antonína Dvořáka. Vznik komise a ideu souborného vydání iniciovalo Ministerstvo informací ve spolupráci se SAD.¹⁹⁶ Vydávání zajistilo Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění (SNKLHU). Předsedou komise se stal Otakar Šourek,¹⁹⁷ dále zde působili František Bartoš, Jiří Berkovec, Antonín Čubr, Jan Hanuš, Ladislav Láska, Antonín Pokorný, Karel Šolc ad. Práce byla rozvržena na 10 let, první svazky měly začít vycházet již na začátku roku 1955. Pečlivé studium dostupných materiálů – rukopisů a prvotisků – ukázalo řadu vzájemných odchylek (především v dynamickém značení, přednesu a frázování),¹⁹⁸ s kterými se bylo nutno vyrovnat. Rovněž opusové číslování nebylo, kvůli zásahům nakladatele F. Simrocka, bezproblémové. Je zjevné, že na projektu se skutečně pracovalo již od roku 1951, neboť jen během roku 1955 vyšlo tiskem v rámci Souborného

¹⁹⁰ Programy koncertů z Archivu ČF.

¹⁹¹ Rp. Bohatý program „Roku české hudby“. *Rudé právo*, r. 34, č. 76, 18. 3. 1954, s. 3.

¹⁹² „Rok české hudby“ slavnostně zahájen. *Rudé právo*, r. 34, č. 60, 2. 3. 1954, s. 2. Viz Obrazová příloha č. 13.

¹⁹³ Viz *Rok české hudby o životě a díle skladatelů, jejichž jubilea slavíme v roce 1954*. Praha: SNKLHU, 1954, s. 7 či referát O. Šourka na mezinárodní konferenci.

¹⁹⁴ *Antonín Dvořák: souborné vydání díla*. Praha: Kniha, 1955, s. 12.

¹⁹⁵ Autorské právo se tehdy vztahovalo na 50 let po autorově úmrtí. V roce 1953 proběhla novela autorského zákona – 115/1953 Zákon o právu autorském (autorský zákon).

¹⁹⁶ *Antonín Dvořák: souborné vydání díla*. Praha: Kniha, 1955, s. 11.

¹⁹⁷ Dle LADMANOVÁ, Milada. *František Bartoš, svědek čtvrtstoletí*. Praha: Panton, 1980, s. 76 byl předsedou Bartoš.

¹⁹⁸ Odchytky vznikly pravděpodobně z toho důvodu, že Dvořák či editor (korektor) provedl korektury do korekturních obtahů, a nikoliv do autografu.

vydání 38 Dvořákových kompozic. Svazky obsahovaly vydavatelskou zprávu a mezinárodně srozumitelné zkratky, předmluvy všech svazků, vyšlých do roku 1955, napsal Otakar Šourek, obálku navrhl malíř, scénograf a ilustrátor František Muzika. V roce 1961 se ze SNKLHU vyčlenilo Státní hudební vydavatelství, později vydavatelství Supraphon, které bylo v roce 1991 převedeno pod německý vydavatelský dům Bärenreiter Verlag. Ten svazky souborného vydání průběžně znovu vydával a vydává jako reedice. Dodnes jsou svazky souborného vydání v mnoha případech jedinou existující edicí.

3.8.5 Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka

„Před Dvořákovým géníem sklání se dnes celé mírumilovné lidstvo.“¹⁹⁹

Dvořákovo jmenování osobností roku 1954 Světovou radou míru a zájem celého kulturního světa, který byl jmenováním podnícen, vyvinul tlak na československou muzikologickou obec nahlédnout na tvorbu i život skladatele novými, světovými očima. Jedním z výsledků tohoto zájmu měla být i konference, zasvěcená životu a dílu Antonína Dvořáka.

Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka se konala ve dnech 28. a 29. května 1954 v domě Československých obránců míru. Událost byla mediálně sledovaná, *Rudé právo* přinášelo informace o příjezdu jednotlivých delegátů z celého světa a z jednotlivých dnů konference.²⁰⁰ Zúčastnili se zástupci celkem 17 zemí z celého světa – ze SSSR Jurij Muremcev jakožto vedoucí delegace, dále Jurij Šaporin a Ivan Martynov, z Číny přijeli Miao Tchien-šuej, Cchuang Jing, z Albánie Simone Gjoni, z Velké Británie Bernard G. Stevens a Thomas Russel, z Bulharska Dimitar Konstantinov Sagajev a Andrej Andrejev, z Dánska Ole Willumsen, z Finska Felix Krohn, z Francie Joseph Kosma, Marcelle Merlin, Jean Witold, z Indonésie Sudharnoto a Gordon Tobing, z Itálie Natale Arnoldi, Pestalozzi, R. Tedeschi a Francesco Molinari Pradelli, z Maďarska Bence Szabolcsi a Endre Székely, z NDR F. H. Heyer a Werner Felix, z Polska Wawrzynec Żuławski a Bohdan Wodiczko, ze Švédska Maxim Stempel, z Rakouska Bruno Seidelhofer, z Rumunska Zeno Vancea a Laurentiu Profeta.

Československo zastupovali Václav Dobiáš jakožto vedoucí delegace, dále Antonín Sychra, Karel Ančerl, Antonín Hořejš, Štefan Hoza, Jaroslav Jiránek, Julius Kalaš, Dezider Kardoš, Ludvík Kundera, Alexander Moyzes, Zdenko Nováček, Jiří Pauer, Josef Plavec, Jan Racek, Jan Seidel, Robert Smetana, Josef Stanislav, Eugen Suchoň, Bohumír Štědroň a Otakar Šourek. Přítomni byli také členové Dvořákovy rodiny – ing. Antonín Dvořák s chotí. Mezi dalšími hosty byli např. Ladislav Zelenka, Jiří Taufer, Anna Šlechtová, slovenský skladatel Frico Kafenda, František Buriánek (z kanceláře prezidenta republiky) a Gusta Fučíková (vdova po Juliu Fučíkovi). Organizace konference se ujal Svaz československých skladatelů.

¹⁹⁹ Referát Štefana Hozy, stenografický zápis Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka, uložen v Národním archivu, fond Svaz československých skladatelů, karton 75 (dále budu odkazovat jako referát daného řečníka).

²⁰⁰ Čtk. První zahraniční delegáti na mezinárodní konferenci o díle Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 145, 27. 5. 1954, s. 3, Čtk. Další zahraniční delegáti na mezinárodní konferenci o díle Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 146, 28. 5. 1954, s. 2, R. P. Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 147, 29. 5. 1954, s. 3, Čtk. Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 148, 30. 5. 1954, s. 5.

Samotné konferenci předcházela beseda, která se konala v předvečer zahájení v Hrzánském paláci. První konferenční den si v úvodu přítomní vyslechli Finale z Dvořákova Smyčcového kvartetu č. 10 Es dur „Slovanského“ v podání Československého kvarteta. Výběr kvartetu předznamenal leitmotiv celé konference – a sice hledání a definování lidovosti, národnosti a slovanství v hudbě Antonína Dvořáka. Jak podotkl Václav Dobiáš v zahajovacím proslovu, pro pochopení Dvořákovy hudby bylo klíčové uvědomění, proč Dvořákova hudba hovoří ke všem na světě s takovou intenzitou. Uvedl, že je to pro její spjatost s lidovou hudbou českou a moravskou. Další Dobiášova slova: „*hudba Antonína Dvořáka [...] hovoří tóny opravdové hluboké lásky k lidem, tóny nejušlechtilejších citů, tóny čínorodé humánnosti*“²⁰¹ předznamenávají druhý motiv konference – vyzdvihování Dvořákovy humanity a jeho participace (resp. participace jeho hudby) v boji za mír a za přátelství mezi lidmi celého světa.

Hlavní referát za československou delegaci přednesl Antonín Sychra. V nejrozsáhlejším příspěvku se věnoval vlivu lidové hudby na Dvořákovu tvorbu.²⁰² Své teze uvedl úvahou o vlivu politických událostí 70. a 80. let, kdy v 70. letech Dvořák vstupuje do českého hudebního dění. Z této skladatelovy společenské angažovanosti by si měli vzít současní skladatelé příklad a tvořit užitou, ale kvalitní hudbu, apeloval Sychra. Za stěžejní otázku považoval Sychra v souladu s mottem konference Dvořákovo navazování na lidovou tvořivost. V jeho tvorbě našel čtyři způsoby, resp. stupně navazování na lidovou hudbu, jež Dvořák využíval: 1. přímé citáty lidové písně; 2. melodie stavěná podobně jako v lidových písních; 3. typické lidové žánry (furiant, polka apod.); 4. „ohlasy“ lidové hudby, navazování na tvořivost, principy lidové hudby (melodika, harmonie, polyfonní práce). Konkrétně z moravské lidové písně si Dvořák osvojil dvě metody: 1. metodu rozvíjení, zobrazení děje (variační, intonační, harmonické a kontrapunktické obměny) a 2. metodu rozvíjení melodie (stručný motiv, ale bohaté modulace). Sychra si dále kladl otázku, co Dvořák užitím lidové hudby sledoval. Dvořák dle Sychrovy úvahy hledal „hlas lidu“ ve smyslu jeho tužeb, nálad, postojů – a právě tím byl dle Sychry realista (naopak jako formalismus shledával Sychra hledání exotických melodických obrátů apod.). Dvořák dle tohoto narativu pochopil, že jedinou cestou k pravému muzikantství je vystihnout muzikantství lidu. To se dle Sychrova výkladu projevilo i v monumentálních skladbách, kdy zůstával lidově prostý a bezprostřední. Zakládal je totiž na jednoduchých motivech, protože jak Sychra věřil, Dvořák si kladl otázku, „*jakou písní by lid vypíval podobnou situaci*“.²⁰³ Dle Sychry tak byl Dvořák realista v tom smyslu, že dokázal vystihnout, co je pro českou lidovou hudbu typické (v dobovém žargonu dovedl „typizovat“). Tyto své teze Sychra rozvinul ve své obsáhlé monografii *Eстетika Dvořákovy symfonické tvorby*.²⁰⁴

Nejvýznamnější odpolední příspěvek prvního dne konference přednesl Jan Racek. Vybral si téma Dvořákova slovanství – název referátu zněl *Slovanský charakter Dvořákovy hudby*. Racek hned v úvodu zpochybnil Dvořákovo vědomé uchopení této problematiky („*nelze předpokládat, že Dvořák uvědoměle šel za těmito teoretickými názory.*“), i přesto se podle Racka Dvořák přiklonil k tomu pojetí slovanství, které vykrytalizovalo v české společnosti kolem roku 1860, tedy dle komunistického výkladu k pojetí správnému, demokratickému. Dvořák tak ovšem dle Racka učinil

²⁰¹ Úvodní proslov V. Dobiáše. Fotografie ze zahájení viz *Obrazová příloha* č. 16.

²⁰² Sychrův text později vyšel v *Hudebních rozhledech*, viz SYCHRA, Antonín. Antonín Dvořák. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 546–551.

²⁰³ Referát Antonína Sychry. Viz *Obrazová příloha* č. 17.

²⁰⁴ SYCHRA, Antonín. *Eстетika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959 (dále citováno jako SYCHRA, 1959). Miloš Hons soudí, že právě konferenční příspěvek odstartoval Sychrův zájem o tuto tematiku, který vyvrcholil touto monografií, viz HONS, s. 63 ad.

nevědomky a „*ideově tyto proudy neusměrnil*“. Dvořákova koncepce slovanství byla dle Racka romantická a překonaná, i přesto však byla dle jeho názoru přínosem. Jaká přesně měla tato Dvořákova koncepce slovanství být, už Racek nezminil. Rackovými slovy – „*Dvořák ve svém díle prakticky ztělesňuje i se všemi svými estetickými omyly teorie o slovanské hudbě,*“ i tak ale „*Dvořák jest jedním z těch, který nám doslova prorazil cestu k slovanskosti v české hudbě a v tom vidíme také jeden z hlavních rysů Dvořákova pokrokového postoje ve světové hudbě.*“²⁰⁵ O jaké omyly se jednalo, Racek opět nedořekl. Ve své řeči se dále věnoval jednotlivým skladbám, pocházejícím z Dvořákova tzv. slovanského období a jejich inspiračním zdrojům. Teorií o slovanské hudbě měl Racek na mysli teorii o slovanském původu české hudby, jak ji vyslovili v 40. letech 19. století Karel Vladislav Zap a Ludvík Ritter z Rittersberka a o tři dekády později, avšak již v kontextu české recepce wagnerovských idejí Max Konopásek. V obou případech se jednalo o hledání původní, západními vlivy nezkažené české lidové hudby, jež vedlo k úvahám o všeslovanské hudbě jakožto zdroji lidové hudby pro všechny Slované – tudíž měla jít dle názoru Konopáskova cesta za českou národní hudbou (oponentem mu byl Otakar Hostinský).²⁰⁶ Můžeme předpokládat, že Dvořák Konopáskovy teorie prezentované na stránkách dobových hudebních periodik znal, nicméně dle dostupných pramenů se k nim nikdy nijak nevyjádřil. Více se budeme slovanským vlivům ve Dvořákově tvorbě a myšlence panslavismu věnovat v podkapitole 5.2.

Emoce vzbudil referát sovětského delegáta, muzikologa Ivana Martynova. Věnoval se především vlivu ruských skladatelů na Dvořákovu tvorbu a jejich vzájemnému vztahu. Ačkoliv se jeho poněkud patetický příspěvek nijak nevymykal z konferenčního průměru, sklidil za něj aplaus ve stoje. Je otázkou, zda taková pozornost nebyla zapříčiněna spíše faktem, že Martynov zastupoval SSSR.

Druhý den konference byl uveden Dvořákovým Klavírním triem č. 3 „*Dumky*“ v podání Sukova tria. Konferenci zahájil D. Sagajev z Bulharska s příspěvkem mapujícím vazby bulharské hudby na Dvořáka. „*Antonín Dvořák, podobně jako ruští klasikové, vede houževnatý zápas proti západnímu vlivu v hudbě. Proto je jeho tvorba tak výrazně národní a realistická. [...] Bulharský lid se připojuje celým srdcem ke světovým oslavám velkého slovanského syna Antonína Dvořáka, který zasvětil své tvůrčí síly vyzpívání tužeb a snah Slovanů po mírovém životě a po svobodě.*“²⁰⁷ Tvrzení, že Dvořák vedl jakýkoliv zápas proti západnímu vlivu v hudbě (cokoliv tím má autor na mysli), je zcela zcestné. Dvořák se nikdy negativně nevyjádřil o žádném skladateli, pocházejícím ze západní Evropy či Ameriky ani proti žádnému proudu či trendu. Naopak „západní“ dirigenti prováděli jeho díla a Dvořák za to byl vděčen, řada západních klasiků byla jeho vzorem (Beethoven, Mozart, Bach ad.), ze soudobých skladatelů si cenil vedle přítele Johanna Brahms například Franze Liszta či Charlese Gounoda.²⁰⁸ Kladné přijetí Dvořáka v Německu a posléze v Anglii mělo pro Dvořákovu kariéru zcela klíčový význam, a především svých zkušeností z Anglie si Dvořák velice vážil, jak vyplývá z jeho početné korespondence.

²⁰⁵ Referát Jana Racka.

²⁰⁶ OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠEIL, Milan. Idea slovanské hudby. In HOJDA, Zdeněk, OTTLOVÁ, Marta, PRAHL, Roman (eds.). „*Slavme slavně slávu Slávův slavných*“: slovanství a česká kultura 19. století: sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 24.–26. února 2005. Praha: KLP, 2006, s. 172–183.

²⁰⁷ Referát D. Sagajeva.

²⁰⁸ O Liszovi viz např. Antonín Dvořák: Podpůrný spolek Svatobor, Praha, 14. 5. 1873 (cit. dle KUNA, Milan (ed.). *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání. Svazek 1. Korespondence přijatá 1877/1884*. Praha: Editio Supraphon, 1987, s. 118–119, dále ADKD), o Gounodovi viz Antonín Dvořák: Alois Göbl, [Vysoká, 11. 8. 1885] (ADKD 2, s. 78–79).

Po Sagajeově příspěvku vyzval jeho krajan Andrej Andrejev k vyslání zdravice Zdeňku Nejedlému, který pro zdravotní potíže pobýval v Poděbradech a konference se tak nemohl účastnit. S tím všichni přítomní srdečně souhlasili (Nejedlého odpověď přišla další den konference; ministr v ní vyjádřil své vysoké uznání hudbě A. Dvořáka). Následně byly přečteny dopisy a zdravice zaslané ze zahraničí.²⁰⁹

Potleskem byl přivítán Otakar Šourek, který tak byl oceněn jako přední odborník a znalec života a díla Antonína Dvořáka. Jeho příspěvek, v rámci konference výjimečně konkrétní a přínosný, byl věnován přípravě souborného vydání Dvořákových děl. Šourek dokonce přinesl s sebou ukázat přítomným připravované svazky a jiné materiály a promluvil o problematice dvořákovské edice. Předsedající Joseph Kosma posléze poděkoval Šourkovi, „*který má nejdokonalejší a nejuplněnější dokumentaci o životě a díle Dvořákově a který je největším jeho znalcem.*“²¹⁰

Následně Ole Willumsen navrhl, aby výbor z vybraných delegátů sepsal poselství účastníků, určené širší veřejnosti. Patetický text o světovém významu Dvořákovy hudby, jež spojuje lidi dobré vůle napříč kontinenty, byl v závěru konference jednomyslně schválen. Podobné myšlenky přinesly i referáty dalších řečníků. Například indonéský klavírista Sudharnoto soudil, že duši mají lidé všude po světě stejnou, proto Dvořákově hudbě rozumí i na opačném konci světa – „*Ba-rva naší pleti je různá, ale naše duše jsou stejné.*“²¹¹

Konference byla zakončena v bratrském a přátelském duchu. Václav Dobiáš poděkoval všem přítomným a jmenovitě Otakaru Šourkovi, „*významn[ému] pracovník[ovi] v životopise Antonína Dvořáka, který celý svůj život zasvětil dílu Antonína Dvořáka,*“ Šourek byl oceněn přítomnými dlouhotrvajícím potleskem.²¹² Další den dopoledne jeli účastníci na Vysokou na místa spojená se skladatelovým pobytem, odpoledne si vyslechli *Slovanské tance* ve Valdštejnské zahradě. Následující den byl pak připraven výlet do Dvořákova rodného domu v Nelahozevsi. Dle zprávy Svazu československých skladatelů konference „*vydala svůj plod v poselství k hudebníkům celého světa. Její důstojný průběh v hřejivě přátelském ovzduší vyvolal u našich a zahraničních účastníků [...] veliký, trvalý dojem.*“²¹³ Toto tvrzení nebudeme rozporovat, nicméně ačkoliv se konference profilovala jako vědecky významná (Milan Kuna dokonce soudí, že na její půdě došlo k posunu vnímání Dvořákova místa v dějinách české hudby²¹⁴) a *Rudé právo* anoncovalo, že bude „*přínosem k prohloubení hodnocení klasických českých hudebních tradicí*“, přičemž zahraniční účastníci měli rozšířit vědění o jejich pohled na Dvořákovu hudbu,²¹⁵ musíme konstatovat, že velká většina příspěvků (s výjimkou příspěvků Sychry, Racka a Šourka) nedosahovala valné úrovně. Většinou se mluvčí spokojili s konstatováním Dvořákova génia a jeho vlivu na svou domovskou národní hudbu (Zdena Bokesová se věnovala Dvořákovi a jeho vlivu na slovenskou hudbu, Ole Willumsen na vztahu Dvořáka a Dánska, Stempel situaci ve Švédsku, Stevens o významu Dvořáka pro britský lid apod.). Referáty byly plné vágních formulací o světovém významu Dvořákova génia, o jeho

²⁰⁹ Ty byly publikovány také v *Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 266–270.

²¹⁰ Proslov J. Cosmy.

²¹¹ Referát Sudharnota.

²¹² Závěrečná řeč Václava Dobiáše.

²¹³ Zpráva o činnosti Svazu, s. 15, NA, fond SČS.

²¹⁴ KUNA, Milan. *Antonín Dvořák: reflexe osobnosti a díla: lexikon osob*. Praha: Academia, 2017, s. 11.

²¹⁵ R. P. Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 34, č. 147, 29. 5. 1954, s. 3.

kladném vztahu k lidové písni. Z oslavného tónu lehce vybočoval čínský zástupce Miao Tchien Žuej, jehož příspěvek byl naladěn spíše bojovně – slovo boj zde zaznělo bezpočtukrát: Dvořák „vyjádřil bojovný život svého národa [...] opěvování národně-osvobozovacího boje svého národa [...] pěl chválu o hrdinech, kteří padli za v boji za nezávislost [...] předvídaní konečného vítězství boje“.²¹⁶ Rovněž v emotivním příspěvku Gusty Fučíkové, se slovo boj objevovalo často, tentokrát se ale jednalo o boj za mír a přátelství, na němž Dvořákova hudba participovala. Jakožto zástupkyně Československého výboru obránců míru Fučíková pozdravila účastníky jeho jménem a promluvila o tom, jak právě Dvořákova hudba pracuje pro mír, spojuje lidi po celém světě a přináší radost, mír a život a naopak „*bojuje proti všemu, co život křiví, pošlapává a ničí*“.²¹⁷ Takové tvrzení samozřejmě nemá již s muzikologickou diskusí nic společného a Dvořákovo jméno se stalo pouhým nástrojem, využívaným k neustále omílaným frázím o boji za světový mír. Konference byla tiskem nadstandardně sledována. Referáty však byly povšechné, povrchní, nic nového nepřinesly, nenásledovaly žádné diskuse či debata. Na jistou organizační neprofesionálnost ukazuje fakt, že někteří mluvčí byli o své aktivní účasti na konferenci informováni na poslední chvíli. Jednotící myšlenkou příspěvků byla představa, že, slovy Zdenky Bokesové, „*Dvořákova hudba stala se mocným nástrojem pro sblížení lidstva.*“²¹⁸

²¹⁶ Referát Miao Tchien Žueje.

²¹⁷ Referát G. Fučíkové.

²¹⁸ Referát Zdenky Bokesové.

4 ANTONÍN DVOŘÁK V REPERTOÁRU PŘEDNÍCH TĚLES

V následující kapitole se budeme zabývat postavením tvorby Antonína Dvořáka v dramaturgii předních pražských hudebních těles, na které cílila kulturní politika v první řadě – zaměříme se na repertoár opery Národního divadla a České filharmonie. Ačkoliv i jiná tělesa, ať už symfonická, komorní či scénická, vyvíjela aktivity, jež zahrnovaly i Dvořákova díla, není v možnostech této práce, a ani jejím smyslem, tyto činnosti dokumentovat. Tyto soubory, jakkoliv kvalitní a významné, nebyly tolik politicky exponované, a tedy nebyly v takové míře nuceny realizovat kulturní politiku daného režimu. Rozsah práce také neumožňuje věnovat se celému spektru hudebních médií, která by byla či mohla být relevantní. Český, resp. Československý rozhlas hrál jak pro šíření Dvořákovy hudby, tak pro propagandu významnou roli. Zpracování tématu Antonín Dvořák a rozhlas by však bylo téma samostatné práce.

4.1 Národní divadlo

Národní divadlo hrálo vždy klíčovou roli v kulturním životě národa. Svou dramaturgií určovalo a určuje, jaká díla vstoupí do kánonu české kultury. V následujících odstavcích představíme postavení Národního divadla ve sledovaném období a nejvýznamnější dopady dobových politických rozhodnutí na jeho fungování. Následně se budeme věnovat provádění Dvořákových oper na jeho prknech a to, zda či jak se odrazila kulturní politika na výběru oper a jejich realizaci.

Po vzniku protektorátu a následném okleštění politického i společenského života došlo k prudkému nárůstu návštěvnosti divadel a operních scén. Řada diváků v představeních hledala jinotaje a aktualizovala děj prizmatem těžké skutečnosti. V námi sledovaném časovém úseku byli řediteli divadla Karel Neumann (1939–1942, po odvolání Stanislava Loma z funkce na konci srpna 1939) a Ladislav Šíp (1942–1945). Správcem opery Národního divadla byl již třetím rokem Václav Talich (na pozici nastoupil na konci října 1935 a svou dráhu zde zahájil nastudováním Dvořákovy *Rusalky*).¹ Na konci května 1939 muselo divadlo odevzdat budovu Stavovského divadla německým okupantům. Ministerstvo školství a národní osvěty získalo ve spolupráci s Kulturní radou budovu bývalého divadla Varieté v Karlíně a otevřelo ji pro účely Národního divadla pod názvem Prozatímní divadlo (otevřeno v září 1939).² Především sezóna 1940/41 se nesla ve znamení velké konjunktury, kdy byly divadelní sály téměř denně vyprodány.³ Na divadla však dopadla také nařízená uzavření – v Praze byla divadla uzavřena během okupace několikrát: od 30. 9. do 3. 11. 1941 (nástup R. Heydricha na pozici zastupujícího říšského protektora)⁴ a od 27. 5. do 3. 7. 1942 (atentát na Heydricha).⁵ Heydrichiáda odstartovala v divadelním provozu zostřený režim. Cenzura a dohled okupantů zintenzivnily, řada umělců musela z divadla odejít.⁶ Divadla, kina i další podniky

¹ PROCHÁZKA, s. 13.

² ŠOUREK, Otakar. Druhé Prozatímní. Dnes se otevírá Prozatímní divadlo. *Venkov*, r. 37, č. 207, 5. 9. 1939, s. 7.

³ PROCHÁZKA, s. 58.

⁴ PROCHÁZKA, s. 59. Publikace *Šest let okupace Prahy*, s. 93 uvádí uzavření do 3. 11. 1941, dle REITTEREROVÁ, s. 172 do 30. 10. 1941. Kloníme se k názoru J. K. Procházky, neboť on-line archiv Národního divadla uvádí totéž datum.

⁵ KUNA, s. 726. Dle PROCHÁZKY, s. 60 od 28. 5. 1942, dle Undine WAGNER (Auf der Suche nach nationaler Identität. Zur tschechischen Musik und Musikpublizistik im Protektorat Böhmen und Mähren. In: ALTENBURG, Detlef, BAYREUTHER, Rainer. *Musik Und Kulturelle Identität: Bericht über Den Xiii. Internationalen Kongress Der Gesellschaft Für Musikforschung Weimar 2004*. Kassel: Bärenreiter, 2012, s. 619) do 2. 7. 1942.

⁶ PROCHÁZKA, s. 61.

byly uzavřeny na celém území třetí říše i tři dny po porážce německé 6. armády u Stalingradu (3.–5. 2. 1943).⁷ Od začátku sezóny 1942/43 požadovalo Ministerstvo osvěty zveřejňovat všechny programy cedule a nápisy v česko-německém provedení. Programy a plakáty rovněž upozorňovaly na to, že potlesk či jiné projevy obecnosti jsou v průběhu inscenace zakázány.⁸ Od 1. září 1944 byla česká divadla kvůli tzv. totální válečnému nasazení opět uzavřena. Řada herců, pěvců, hudebníků i příslušníků dalších divadelních profesí byla nuceně nasazena. Díky intervencím se však podařilo i část z nich přeradit na práce lehčí.⁹

Národní divadlo bylo svědkem a účastníkem mnoha dramatických událostí. Dne 24. června 1942 se konala nechvalně proslulá manifestace „Slib českých divadelníků Říši“. Ve zcela naplněném sále Národního divadla se sešly osobnosti z divadelního a kulturního prostředí, aby vyjádřily loajalitu okupantům. Projevy na podporu okupantů měla řada kulturních osobností. Emanuel Moravec označil v projevu Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetanu za velvyslance českého národa v Říši.¹⁰

Ke dni 1. 1. 1944 proběhly v divadle organizační změny a došlo k oddělení činohry a opery na samostatné subjekty ke dni 15. 3. 1944.¹¹ Přimo pod střechou Národního divadla, resp. v pomocné budově, byla zřízena zbrojní továrna, kde byla řada divadelníků v rámci totálního nasazení „ukryta“. Kvůli nebezpečí náletů se z budov divadla odvážely cenné obrazy, busty, ale také např. archiv či kostýmy. I přesto se divadlo neuchránilo ztrát. Dne 14. února 1945 zasáhla americká bomba malírny a sklady dekorací, které shořely do základů.¹² Provoz činohry Národního divadla a opery v Prozatímním divadle byl obnoven k 14. dubnu 1945.¹³

Repertoár opery Národního divadla v okupačních letech byl poznamenán celou řadou vnitřních, ale především vnějších faktorů. Na jedné straně to byla především cenzura a tlak okupantů na rozšíření německého repertoáru,¹⁴ na straně druhé potřeba vtisknout repertoáru mimohudební obsah (Talich formuloval své zásady tvorby hracího plánu tak, že v něm musí být obsažena díla „základní hodnoty“, tedy všechny Smetanovy opery, z Dvořákova díla opery *Rusalka*, *Jakobín* a *Čert a Káča*¹⁵). Dvořákova *Rusalka* byla po *Prodané nevěstě* a *Hubičce* třetí nejhranější operou v době okupace (89 provedení), na sedmém až osmém místě se umístila opera *Čert a Káča* (48 provedení).¹⁶ Po válečných útrapách bylo Národní divadlo oficiálně otevřeno provedením opery

⁷ Čtk. Divadla, biografy a zábavní podniky do soboty uzavřeny. *Lidové noviny*, r. 51, č. 34, 5. 2. 1943, s. 1. KUNA, s. 828 chybně udává datum 26.–28. 4. 1943.

⁸ O čemž svědčí divadelní cedule a plakáty, uložené v Archivu ND.

⁹ KUNA, s. 868.

¹⁰ Český národ a jeho kultura mají záruku velkých možností. *Venkov*, r. 37, č. 149, 25. 6. 1942, s. 1–2. České divadlo osvědčuje věrnost Říši, *Národní politika*, r. 60, č. 173, 26. 6. 1942, s. 3.

¹¹ PROCHÁZKA, s. 62.

¹² PROCHÁZKA, s. 64 ad., PRAŽÁK, Přemysl. Opera Národního divadla v letech 1945–1950. *Národní divadlo*, r. 26, č. 29–31, květen 1951, s. 4.

¹³ KUNA, s. 870.

¹⁴ Pro porovnání zařazení české, německé a ostatní tvorby viz KUNA, disertace, s. 325.

¹⁵ Václav Talich: ředitelství ND [ředitel Karel Neumann], [Praha], 19. 2. 1940.

¹⁶ KUNA, Milan. Bankrot samozřejmosti I. *Hudební rozhledy*, r. 20, č. 20, 1968, s. 611. Kuna udává počty 88 provedení opery *Rusalka*, 45 provedení opery *Čert a Káča*. Autorkou uvedená čísla pocházejí z online archivu ND, [cit 2023-03-23].

Libuše Bedřicha Smetany. Stalo se tak po nezbytných opravách 27. května 1945.¹⁷ Neoficiálně byla již 13. a 14. května 1945 provedena Smetanova *Prodaná nevěsta*.¹⁸

Ihned po válce se započalo s reorganizací divadelního života, především prostřednictvím opatření Ministerstva školství a osvěty (platnost k 1. 8. 1945, hlavní změnou bylo omezení určující, že provozovatelem divadel mohl být nadále jen stát, město, armáda či masové organizace – soukromé provozování tak již nebylo možné).¹⁹ Následovaly legislativní úpravy v podobě zákona z 20. 3. 1948 a vládní nařízení z roku 1950.²⁰ Rozšířil se počet operních scén v republice – z původních pěti na devět. V Praze vznikla Velká opera 5. května. Repertoár prvních poválečných let byl dán nejen snahou „dohnat“ léta okupace, ale především materiálními a technickými možnostmi.

Poválečné uspořádání Národní divadla mělo v některých ohledech, především po stránce uměleckého vedení, provizorní charakter. Ačkoliv bylo divadlo zestátněno, vedení opery vykazovalo vysokou nestabilitu. Do čela instituce se postavil herec Václav Vydra. Program opery byl v kompetenci kolektivního vedení tří dirigentů – Otakara Jeremiáše, Karla Nedbala a Jaroslava Krombholze. Takové personální zajištění se ukázalo jako neefektivní a od března 1946 vedl operu již jen O. Jeremiáš. V létě 1947 byl šéfem opery jmenován Václav Talich, šéfdramaturgem Zdeněk Chalabala (uměleckým ředitelem divadla byl V. Vydra, šéfem činohry František Götze). Únorový převrat však obrátil karty a do čela opery byl dosazen opět O. Jeremiáš, dramaturgii vedl opět Ferdinand Pujman. Dne 26. října 1949 byl vyhlášen nový statut ND a Jeremiáš byl jmenován do funkce správce opery (do listopadu 1949). Na konci ledna 1950 opustil místo šéfdramaturga F. Pujman. Od 17. 3. 1950 jej kvůli onemocnění zastupoval Ladislav Boháč. Od 6. 4. do 8. 7. 1951 mělo vedení opery opět tři členy – Václava Kašlíka, Marii Budíkovou a Oldřicha Kozáka (vystřídán Jiřím Pauerem). Od ledna 1952 se na pozici vrátil opět Ladislav Boháč, jenž působil zároveň jako ředitel Národního divadla. Od začátku následující sezóny 1953/54 byl vedoucím opery opět Jiří Pauer.²¹ Jak vidno, v poválečných letech proběhla řada personálních změn, které byly trefně popsány jako „stav organizační nestálosti“.²² Je otázka, jak kvalitně se opera mohla rozvíjet s takovou frekvencí změn vedení.

Významnou změnou bylo připojení Divadla 5. května. To bylo založeno ihned po osvobození v roce 1945, slučovalo soubory operní i činoherní a sídlilo v budově dřívějšího Nového

¹⁷ Např. během náletu na Prahu dne 14. 2. 1945 bylo zničeno skladiště dekorací a rekvizit, včetně dekorací opery *Rusalka*. Viz Pětisté provedení „Rusalky“ v pražském Národním divadle. *Zdar* (Zlín), 11. 11. 1945, výstřížek uložen v archivu ND, PRAŽÁK, Přemysl. Opera Národního divadla v letech 1945–1950. *Národní divadlo*, r. 26, č. 29–31, květen 1951, s. 1 a 4 nebo HERRMANNOVÁ, Eva, ILLINGOVÁ, Ella, KUNA, Milan. České hudební divadlo v letech 1945–1960. In: KUNA, Milan (ed.). *Příspěvky k dějinám české hudby: sborník studií a materiálůvých statí hudebně historických*. Praha: Academia, 1972, s. 155 (dále citováno jako KUNA, 1972).

¹⁸ KUNA, 1972, s. 159. V online archivu ND jsou tato dvě představení vedena jako normální reprízy, s poznámkou „Bojovníkům na barikádách za osvobození Prahy. Uzavřené představení.“ PRAŽÁK, s. 1 také píše o „neoficiálních“ představení, první den pro vojáky Rudé armády, den poté pro bojovníky z barikád. Totéž *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1984, s. 249.

¹⁹ Text opatření je dostupný na http://www.psp.cz/eknih/1946uns/tisky/t0842_01.htm [cit. 2023-04-20].

²⁰ Zákon č. 32/1948 Sb. o zřizování divadel a o divadelní činnosti (divadelní zákon), zákon č. 15/1950 Sb. Vládní nařízení, kterým se provádějí ustanovení divadelního zákona o zřizování loutkových divadel a divadelní činnosti loutkářské.

²¹ Viz záznamy k jednotlivým osobnostem v online archivu ND.

²² KUNA, 1972, s. 157.

německého divadla (Neues deutsches Theater, dnešní Státní opera). Profilovalo se jako divadlo moderní a progresivní, v oblasti opery se soubor snažil propojovat nejrozličnější divadelní prvky (slovo, hudba, pohyb, světlo, dekorace) v jeden komplexní celek. Postupně byla činohra vytlačena operou, až byl název změněn na Velká opera 5. května. O sloučení souborů (činoherního i operního) s Národním divadlem rozhodlo Ministerstvo školství a osvěty v čele se Zdeňkem Nejedlým v roce 1948. Změna byla provedena k 1. srpnu 1948 a znamenala faktický konec souboru a jeho progresivních snah (z ideologického pohledu hudebního publicisty Přemysla Pražáka únor 1948 přinesl „*i zde léčivou moc*“, do té doby působily v divadle „*rušivé ideové vlivy*“, ve kterých „*dlužno hledat příčiny někdy povrchních a formalistních inscenací Velké opery*“, soubor byl usměrněn v „*žádoucím*“ směru tak, aby jeho tvorba byla srozumitelná novému, lidovému publiku²³). Od listopadu 1949 byl název divadelní budovy změněn na Smetanovo divadlo.

Změnou prošel i repertoár opery Národního divadla – dobovou řečí byla dramaturgie „*poznamenána úsilím státi se opravdovým spolubudovatelem národní kultury na cestě k socialismu a býti účinným nástrojem výchovy a radostného, do plnosti rozkvétajícího života našeho lidu.*“²⁴ Základem repertoáru byla i nadále operní tvorba Smetanova a Dvořákova, uváděla se díla Janáčkova, Foersterova, Novákova a dalších českých autorů. V letech 1945–1950 z celkových 2 118 představení činilo 1650 díla slovanské provenience, z toho bylo 1494 děl českých. Největší podíl má tvorba Smetanova (614, nejčastěji byla hrána opera *Prodaná nevěsta* – 191 představení, následována *Hubičkou* – 98 provedení). S odstupem následuje tvorba Dvořákova s nejhranějšími operami *Rusalka* (116 provedení ve sledovaném období) a *Jakobín* (92 provedení). Se 104 provedeními doznala úspěchu i opera *Šárka* Zdeňka Fibicha. Opera ruská byla zastoupena 156 představeními (z naprosté většiny – 103 provedení – operami P. I. Čajkovského, dále operami S. Prokofjeva, M. P. Musorgského, a M. I. Glinky). Následovaly opery italské (celkem 283 provedení), německé (119 představení) a francouzské (66 provedení).²⁵ Národní divadlo vydávalo nadále stejnojmenný časopis (*Národní divadlo*). Texty byly spíše popularizační než odborné. Běžnou praxí bylo opakované publikování starších textů (např. při novém nastudování téže opery).

V následujících odstavcích se budeme přehledově věnovat jednotlivým operám Antonína Dvořáka a jejich životu na scéně Národního divadla v letech 1938–1954. Během let okupace vypravilo Národní divadlo polovinu všech Dvořákových oper (počítáme-li dvě verze opery *Král a uhlíř*) v novém nastudování.²⁶ Poválečné roky 1945–1947 byly, pokud jde o nová nastudování, střídmejší, pravděpodobně z objektivních důvodů. Po komunistickém převratu v únoru 1948 došlo na nová nastudování rovněž poloviny z celkového počtu Dvořákových operních děl.

Nastudování své první opery *Alfred* (sine op.) se Antonín Dvořák nikdy nedočkal – stejně jako mnoho milovníků jeho tvorby. V Národním divadle nebyl *Alfred* uveden nikdy. Dne 6. února 1938 byl proveden v původním německém znění Československým rozhlasem, na scénu byl uveden 10. prosince toho roku v Olomouci, kde byl reprizován pětkrát. V roce 1961 byl v rámci oslav

²³ PRAŽÁK, Přemysl. Opera Národního divadla v letech 1945–1950. *Národní divadlo*, r. 26, č. 29–31, květen 1951, s. 3.

²⁴ Tamtéž, s. 5.

²⁵ Tamtéž. Dle online archivu ND zazněla od května 1945 do konce roku 1950 *Rusalka* 119x, *Jakobín* 99x.

²⁶ Informace o počtu provedení, datech a obsazení, není-li uvedeno jinak, pocházejí z online archivu Národního divadla, viz <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

skladatelova narození nastudován Plzeňským rozhlasovým orchestrem. Další a poslední uvedení proběhlo v roce 2014 jako součást festivalu Dvořákova Praha.²⁷

Ani Dvořákova v pořadí čtvrtá opera *Vanda*, op. 25, nebyla v námi sledovaném období Národním divadlem nastudována. V roce 1929 byla nastudována Otakarem Ostrčilem a provedena třikrát. V roce 1991 pak byla v rámci Pražského jara uvedena jednou. Znovu byla opera nastudována v roce 2004, ale opět dosáhla pouhých pěti repríz.

První verzi opery *Král a uhlíř* nastudoval roku 1929 Otakar Ostrčil ve spolupráci s Josefem Charvátem, choreografie se ujal Jaroslav Hladík, režie Ferdinand Pujman, scénu připravil František Kysela. K dalšímu nastudování došlo pak až v roce 1956, opera se však dávala pouze do následujícího roku (dir. Jan Hus Tichý a Přemysl Charvát, choreografie Vlastimil Jílek, režie Luděk Mandaus, scéna František Tröster).

První Dvořákova opera, která se za nacistické okupace dočkala nového nastudování, byl pohádkový příběh *Čerta a Káči*, op. 112 z let 1898–1899. Ještě do dubna 1939 se opera dávala v nastudování Otakara Ostrčila, Josefa Munclingerera a Františka Zelenky z roku 1927. Nového hudebního nastudování se ujal Zdeněk Chalabala, režii měl Aleš Podhorský, scénu vytvořil Václav Gottlieb. Premiéra se konala 8. června 1939, v hlavních rolích se představili Josef Vojta v roli Jirky, Štěpánka Štěpánová v roli Káči, Jan Konstantin jako čert Marbuel a Josef Munclinger jako Lucifer. Antonín Šilhan ve své recenzi druhého představení kvitoval nové hudební nastudování Zdeňka Chalabaly, neboť předchozí nastudování, resp. „*způsob, jakým byla prováděna tato Dvořákova opera [...] byl už po několik let ostudou pro první českou scénu.*“ Chalabala zvuk orchestru propracoval, vyzdvihl jeho barvu, zpěvnost i dramatičnost. Režii a výpravu hodnotil Šilhan kladně, s výjimkou druhého dějství, odehrávajícího se v pekle: „*Když tu opona se vyhrne, zdá se divákovi jako by měl před sebou nějaké zindustrialisované peklo, pak zase jako klec plnou černých koček. V tancích i ve všem scénickém životě fantastická grotesknost, varietní maškaráda na místo bývalého humoru, jímž smálo se peklo, ožívované podle prstonárodních představ.*“ Autor také kritizuje přidání tanečního výjevu k úvodu 3. dějství, jehož styl působí „*k české muzice Dvořákově jako pěst na oko.*“²⁸

Dalšího nastudování se opera *Čert a Káča* dočkala v roce 1947, premiéra se konala 5. června. Dirigent František Škvor spojil své síly s režisérem Munclingerem, scénu vytvořil Vladimír Jan Hnízdo, sborové party nastudoval Jarmil Burghauser. V hlavních rolích se představili Jaroslav Gleich jako Jirka, Gita Schmidtová jako Káča, Marbuela zpíval Eduard Haken, a roli Lucifera Jaroslav Veverka. V této podobě se opera dávala do prosince 1948. Inscenace byla zajímavá využitím statické projekce diapozitivů, k jejímuž zapojení si divadlo muselo vyžádat souhlas (či vyjádření k záměru) mj. u ředitelství Národní bezpečnosti, Zemského národního výboru či velitelství Požární policie Hl. m. Prahy apod.²⁹ Kritiky si však této inovace nijak nevšímalý, naopak některé vytýkaly malou míru vynalézavosti ve scénickém řešení i absenci komiky a těžkopádnost

²⁷ KRATOCHVÍLOVÁ, Markéta. Alfred – první Dvořákova opera a její osudy. *Magazín Klubu Vltava*, 3/2014. Srov. též live nahrávku Antonín Dvořák: Alfred, ArcoDiva, 2015, sleeve notes Jarmila Gabrielová.

²⁸ ŠILHAN, Antonín. Český Lucifer a jeho říše. *Národní listy*, r. 79, č. 158, 10. 6. 1939, s. 3.

²⁹ Jak vyplývá z protokolů a zápisů, uložených v Archivu ND pod sg. O 57d.

režie.³⁰ Padla také kritická poznámka ohledně tendence k revuálnosti.³¹ Tato inscenace byla realizována jako součást tzv. Dvouletého hospodářského plánu na poválečnou obnovu země v letech 1947–1948. Režisér záměr uvedl v brožuře tím, že „plní část svého dobrovolného závazku a dávají obecnostvu Dvořákova „Čerta a Káču“. Dílo bylo připraveno v našich náhradních odpočivných dnech a v hodinách mimoslužebních. Splácíme nadšeně dluh a řadíme své úsilí vedle úsilí dělníků. A to radostně i nadšeně!“³² Toto gesto však ne všichni ocenili – skoro všechny novinové recenze se k tomu textu nějakým způsobem vztahovaly. Noviny *Svobodné slovo*, zastoupené Jiřím Dostálem, by preferovaly jasný umělecký plán a pevné vedení nežli práci ve volném čase. Nasazení členů divadla nebylo kvitováno, naopak bylo zdůrazněno, že „divadlo není továrna a umění není živnost.“³³ Pisatel, ukrývající se pod šifrou IG z časopisu *Obzor* připomněl, že Národní divadlo avizovalo omezení počtu premiér v sezóně s odůvodněním prohloubení kvality, což s tímto „mimočasovým“ nastudováním nekoresponduje.³⁴ Naopak deník *Mladá fronta* tuto iniciativu oceňoval – „Celé představení bylo nastudováno v přesčasových hodinách a náhradních dnech opery, tedy jako dobrovolně zvýšený pracovní příděl.“³⁵

Již o několik let později, v roce 1952, se opera dočkala dalšího nastudování. Toho hudebního se ujal Zdeněk Folprecht, režii převzal Hanuš Thein. Spolupracovali také mladí umělci z generace 20. let – kostýmy vytvořil Jan Kropáček, scénu připravil Josef Svoboda, sborové party nastudoval Vladivoj Jankovský. Hlavní role obsadili Bohumír Vích (Jirka), Jaroslava Procházková (Káča), Zdeněk Otava (Marbuel) a Josef Celerin (Lucifer). Premiéra se konala 24. a 25. října 1952. K této příležitosti bylo opeře *Čert a Káča* věnováno celé číslo časopisu *Národní divadlo*, kde operu z různých úhlů pohledu představily texty Otakara Šourka a Josefa Bachtíka.³⁶ Hudební nastudování označil Vilém Pospíšil za „dobré, v mnoha směrech dokonce velmi dobré“, kritiku si však zasloužil údajně slabší výkon orchestru. Zazněla stejná výtka jako u předchozího nastudování z roku 1947 – recenzentovi se nelíbila komika, stupňovaná až na hranici frašky, která překrývala Dvořákovu hudbu.³⁷ Na toto úskalí upozorňoval Pospíšil ostatně i v recenzi v *Hudebních rozhledech*, kde varoval před přepínáním komiky za mez, která není Dvořákovi vlastní, na hranu operety.³⁸ *Literární noviny* chválily pochopení postavy Káči J. Procházkovou, upozornily ale, že by bylo potřeba více herecké a režisérské kázně, aby na sebe nestrhávala pozornost tam, kde má

³⁰ Stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvouletková Čert a Káča Národního divadla. *Svobodné noviny*, r. 3, č. 133, 8. 6. 1947, s. 5, IG. Čert a Káča v Národním divadle. *Obzory*, r. 3, č. 25, 21. 6. 1947, s. 358–359, La. „Čert a Káča“ v Národním divadle. *Svobodné slovo*, r. 3, č. 134, 10. 6. 1947, s. 6.

³¹ Tchm. Čert a Káča v Národním divadle. *Obrana lidu*, r. 1, č. 133, 8. 6. 1947, s. 7, Vt. Dvořákova opera „Čert a Káča“ v Národním divadle. *Národní osvobození*, r. 18, č. 133, 8. 6. 1947, s. 5, Jsch. „Čert a Káča“ v Národním. *Práce*, r. 3, č. 132, 7. 6. 1947, s. 4, Jb. Dvořákův „Čert a Káča“. *Právo lidu*, r. 50, č. 132, 7. 6. 1947, s. 3.

³² Program inscenace, uložen v Archivu ND pod sg.

³³ La. „Čert a Káča“ v Národním divadle. *Svobodné slovo*, r. 3, č. 134, 10. 6. 1947, s. 6.

³⁴ Stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvouletková Čert a Káča Národního divadla. *Svobodné noviny*, r. 3, č. 133, 8. 6. 1947, s. 5, IG. Čert a Káča v Národním divadle. *Obzory*, r. 3, č. 25, 21. 6. 1947, s. 358–359.

³⁵ BOR, [Vladimír]. V Národním hráli a zpívali přes čas. *Mladá fronta*, r. 3, č. 132, 7. 6. 1947, s. 5.

³⁶ *Národní divadlo*, r. 28, č. 4, 20. 10. 1952.

³⁷ POSPÍŠIL, Vilém. „Čert a Káča“ v novém nastudování opery Národního divadla. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 19, 1952, s. 25. Další recenze: Čert a Káča. *Svobodné slovo*, r. 8, č. 256, 30. 10. 1952, s. 4.

³⁸ POSPÍŠIL, Vilém. „Čert a Káča“ v novém nastudování v Národním divadle. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 19, 1952, s. 25.

být upřena jinam.³⁹ Věra Dolanská ocenila novátorské pojetí této oblíbené opery, chválila režii, která zaujala nový postoj, ale i souhru všech složek.⁴⁰

Opera *Jakobín*, op. 84 patří ke Dvořákovým nejhranějším operám a nejinak tomu bylo i ve sledovaném období. Až do srpna 1939 mohli diváci vidět *Jakobína* (druhá, přepracovaná verze z r. 1897) v inscenaci z roku 1927 (režie Ferdinand Pujman, scéna František Kysela, hudební nastudování Otakara Ostrčila). Nového nastudování se opera dočkala až v roce 1940. Ujal se ho Václav Talich ve spolupráci s Otakarem Šourkem.⁴¹ Dirigent v partituře otevřel mnohé škrty Karla Kovařovice a vrátil se ke Dvořákově verzi z roku 1897.⁴² Právě příprava nového Talichova nastudování byla jedním z impulzů pro nové vydání partitury – starší vydání byla již nedostupná.⁴³ Choreografii vytvořil Joe Jančík, režie se chopil Aleš Podhorský, scénu navrhl Karel Svolinský. Premiéra tohoto nastudování se nakonec po týdenním odkladu uskutečnila 20. března 1940.⁴⁴ V roli Viléma se představil Vilém Zitek, v roli Bohuše Jan Konstantin, Marie Podvalová vytvořila postavu Julie. Talichovo hudební pojetí Dvořákovy partitury bylo dobovými recenzemi hodnoceno veskrze kladně. Výprava Karla Svolinského, především v prvním dějství, budila reakce rozporuplnější. František Bartoš ji považoval za umělecky povedenou a podmaňující, naopak Jaroslav Uhlíř kritizoval nadbytečnou barvitost a přílišnou scénickou stylizovanost.⁴⁵ Nejednoznačně ji hodnotil i Otakar Šourek. Ten vyjádřil nelibost nad některými prvky režie, jež nebyly dle jeho pohledu účelné (využití laviček pro pěvce v popředí scény ad.), naopak pochválil nápad za záclonou podsvíceného profilu Julie při zpěvu ukolébavky.⁴⁶ Nastudování bylo i přes nejednotnost názorů recenzentů přijato „s nadšeným úspěchem, který nejlépe svědčí o tom, jak hluboce je zakořeněna obliba tohoto hudebně nejbezprostřednějšího operního díla Dvořákova v našem obcenstvu.“⁴⁷ Nové nastudování *Jakobína* zavdalo podnět k dalším útokům na Václava Talicha ze strany fašistického časopisu *Vlajka*. Pisatel, skrývající se za zkratkou T. P. M., považoval oproti hudebním kritikům, zmíněným v předchozím odstavci, otevření škrty Karla Kovařovice za chybný krok. Poněkud nelogicky argumentoval větou „Operu dirigoval Talich, a poněvadž chtěl něco přinést, přepracoval operu tak, jak ji Dvořák původně napsal!!! [...] S panem inž. Otakarem Šourkem [...] otevřeli Kovařovicovy

³⁹ Čert a Káča v Národním divadle. *Literární noviny*, r. 2, č. 7, 14. 2. 1953, s. 5.

⁴⁰ DOLANSKÁ, Věra. Nové nastudování Dvořákovy opery Čert a Káča. Výstřížek uložen v Archivu ND pod Sg. O 57e.

⁴¹ Tuto informaci udává výstřížek, uložený pod signaturou 0-134-f v Archivu ND a T. P. M. Skandál s Talichem v Národním divadle. *Vlajka*, r. 10, č. 67, 22. 3. 1940, s. 1. Zmíněná spolupráce spočívala nejspíše v konzultacích nově otevřených škrty.

⁴² Více viz KUNA, s. 751–756. Šlo např. o navrácení baletního závěru (František Bartoš to hodnotil jako neorganické, viz fbš. [BARTOŠ, František]. Antonín Dvořák: *Jakobín*. *Národní politika*, r. 61, č. 79, 22. 3. 1940, s. 6) či navrácení intenzivně stupňovaných závěrů ve všech dějstvích. Ke změnám se vyjadřuje i Šourek, viz ŠOUREK, Otakar. Skvěle obnovený *Jakobín*. *Venkov*, r. 35, č. 68, 22. 3. 1940, s. 6.

⁴³ Otakar Šourek: Josef Fiala, Praha, 16. 5. 1939.

⁴⁴ Jak vyplývá z dopisu ředitelství Národního divadla Zemskému úřadu v Praze ze 7. 3. 1940. Uložen v NA, fond Zemský úřad v Praze, kmen. č. 521/1942, k. 1113.

⁴⁵ fbš. [BARTOŠ, František]. Antonín Dvořák: *Jakobín*. *Národní politika*, r. 61, č. 79, 22. 3. 1940, s. 6, UHLÍŘ, Jar. Dvořákův *Jakobín*. *Národní listy*, r. 80, č. 80, 22. 3. 1940, s. 3.

⁴⁶ ŠOUREK, Otakar. Skvěle obnovený *Jakobín*. *Venkov*, r. 35, č. 68, 22. 3. 1940, s. 6. Dále např. H. D. [DOLEŽIL, Hubert]. Dvořákova opera *Jakobín*. *České slovo*, r. 32, č. 68, 22. 3. 1940, s. 8.

⁴⁷ fbš. [BARTOŠ, František]. Nově nastudovaný Dvořákův *Jakobín*. *Národní politika*, r. 61, č. 78, 21. 3. 1940, s. 6. O nadšené reakci publika hovořil i KOVAL, Karel. Nový úspěch Dvořákova „*Jakobína*“ v Nár. divadle. *Večer*, r. 27, č. 70, 23. 3. 1940, s. 5 a další kritiky.

škrty, nazvali to novou úpravou a udělali slávu.“⁴⁸ Toto hodnocení je pokračováním v dehonestáční kampani, kterou *Vlajka* proti dirigentu vedla.⁴⁹

Děj *Jakobína* poskytoval především v těžké době druhého roku války prostor k nacházení národních prvků a akcentů. Tereza Pávoová chápe v roce 2006 z tohoto důvodu uvedení *Jakobína* v roce 1940 jako „dramaturgickou odvahu“, neboť opera zesměšňuje vrchnost.⁵⁰ Toto tvrzení se nám zdá poněkud nadsazené. *Jakobín* byl pevnou součástí repertoáru Národního divadla a dá se říci, že od svého uvedení v roce 1898 (máme-li na mysli 2. verzi) prakticky neopustil jeviště divadla. Nelze tedy mluvit o tom, že jeho uvedení bylo nějakým způsobem výjimečné. S národní hrdostí a národním svérázem spojoval tuto Dvořákovu operu také Jaroslav Uhlíř, recenzent *Národních listů*. „Hudebně dramatický odkaz našich skladatelů je z valné části výrazem minulosti českého národa, je to zejména ideový obraz stálého snažení po svobodném vyžití národní svébytnosti. Vlastní historismus je však často zastíněn pohledem na náš vnitřní život, pozornost je soustředěna k oblastem duchovním a k oněm myšlenkovým proudům, z nichž zrodila se láska k domácí půdě a ke všemu, co českým nazývá se. Takovým dilem je opera ‚Jakobín‘.“ Postava Julie je v recenzi vykreslena jako „věrná Češka“, operu Uhlíř považuje za „jednu z nejradostnějších a nejčestějších oper v plném slova smyslu.“⁵¹ Takováto rétorika by za dva roky již nebyla přípustná. Faktem je, že děj opery samotný mnoho prostoru pro jak pronacistický, tak protinacistický výklad nedává. Konkrétní verše, především v počátečním sboru 1. dějství a duetu Julie a Bohuše o svobodě sice obsahují osten protestu – např. „*Jak blaze národu tak vrátit svobodu a lidská práva! Z poroby, neštěstí lid bídný povznést, nechť k žití vstává.*“ – avšak pro inscenaci v r. 1940 byly cenzurou změněny (k cenzurním zásahům viz příslušná kapitola této práce). České vyznění a protiněmecký apel byly oslabeny faktem, že ačkoliv byla opera českým obecně vnímána jako silně vlastenecká, *Jakobín* slavil velké úspěchy i v Říši. Německý překlad pořídil český pěvec Pavel Ludíkar, opera byla provedena v roce 1941 v Manheimu, v roce 1942 v Berlíně a v roce 1943 v Drážďanech. Více podrobností víme o drážďanském provedení: Pavel Ludíkar zaslal klavírní výtah s jeho překladem šéfovi opery v Drážďanech, rakouskému dirigentu Karlu Böhmovi. Tamní dramaturg (a hudební vědec) Gerhard Pietzch si *Jakobína* poslechl v Praze a jeho provedení doporučil.⁵² K nastudování *Jakobína* v Drážďanech skutečně došlo, ale až roku 1943 a pod taktovkou Karla Elmendorffa, člena NSDAP.⁵³ Karl Böhm totiž k začátku 1943 přijal na osobní Hitlerovo přání post ředitele Wiener Staatsoper.⁵⁴ Oba dirigenti byli v různé míře propojeni s nacistickým režimem, což výše zmiňovaný pocíťovaný český étos značně oslabuje.

⁴⁸ T. P. M. Skandál s Talichem v Národním divadle. *Vlajka*, r. 10, č. 67, 22. 3. 1940, s. 1.

⁴⁹ KUNA, s. 729–733.

⁵⁰ PÁVOVÁ, Tereza. Hudba v Čechách a na Moravě v období německého Protektorátu (1939). *Harmonie*, č. 6, 2006, s. 4–7.

⁵¹ UHLÍŘ, Jan. Dvořákův *Jakobín*. *Národní listy*, r. 80, č. 80, 22. 3. 1940, s. 3.

⁵² O záměru nastudovat *Jakobína* v Drážďanech psal Pavel Ludíkar již v roce 1941 („*Jakobín*“ v Drážďanech (Dresden). *Venkov*, r. 36, č. 264, 8. 11. 1941, s. 7), zda došlo k nastudování před rokem 1943, není jasné, ale není to pravděpodobné.

⁵³ Viz záznam v Historisches Archiv Sempseroper, Drážďany. Více k postavě Karla Elmendorffa např. PRIEBERG, Fred K. *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*. CD-Rom-Lexikon, Kiel 2004, s. 1392–1393, dostupné z https://archive.org/details/bib130947_001_001/page/1392/mode/2up, [cit. 2023-09-23].

⁵⁴ Postoj Karla Böhma však nebyl jednoznačně pro-nacistický – spolupracoval i s autory a umělci režimem odmítanými. Více k jeho osudům viz KATER, Michael H. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York: Oxford Univ. Press, 2010, s. 63–65.

Nového nastudování se dočkala opera v roce 1946 (premiéra 4. července 1946). Režie se ujal Hanuš Thein, scénu vytvořil Václav Gottlieb. Hudební nastudování zajistil Karel Nedbal a Rudolf Vašata, sborové party nastudoval Miroslav Kampelsheimer. V hlavních rolích se představili Karel Kalaš (Vilém), Václav Bednář (Bohuš), Miloš Linka (Adolf), Štěpánka Jelínková (Julie), Jaroslav Gleich (Jiří), Milada Jirásková (Terinka). Dirigent Nedbal přistoupil na škrty z doby provedení opery Karlem Kovařovicem. Tuto skutečnost ironicky okomentoval Jiří Dostál – „*Budiž konstatováno, jak jinak je střežen Smetana! Tu pro změněných pár slůvek v libretu se strhne pravidelně u příslušných kustodů pokřik. Ale ve Dvořákovi s klidným svědomím vynechá se x taktů, aniž kdo mrkne brvou.*“⁵⁵ Premiéře byl přítomen i nově jmenovaný ministr školství Jaroslav Stránský. Představení *Jakobína* ze dne 16. listopadu 1946, v předvečer oslavy Dne boje za svobodu a demokracii a Mezinárodního dne studentstva, mělo slavnostní charakter. Večera se zúčastnili prezident Edvard Beneš s chotí, přednosta kulturního odboru kanceláře prezidenta republiky Josef Kopta, vyslanec Jan Skalický, dále členové diplomatického sboru, předseda vlády Zdeněk Fierlinger, poslanec Ján Ursíny, ministři Václav Nosek a Prokop Drtina, zahraniční hosté studentských slavností a další reprezentanti politického, hospodářského i kulturního života obnovené republiky.⁵⁶ K dalšímu reprezentativnímu využití opery *Jakobín* došlo o rok později, kdy bylo představení 27. listopadu 1947 věnováno oslavě státního svátku Federativní lidové republiky Jugoslávie. Zazněly státní hymny, přítomen byl např. ministr školství Jaroslav Stránský a další političtí představitelé.⁵⁷ Tato inscenace, jejíž derniéra se konala 3. září 1951 (celkem 111 představení), byla nahrazena již v listopadu téhož roku nastudováním novým.

Dne 20. listopadu 1951 proběhla premiéra nastudování, pod níž byli podepsáni z části titíž umělci.⁵⁸ Hudební nastudování vedl Jaroslav Vogel, režie zůstala v rukou Hanuše Theina. Sborové party nastudoval Vladivoj Jankovský, na scéně se podílel vedle Václava Gottlieba i Eduard Tomek. Obsazení hlavních rolí zůstalo téměř nezměněno, jen role Julie se ujala Ludmila Červinková a role Jiřího Ivo Židek. V tomto nastudování se *Jakobín* dával velice často, v průměru dvakrát i třikrát měsíčně. Inscenátoři se rozhodli opět otevřít staré škrty, některé zásahy do partitury a tanec v závěru opery však hodnotil Vladimír Bor jako problematické.⁵⁹

V době protektorátu byla pozornost posluchačů zaměřena především na „českost“ opery, její ukotvení v rámci českých reálií, na zobrazení české historie. Dobové recenze po roce 1948 si všímaly jiných aspektů: vyzdvihovaly a zdůrazňovaly realistické zachycení nespravedlivých společenských vztahů na konci 18. století. Recenzenti se shodovali v názoru, že Dvořák sice „změkčil“ vyobrazené nerovné vztahy humorem, jeho sympatie byly ale na straně prostého lidu.

Opera *Tvrdé palice*, resp. její nastudování z roku 1928 (osvědčený tým: dirigent Josef Charvát, režie Ferdinand Pujman, scéna František Kysela), tvořila pevnou součást repertoáru až do prosince roku 1946. Od té doby se již na scénu Národního divadla nevrátila. Jedinou „novou“ inscenací v daném období bylo představení, které bylo součástí jarního uctění památky Antonína

⁵⁵ Stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvořákův *Jakobín* na závěr sezóny. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 157, 12. 7. 1946, s. 5

⁵⁶ Slavnostní představení v předvečer 17. listopadu. *Národní osvobození*, r. 17, č. 264, 17. 11. 1946, s. 2, Slavnostní *Jakobín* v Národním za účasti prezidenta republiky. *Svobodné slovo*, r. 2, č. 263, 17. 11. 1946, s. 2, President republiky navštívil. *Zemědělské noviny*, r. 2, č. 262, 17. 11. 1946, s. 2, V duchu 17. listopadu je nutno žít. *Právo lidu*, r. 49, č. 263, 17. 11. 1946, s. 3.

⁵⁷ V Národním divadle na počest jugoslávského svátku. *Svobodné slovo*, r. 3, č. 277, 28. 11. 1947, s. 4.

⁵⁸ Opeře *Jakobín* bylo věnováno celé číslo časopisu *Národní divadlo* (r. 27, č. 7, 15. 12. 1951).

⁵⁹ BOR, Vladimír. *Jakobín* v závěru Dvořákova roku. *Lidové noviny*, r. 60, č. 3, 4. 1. 1952, s. 3.

Dvořáka v roce 1941. Posluchači Pražské konzervatoře uvedli *Tvrdé palice* na scéně Prozatímního divadla dne 28. května 1941. Orchester konzervatoře vedl Pavel Dědeček, režie se ujal Ferdinand Pujman a scénu vytvořil František Kysela. V hlavních rolích se představili František Kunc v roli Vávry, Otakar Pavlis jako Toník, Zdenka Hrnčířová se ujala partu Říhové, Miluše Dvořáková partu Lenky. Kmotra ztvárnil Stanislav Ulrich. Představení a zejména pěvecké výkony mladých umělců byly hodnoceny jak kritikou, tak diváky kladně.⁶⁰

Druhý večer podzimního cyklu Dvořákova jubilejního roku, 13. září 1941, patřil premiéře nového nastudování opery *Šelma sedlák*, op. 37 z roku 1877. Hudebního nastudování se ujal Josef Charvát, režii vedl Josef Munclinger, o scénu se postaral Josef Matěj Gottlieb. Dne 7. listopadu 1942 byla opera přesunuta do Prozatímního divadla, kde s jednou výjimkou (16. 1. 1943) zůstala až do ledna 1944. Po uzavření divadel v roce 1944 se opera opět dávala v nastudování z roku 1941 poprvé v osvobozené Praze 5. července 1945,⁶¹ poté až do roku 1947. Recenzenti si při premiéře povětšinou povšimli slabých kvalit libreta Josefa Otakara Veselého, což ostatně připustil i Otakar Šourek jak v prvním dílu své dvořákovské monografie, tak také v recenzi tohoto nastudování. Přesto však byla většina hodnocení kladná a pochvalná, především směrem k hudebnímu nastudování.⁶²

V roce 1949, po dvou letech odmlčení, nastudoval režisér Josef Munclinger operu znovu při příležitosti výročí Dvořákova narození (jakožto součást cyklu *Umění lidu*). Šlo celkem již o 12. nastudování na jevišti Národního divadla, tentokrát s dirigentem Zdeňkem Folprechtem a scénografem Václavem Gottliebem (synovcem J. M. Gottlieba, jenž se scény ujal nejen u předchozího nastudování *Šelmy sedláka*, ale i u řady jiných Dvořákových oper). Choreografii Joe Jančíka obnovil Antonín Landa.⁶³ Premiéra tohoto nastudování se konala 9. září 1949 na scéně Divadla 5. května, v této podobě se opera hrála celkem dvanáctkrát, s derniérou 27. března 1950. Inscenace se stěhovala z jedné scény na druhou – premiéra se odehrála v Divadle 5. května, po třech představeních se přesunula na jeviště Národního divadla, posléze do Tylova (původně i dnes Stavovského), Smetanova (dnes Státní opera) a zpět do Tylova divadla. Všechny recenze neopomněly v různé intenzitě zmínit (stejně jako u předchozího nastudování) velké slabiny libreta. Především Vladimír Bor byl udiven vůbec nápadem vedení Národního divadla nastudovat právě tuto dle jeho mínění méně podařenou Dvořákovu operu. Zmínil především slabou logiku děje, která klade před realizátory velké výzvy, jak v oblasti režie, tak scény.⁶⁴ Oproti tomuto názoru kritik z brněnských novin *Práce* považoval nastudování za šťastné a doufal v zařazení do stálého repertoáru.⁶⁵ Dle recenzenta *Zemědělských novin* uvázlo provedení v půli cesty. Dirigent nevěnoval dost péče vypracování orchestrálního partu, „kontakt orchestru se scénou neměl leckde žádoucí přesnosti“.⁶⁶ Režie příliš často využívala operních klišé, sólistům chybělo jednotné herecké vedení. Kritika zdůrazňovala, že právě v této době je nutno přistupovat ke kulturnímu dědictví realisticky. Orchester

⁶⁰ Jef. Operní představení konservatoře. *Venkov*, r. 36, č. 126, 30. 5. 1941, s. 6

⁶¹ Obnovené hudební nastudování vedl Zdeňk Folprecht, scéna byla nově vytvořená Václavem Gottliebem (původní byla asi zničena).

⁶² ŠOUREK, I², s. 290 ad., ŠOUREK, Otakar. „Šelma sedlák“ v Národním divadle. *Venkov*, r. 36, č. 218, 16. 9. 1941, s. 6. Další recenze např. jb. Dvořákův „Šelma sedlák“. *Právo lidu*, r. 48, č. 50, 11. 7. 1945, s. 3., „Šelma sedlák“ ve svobodném pořadu. *Lidová demokracie*, r. 1, č. 50, 10. 7. 1945, s. 3.

⁶³ Šelma sedlák na pražském jevišti. *Národní divadlo*, r. 30, č. 6, leden 1955, s. 23.

⁶⁴ Bor. Opera Národního divadla zahajuje. *Mladá fronta*, r. 5, č. 214, 13. 9. 1949, s. 4.

⁶⁵ Návrat k Dvořákově opeře „Šelma sedlák“, výstřížek uložen v Archivu Národního divadla.

⁶⁶ Obnovený „Šelma sedlák“. *Zemědělské noviny*, r. 5, č. 223, 23. 9. 1949, s. 2.

měl údajně sice krásný zvuk, ale vykazoval nepropracovanost, nepřesnost, občas překrýval zpěv (ovšem jiná recenze naopak vyzdvihovala vypracovanost a přesnost orchestru⁶⁷). Objevily se i režisérské přešlapy (kněžna vyzývá knížete, aby povstal, ten ale již stojí před ní apod.). Vcelku ale recenzenti kvitovali, že nastudování i přes nedostatky vedlo k dobově správnému cíli – „*k důslednému realismu v provádění operních děl našich národních klasiků*.“⁶⁸

Dalšího uvedení se *Šelma sedlák* dočkal poměrně brzy – již 1. října 1954 proběhla ve Smetanově divadle jakožto součást vzpomínek na 50. výročí skladatelova úmrtí premiéra nastudování týmu dirigenta Bohumila Gregora, režiséra Hanuše Theina, choreografa Antonína Landy a scénografa Josefa Svobody. Do hlavních rolí byli obsazeni Přemysl Kočí (Kníže), Ludmila Červinková (Kněžna), Vladimír Jedenáctík (Martin) a Jarmila Pechová (Bětuška). Jen do konce roku se představení opakovalo desetkrát, derniéra se konala v červnu 1958. Po roce 1958 se již opera na jeviště Národního divadla nevrátila. Pro nastudování a provedení v roce 1954 doznala opera několika změn. Ty jejich autoři, dirigent Bohumil Gregor a režisér Hanuš Thein, popsali v textu v časopise *Národní divadlo*. První jednání (ze dvou) inscenátoři rozdělili po příjezdu knížete z cest na dvě (nyní tedy celkem 3 jednání). Po stažení opony a změně dekorací (aby více ladily s lyrickou atmosférou druhé části) zazněla i předehra, převzatá z původně druhého jednání. Z první scény (původního) druhého jednání doznal změny menuetový ensemble *Kéz mi již zavítá blažená chvíle*. Během tohoto dlouhého ensemblu sbor mlčí; scéna bývá řešena buď trpným stáním sboristů na scéně, nebo nějakou jejich aktivitou, která ale odvádí pozornost od samotného ensemblu. Inscenátoři se proto rozhodli odvést sbor ze scény a po ukončení ensemblu jej opět přivést. Pro údajnou zbytečnost a proto, že „*podobná místa zavdávají zbytečně příčiny k oblíbenému zesměšňování opery*“ byla rovněž vypuštěna některá místa, jako např. „*skryji já se za křoví ani nedechnu, ti se toho nedoví, že je vyslechnu*“, „*jsste plný zrady, nebezpečno je vás nechat tady*“, „*pamatuj si, že jsi nevěstou, nech ho jíti svou cestou*“. Co je na tomto textu zesměšňujícího, není autorce práce jasné. Textové změny, resp. úpravy, jsou minimální (např. z „*Žamputáři*“ se stalo „*Darebáku lháři*“, z „*Postůj tu jen malou chvíli, Veruna ke kněžně pílí*“ se stalo „*Uvidíš hned, jak věc zkrátím, zůstaň zde, rychle se vrátím*“ apod.).⁶⁹

Jarmila Brožovská reagovala na úpravy příspěvkem v březnovém čísle časopisu *Divadlo*. Svůj rozsáhlý text zahájila lehkou kritikou předchozích poměrů („*Bohudíky minula již doba, kdy jsme musili bojovat proti těm různým úpravám a úpravičkám, které si vymýšlela buržoazie [...]*“.⁷⁰) Dle Brožovské původní libreto trpí mnoha vulgarismy a archaickými výrazy („*Autor libreta tu prokázal špatné pojetí lidovosti a stříhl je podle buržoazní zásady, že „lidoví“ hrdinové se musejí vyjadřovat hrubě a nesmějí oplývat příliš velikým duchem*“.⁷¹), kvitovala proto textovou revizí nového nastudování, ačkoliv mohla být dle jejího názoru důslednější. Souhlasila rovněž s novým rozdělením opery do tří dějství oproti původním dvěma. Nesouhlasila ale se škrty v partituře, které se sice dají vysvětlit snahou po vyšší dramatizaci, ale nemají žádné opodstatnění. Argumentovala, dle názoru autorky práce správně, že je třeba respektovat skladatelův zápis, i kdyby se inscenátorům zdál nedokonalý. Její názor na nové nastudování byl spíše kritický. Litovala, že

⁶⁷ Dvořákův „*Šelma sedlák*“. *Lidová demokracie*, r. 5, č. 215, 14. 9. 1949, s. 3.

⁶⁸ Kar. Obnovený „*Šelma sedlák*“. *Práce (Praha)*, r. 5, č. 215, 14. 9. 1949, s. 5. Dále např. ps. Úspěšná premiéra Dvořákovy komické opery. *Svobodné slovo*, r. 3, č. 5, 14. 9. 1949, s. 3, Dvořákův „*Šelma sedlák*“. *Obrana lidu*, r. 3, č. 215, 15. 9. 1949, s. 5.

⁶⁹ Několik slov k úpravám Šelmy sedláka. *Národní divadlo*, r. 30, č. 6, leden 1955, s. 15–17.

⁷⁰ BROŽOVSKÁ, Jarmila. Upravovat Dvořáka? *Divadlo*, březen 1955, s. 193–197.

⁷¹ Tamtéž, s. 195.

režisér nevyužil mnoha vděčných míst k rozehrání, nýbrž setrval u klišé. Místo hlubšího promyšlení scén zůstal u jednoduchého režijního plánu. Scénografie především v druhém dějství neodpovídala náladě ani textu. Autor kostýmů nevyužil možnosti lokalizace, kostýmy byly jakýsi pelmel a neodpovídaly tak ani době, ani regionu. Hudební nastudování příliš podtrhávalo rytmickou složku Dvořákovy hudby, nebylo vyrovnané, příliš zdůrazňovalo dechovou a bicí sekci. Sbor zpíval bez energie, choreografie byla bez nápadu. O to větší požadavky byly kladeny na pěvce. Přemysl Kočí a Ludmila Červinková podali skvělé a vyrovnané výkony, zato Jaroslava Procházková měla tendenci sklouznout k operetnosti.

Rovněž Josef Bachtík ve své recenzi zmínil slabé stránky libreta, ale vyzdvihl bohatost Dvořákovy hudby, jeho schopnost vytvořit atmosféru, a i se slabším libretem zkomponovat melodicky bohatou národní operu. Bachtík tak vítal opětovné zařazení *Šelmy sedláka* do repertoáru Národního divadla.⁷² Určitých limitů libreta této opery si byl vědom i pisatel, používající akronym Ps.: „*Šelma sedlák nedosáhl té obliby a popularity jako komické opery Smetanovy a jistě už nedosáhne. Je to však dílo, jehož hudební hodnoty jsou takové, že dávají snadno zapomenout na některé nedostatky libreta [...] Šelma sedlák je opera, která je hodna toho, aby byla probíjována, diváků a posluchačů přiblížena, aby tak obohatila natrvalo repertoár co možno největšího počtu našich operních divadel. Uznání, jehož se letos v cizině našemu velkému Mistru dostalo [jmenování osobností roku ze strany World Peace Movement, viz kap. 3.8.1], zavazuje i nás, abychom učinili i pokud jde o jeho dramatickou tvorbu všechno k jejímu lepšímu a úplnějšímu poznání.*“⁷³ Vyjádřil přesvědčení, že ačkoliv ne všechny Dvořákovy opery mají potenciál stát se kmenovou součástí repertoáru předních operních scén, jejich souborné a častější provedení je nezbytné pro to, aby se s nimi seznámila nejmladší posluchačská generace.

Dvořákova poslední opera *Armida*, op. 115 nepatří mezi stálice operních scén.⁷⁴ Během okupace se dočkala celkem trojího provedení. V roce 1941, ve Dvořákově jubilejním roce, byla inscenována v Ostravě a Praze, o dva roky později v Plzni. Ostravská premiéra se konala 29. května 1941, dočkala se však pouze pěti repríz. Pražské provedení opery bylo součástí podzimních oslav Dvořákova výročí. Hudební stránky nového nastudování se ujal Václav Talich, choreografie Joe Jenčík. Inscenaci režíroval Ferdinand Pujman, scénu vytvořil malíř Jan Zrzavý. Toto nové a netrpělivě očekávané nastudování mělo premiéru dne 22. listopadu 1941. V hlavních rolích se představili Marie Podvalová jako Armida, Zdeněk Otava jako Ismen, Jaroslav Veverka jako Hydrant a Jaroslav Gleich jako Rinald. Slavnostnímu premiérovému večeru byl přítomen státní prezident Emil Hácha. Václav Talich si poslední Dvořákovy opery velice cenil, přesto se rozhodl k celkem významným zásahům do partitury, resp. k celé řadě škrtů.⁷⁵ K svému postoji ke Dvořákově poslednímu opusu se vyjádřil v časopise *Národní divadlo*, kde uznal, že sám byl na počátku pod vlivem dřívějších předsudků vůči *Armidě*, při studiu však poznal její skutečné kvality a seznal, že

⁷² BACHTÍK, Josef. Dvořákův „Šelma sedlák“ v novém nastudování. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 19, 1954, s. 894.

⁷³ Ps. Padesát let od smrti Antonína Dvořáka. *Národní divadlo*, r. 30, č. 6, leden 1955, s. 5.

⁷⁴ Po pražské premiéře v roce 1904 byla opera inscenována v roce 1925 v Plzni, o tři roky později ji nastudoval Otakar Ostrčil v pražském Národním divadle. V roce 1935 byla opera provedena v Brně, rok poté v Olomouci. Podrobněji se této Dvořákově opeře věnuje ve své disertační práci Veronika Vejvodová, viz VEJVODOVÁ, Veronika. *Dvořákova poslední opera Armida, op. 115: Geneze a recepce*. Brno, 2016. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

⁷⁵ Komplettní přehled změn viz VEJVODOVÁ, s. 77–80, partitura uložena v Knihovně notových materiálů Národního divadla, sign. H 285/P1-I.

v tomto díle dal Dvořák přednost dramatické koncepci před primem hudební invence.⁷⁶ Mirko Očadlík, jinak hlasitý odpůrce Václava Talicha, považoval toto nastudování *Armidy* za mimořádně vydařené, o jeho pojetí se pochvalně vyjádřil jako o vzorovém, „*křehkém a svrchované ladném [...] Nikoliv kejkle naturalistické, nýbrž odhmotněná kompozice výtvarná, vycházející z atmosféry hudby.*“⁷⁷ Podle Očadlíkova soudu „[...] má z posledních premiér operních nejbliže k dokonalosti.“⁷⁸ J. L. Pečenka považoval *Armidu* za Dvořákovu nejvyspělejší operu, tvorba Dvořáková je jedním ze sloupů, na nichž stojí česká moderní hudba.⁷⁹ Ani další kritiky nešetřily nadšením a slovy chválily jak směrem k dílu samotnému, tak k Talichovu nastudování.⁸⁰ To se udrželo na programu Národního divadla po 14 představení (poslední 30. 4. 1944).

Inscenace *Armidy* z r. 1941 doznala v roce 1946 obnovení. Hudební nastudování však místo Václava Talicha vedl František Škvor, choreografii vytvořil Robert Braun. Pěvecké obsazení se od roku 1941 nezměnilo. V tomto nastudování se opera dávala do 11. února 1948, celkem dvanáctkrát (poté se na jevišti Národního divadla na dlouhá desetiletí odmlčela, opět její tóny zazněly až v roce 1987). I tentokrát se kritiky shodly na vysoké hodnotě Dvořákovy poslední opery („*Dnes řadíme „Armidu“ k nejsilnějším projevům Dvořákova hudebního genia, opera nezvítězila však rázem a její hudební hodnoty byly dlouho nepochopeny*“;⁸¹ „*neobyčejná propracovanost po stránce hudebně dramatické*“⁸²). Objevila se i mírná kritika promítání postavy Rinalda na plátno či nevhodně zasazených orientálních tanců, ale v zásadě se všichni kritikové shodli, že ačkoliv v době premiéry nedosáhla opera uznání, nyní již o její hodnotě nebylo pochyb a představení mělo velký úspěch.⁸³ Několik recenzí vyslovilo názor, že vyznění a navazující pochopení posluchačů je závislé na vhodném a citlivém nastudování. Jinými slovy úspěch opery zcela závisí na pochopení a správném provedení. Recenzent, píšící pod zkratkou jb (Josef Bartoš?) do novin *Právo lidu*, to shrnul následujícím osobním postřehem: „*Ale řeknu za sebe, že dosud při Dvořákově „Armidě“ jsem nikdy neměl dojem tak kladný a že jsem tuto operu dosud nikdy nevyslechl s takovým zájmem jako tentokrát. Dosud vždycky vadila mně v ději přílišná spleť a v hudbě přílišné délky. Avšak tentokrát se ukázalo, že i Vrchlický i Dvořák byli oba příliš zkušenými divadelními a že by svou invencí mohli podělit několik dnešních autorů, hudebníků i libretistů. Pomalu tedy do „Armidy“ všichni vnikáme a obecenstva se pro ni zachycují vrstvy stále širší.*“⁸⁴ Recenzent *Svobodných novin* doplnil, že vzhledem k četné dějové stagnaci výjevů i postav „*žádná jiná Dvořáková opera není tak závislá na invenci a plánu režisérově jako Armida. Je režiséřským úkolem dynamisovat stojaté*

⁷⁶ TALICH, Václav. Nejdramatičtější dílo Dvořákovy. *Národní divadlo*, 29. 11. 1941, č. 19, s. 5. Celé Talichovo vyjádření cituje KUNA, s. 799–800 i VEJVODOVÁ, s. 77.

⁷⁷ OČADLÍK, Mirko. Obnovená „Armida“. *Brázda*, č. 49, r. 4, 3. 12. 1941, s. 583.

⁷⁸ Tamtéž, s. 584.

⁷⁹ PEČENKA, J. K. Antonín Dvořák a jeho „Armida“. *A-Zet ranní*, r. 17, č. 85, 29. 4. 1944, s. 3.

⁸⁰ Pro další kritiky a jejich částečné citace viz KUNA, s. 799–804.

⁸¹ V. T. Dvořáková „Armida“ v Národním divadle. *Národní osvobození*, r. 17, č. 221, 25. 9. 1946, s. 4.

⁸² Ji. Dvořáková Armida v Národním divadle. *Zemědělské noviny*, r. 2, č. 221, 26. 9. 1946, s. 2. Další recenze např. la. Dvořáková Armida v Národním divadle. *Svobodné slovo* r. 2, č. 221, 26. 9. 1946, s. 5, Bch. Dvořáková Armida po padesáté. *Právo lidu*, r. 50, č. 143, 20. 6. 1947, s. 4, -stál. [DOSTÁL, Jirí]. Dvořáková Armida v Národním divadle. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 221, 25. 9. 1946, s. 5, R. F. Dvořáková „Armida“. *Lidová demokracie*, r. 2, č. 223, 27. 9. 1946, s. 4.

⁸³ Ji. Dvořáková Armida v Národním divadle. *Zemědělské noviny*, r. 2, č. 221, 26. 9. 1946, s. 2, V. T. Dvořáková „Armida“ v Národním divadle. *Národní osvobození*, r. 17, č. 221, 25. 9. 1946, s. 4, Bch. Dvořáková Armida po padesáté. *Právo lidu*, r. 50, č. 143, 20. 6. 1947, s. 4.

⁸⁴ Jb. Dvořáková „Armida“ v Národním divadle. *Právo lidu*, r. 49, č. 219, 24. 9. 1946, s. 3.

momenty (zvláště sborové) a překlenout dějovou prázdnotu četných scén.“⁸⁵ Autor ze Svobodného Československa dodal zhodnocení opery: „Zdá se že Dvořákovo zhudebnění Tassovy básně „Osvo- bozený Jeruzalém“, zpracované v libreto Jar. Vrchlickým, pod názvem „Armida“ jako jediná ze všech oper psaných na tento námět předržela časy. Právem. Neboť v této poslední Dvořákově opeře neobdivujeme jenom živelný proud jeho melodií, ale také jeho umění dramatické a jemný cit, jimiž tématem a tóninou charakterisuje protichůdné lidské postavy i světy, síly zla a lásky, smyslné opojení a asketickou přísnost. Dvořákova hudba si ovšem vyžaduje velmi intenzivního a propracovaného představení. [...] Lze doufat, že se tato krásná Dvořákova opera již definitivně udrží na repertoíru Národního divadla.“⁸⁶

Opačného a nutno říci ojedinělého názoru byl recenzent z *Mladé fronty*. Ačkoliv přiznává *Armidě* velké hudební kvality, ukončuje svůj text spíše negativně: „Prosím, o invenčním bohatství není sporu. Práce s motivy, zvláště s těmi, které charakterisují jednotlivé postavy, světy nebo ideje, je nejvyšší důkladná a ukazuje na pronikavou inteligenci mistrovu, tak často mu upíranou. Instrumentace barevná, přízřusobivá; orchestr není ani pouhým doprovodem ani vševládným činitelem v celkovém zvuku. Ale v celkovém pojetí upadl Dvořák trochu do osidel měkkého, sladkého lyrismu. Vypadá veskrze uměle tato *Armida* a po mnohé stránce znamená vrchol dokonalosti; má zevnější lesk pravé opery světových scén, má krásné vypjaté árie a duety, [...], má lehká baletní čísla s omamnou hudbou a okouzující sbory, má i prokomponované recitativy, má i vcelku velmi účinně gradované a vystavené první a druhé dějství, ovšem třetí je hudebně rozlomeno na tři části a čtvrté dramaticky úplně zbytečné, pouhý explikativní dovětek. To všechno však nese v sobě i nebezpečí, že *Armida* sice oslní a zalíbí se, ale nezanechá trvale hlubšího dojmu.“⁸⁷

Text a děj opery *Armida* měl potenciál být pro protektorátní cenzurní mechanismy problematický. O tom svědčí i cenzurní zásahy, popsané dále v kapitole 5.3. Přesto byla opera v době protektorátu uvedena celkem čtrnáctkrát, a to s velkým ohlasem. Ve prospěch opery v očích okupantů hrál fakt, že opeře byl přisuzován vliv Wagnerovy opery *Tannhäuser*.⁸⁸ Tohoto německého vlivu si všimaly recenze i po konci války (působí „německy ve svém půdorysu“⁸⁹). Hodnoceno bylo ale spíše ukotvení opery v repertoáru a uznání jejího místa v tvorbě Antonína Dvořáka vůbec.

Opera *Dimitrij*, op. 64 na libreto Marie Červinkové-Riegrové byla naposledy nastudována na scéně Národního divadla v roce 1928 Otakarem Ostrčillem. V tomto nastudování byla provedena čtrnáctkrát, od roku 1934 na hlavní české scéně utichla. V roce Dvořákova výročí (1941) se partituru chopil dirigent Zdeněk Chalabala. Spolu s režisérem Josefem Munclingerem ji podrobili hlubokému studiu a dospěli k řadě zásahů. Zkombinovali úpravu Karla Kovařovice s druhou verzí opery, které se Dvořák věnoval v roce 1894, a aktualizovali některé skladatelovy škrty.⁹⁰ Nad úpravami držel „dozor“ Vítězslav Novák.⁹¹ Textovou úpravu libreta provedl operní pěvec, básník a překladatel operních libret a písňových textů do češtiny Zdeněk Knittl. Upravil celkem 26 míst, zcela novým textem opatřil i blíže nespecifikovanou árii. Knittl práci a válečný čas okomentoval smutným povzdechem: „Jsou časy, kdy je nejen třeba výdělku, ale v první řadě práce, která dává

⁸⁵ La. Dvořákova *Armida* opět v Národním divadle. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 221, 26. 9. 1946, s. 5.

⁸⁶ Kr. Dvořákova *Armida* v Národním divadle. *Svobodné Československo*, r. 2 (3), č. 220, 24. 9. 1946, s. 5.

⁸⁷ j. Obnovená *Armida* v Národním divadle. *Mladá fronta*, r. 2, č. 219, 24. 9. 1946, s. 4.

⁸⁸ Brožura, uložena v Archivu ND či ŠOUREK IV¹, s. 195.

⁸⁹ BOR, [Vladimír]. Opera, kterou Kovařovic nerevidoval. *My* 46, č. 40, 5. 10. 1946, s. 4.

⁹⁰ Výčet zásahů viz strojopis *Hudební znění Dimitrije*, uloženo v Archivu ND.

⁹¹ Fbš. [BARTOŠ, František]. Antonín Dvořák. *Dimitrij*. Výstřižek uložen v Archivu ND.

na vše zapomenout.“⁹² Premiéra tohoto nastudování se uskutečnila 16. května 1941, v rámci jarního cyklu dvořákovských oslav. Do hlavních rolí byli obsazeni Marta Krásová v roli Marfy, Marie Podvalová jako Marina a Richard Kubla jako Dimitrij. Druhé a zároveň poslední představení se konalo o pět dní později (21. 5. 1941). Po tomto provedení byla opera stažena z repertoáru, důvodem byl pravděpodobně cenzurní zásah kvůli vstupu Sovětského svazu do válečného konfliktu.⁹³

I přes účast respektovaného skladatele Vítězslava Nováka vzbudila úprava diskuze. Dirigent Chalabala své kroky konzultoval také s Otakarem Šourekem, ten se následně v recenzi, publikované v novinách *Venkov*, vyjádřil v podstatě pochvalně („*I když zásadně nesouhlasím se změnami, které se odchyľují od znění skladatelova, [...] doznávám, že nové provedení Dimitrije poznovu potvrzuje dojem díla hudebně i dramaticky velmi silného a osobitě krásného, jak nám je kdysi objevil Kovařovic, a že také dnešní nová reprodukce má na tom závažný podíl.*“).⁹⁴ Problematika úprav, resp. zásahů do skladatelova díla mu však zjevně ležela v hlavě, a tak o několik dní později publikoval text s názvem *K úpravám oper Antonína Dvořáka*. Reagoval na některá tvrzení, která se objevila v tisku, totiž že četnost úprav Dvořákových oper potvrzuje domněnku jejich nízké dramatickosti. Šourek viděl problém spíše v ne/dostatečné vyspělosti pěvců, která měla zásadní vliv na následný ne/úspěch díla. Zdůraznil rovněž, že do každé úpravy se do značné míry obtiskuje subjektivní pohled upravovatele. „*Který z těchto upravovatelů je více v právu a kdo z nich vůbec je povolán mít o věci lepší názor, než sám Dvořák*“, tázal se. Představu, že Dvořákovy opery je nutno upravit, aby měly úspěch, připisuje Šourek dědictví sporů o Dvořáka, kde byla Dvořáková údajná nedramatickosti častým motivem. Jestliže tento předsudek opustili již diváci, měli by i dirigenti, mínil Šourek.⁹⁵ Zdeněk Chalabala na tento článek reagoval dotčeným dopisem Šourekovi hned následující den. Mrzelo ho, že v soukromém hovoru mu Šourek prý změny schválil, avšak ve zveřejněném textu je rozporoval.⁹⁶

Nového poválečného nastudování a výpravy *Dimitrije* se v roce 1948 ujali zkušeni profesionálové Národního divadla (vyjma choreografa Saši Machova, který byl v instituci i v inscenaci nováčkem), dirigent Zdeněk Chalabala (který byl autorem i hudebních úprav⁹⁷), režisér Josef Munclinger a scénograf J. M. Gottlieb. Jednalo se v podstatě o obnovené nastudování z doby okupace (včetně režie), lišící se pouze v detailech.⁹⁸ Zdeněk Chalabala nastudoval operu, stejně jako u předchozí inscenace, v její první, původní verzi, kterou však obohatil instrumentačně tím, že částečně využil prvků druhé verze.⁹⁹ Otevřel také některé další škrty, které Karel Kovařovic ve

⁹² Zdeněk Knittl: ředitelství ND, 10. 3. 1941, uloženo v Archivu ND, karton 0-73-K. Dle KUNY, disertace, pozn. 408, šlo o 125 veršů.

⁹³ Viz s. 204–205 této práce.

⁹⁴ ŠOUREK, Otakar. Dvořákův „Dimitrij“ opět v Národním divadle. *Venkov*, r. 36, č. 116, 18. 5. 1941, s. 7.

⁹⁵ ŠOUREK, Otakar. K úpravám oper Antonína Dvořáka. *Venkov*, r. 36, č. 122, 25. 5. 1941, s. 7.

⁹⁶ Chalabala, Zdeněk: Šourek, Otakar, Praha, 26. 5. 1941.

⁹⁷ KARÁSEK, Bohumil. Dimitrij ještě sporný? *Kulturní politika*, r. 4, č. 1, 7. 1. 1949, s. 7, kde jsou Chalabalovy změny popsány. Dále Obnovený Dvořákův „Dimitrij“. *Svobodné slovo*, r. 6, č. 228, 28. 9. 1950, s. 6.

⁹⁸ Obnovený Dvořákův „Dimitrij“. *Svobodné slovo*, r. 6, č. 228, 28. 9. 1950, s. 6, fb. [BARTOŠ, František?]. Dvořákův Dimitrij. *Zemědělské noviny*, r. 4, č. 288, 9. 12. 1948, s. 2, Stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvořákův Dimitrij v Národním divadle. *Lidové noviny*, r. 56, č. 286, 8. 12. 1948, s. 3: Nacisté zastavili provádění inscenace z r. 1941, Chalabala se k ní nyní vrátil, „v představení je možno vidět velmi opožděnou reprisu“.

⁹⁹ BOR, Vladimír. Dvořákův „Dimitrij“ v Národním divadle. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 4, 1950, s. 25, KARÁSEK, Bohumil. Dimitrij ještě sporný? *Kulturní politika*, r. 4, č. 1, 7. 1. 1949, s. 7.

svém nastudování ponechal.¹⁰⁰ Premiéra se konala 3. prosince 1948, nastudování celkem doznalo 8 repríz a v červnu 1949 mělo derniéru. Rozsáhlý text k původu opery a k jejím dalším osudům podal na stránkách časopisu *Národního divadla* Otakar Šourek.¹⁰¹

Bohumil Karásek, hudební publicista, kritik a šéfredaktor *Hudebních rozhledů*, zastánce kulturní politiky KSČ,¹⁰² soudil, že „*Národnímu divadlu se podařilo v Dimitriji nejlepší představení poslední doby. Právě proto, že v hudebním nastudování [...] i v režii [...] zdůraznilo právě všechny tendence, plynoucí z Dvořákova tvůrčího postoje k libretu. Za nejšťastnější čin mám obsazení titulní úlohy B. Blachutem, v jehož hlasovém i hereckém pojetí je Dimitrij především člověk, na hony vzdálený běžným operním hrdinům. O Dimitriji se říkalo s nádechem lehkého pohrdání, že je to pouze „velká opera“. Ano, libreto mohlo být ideální předlohou pro „velkou operu“. Dvořák však na něm zbudoval hudebně dramaticky skvěle výstižný příběh o člověku Dimitriji. Ano, Dimitrij je skutečně velká opera, ale v nejlepšího slova smyslu.*“¹⁰³ Povšimněme si pozitivního hodnocení Dvořákova zdůraznění lidského dramatu Dimitrije. To stojí zcela v opozici vůči dobovému důrazu na lid jako hybatele děje, jak připomněl Vladimír Bor v kritice následujícího nastudování. O více než rok později byla totiž inscenace oživena, ale pouze pro jediné představení, které se konalo 26. září 1950.¹⁰⁴ K tomuto provedení se pravděpodobně vztahuje i kritika Vladimíra Bora, která rysy, hodnocené Karáskem kladně, nyní kritizuje (polarizace jedinec, člověk versus lid, masa). Ve své recenzi se Vladimír Bor zaměřil na kritiku libreta, které nehledá dramatickost „v dějinné úloze ruského lidu, ale v milostném dramatu jednotlivců“, a tak Dimitrij zůstává „přes veškeré zušlechťující rysy spíše překážkou dějinného vývoje národa [...]“. Interpretace byla vyspělá, „výrazným znakem představení byl dramatický plán a temperament, zkušené odstiňování nálad a s přesvědčující vervou vršené vrcholy dynamické.“ Blachutovo podání neslo známky „chladu a přemíry klidu“. V textu také zazněla obecná kritika správy Národního divadla, Borovi se zdálo, že divadlo nedisponuje jiným pěvcem mimo Blachutova dramatického tenoru, který by se na postavu polidštěného Dimitrije hodil lépe. Scéna měla „realistický, historicky poučený ráz.“¹⁰⁵ Vysoce pozitivně hodnotila většina kritik nastudování sborových scén Jarmilem Bughauserem.¹⁰⁶

Kritik z *Obrany lidu* byl vůbec k opeře skeptický, považoval ji v „nové“ realitě lidově-demokratické republiky za záležitost již neživotnou. „*Ještě z Ostrčilova nastudování této opery si pamatujeme, jak je možné postihnout a náležitě uplatnit hudební přednosti tohoto díla a co lze ztlumit, zmírnit a vylepšit z toho všeho, co tu jde jen na vrub velkooperní zátěže chtěného efektu. Dirigent i režisér J. Munclinger si byli toho náležitě vědomi. Zmírnili, ne ovšem všude, nepůvodní*

¹⁰⁰ Stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvořákův Dimitrij v Národním divadle. *Lidové noviny*, r. 56, č. 285, 7. 12. 1948, s. 4.

¹⁰¹ ŠOUREK, Otakar. Dvořákův „Dmitrij“ a jeho osudy. *Národní divadlo*, r. 24, č. 9, 1. 12. 1948, s. 2–9.

¹⁰² POLEDŇÁK, Ivan. Karásek Bohumil. In: *Český hudební slovník osob a institucí*, přístupný z [https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictory&task=record.record_detail&id=5618; cit 2023-09-30].

¹⁰³ KARÁSEK, Bohumil. Dimitrij ještě sporný? *Kulturní politika*, r. 4, č. 1, 7. 1. 1949, s. 7.

¹⁰⁴ Dle článku BOR, Vladimír. Dvořákův „Dimitrij“ v Národním divadle. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 4, 1950, s. 25 jde divadlo „od kvantity ke kvalitě“ a chce rozvíjet a prohlubovat interpretaci tohoto díla.

¹⁰⁵ BOR, Vladimír. Dvořákův „Dimitrij“ v Národním divadle. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 4, 1950, s. 25. Podobný názor zopakoval Bor i v textu pro *Lidové noviny* (BOR, Vladimír. Blíží se Dvořákův rok. *Lidové noviny*, r. 58, č. 242, 14. 10. 1950, s. 5.

¹⁰⁶ BOR, Vladimír. Veliká opera slovanská Dvořákův „Dimitrij“. *Mladá fronta*, r. 4, č. 285, 7. 12. 1948, s. 3, Stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvořákův Dimitrij v Národním divadle. *Lidové noviny*, r. 56, č. 285, 7. 12. 1948, s. 4, Rk. Úspěch lidové opery Antonína Dvořáka. *Svobodné slovo*, r. 4, č. 284, 7. 12. 1948, s. 4, ad.

a jen zevně odvozený rusismus, měli snahu vymýtit z díla i to, co v něm přebujelo až do dramatické nelogičnosti a nesrozumitelnosti, a tak se jim vcelku podařilo udělat z Dvořákova „Dimitrije“ zajímavou podívanou, i když se citlivější divák již sotva dovede s klidem dívat na ty všelijaké šeredně vyšňořené popy, nastrojené bojary, vousaté vojevůdce a na to ostatní velkooperní haraburdí, dnes již jakoby z jiného a nám dnes také vskutku protivného světa. Tak je tomu i s obsahovou stránkou díla. Posloucháte krásnou Dvořákovu hudbu a takt za taktém cítíte, jak se skladatel do mnohé scény musel násilně vpravit, protože i jemu samotnému tento dávno odbytý svět nic neříkal a k tvůrčí práci ho neinspiroval. Jsou tu velké sborové scény, [...], jsou tu velké a efektní árie staré formy a starého ražení, a tak je tomu i s celou historií nepravého cara, která je vám zcela lhostejná a nemůže vás ani na scéně zaujmouti.“¹⁰⁷ Kritik z Národního osvobození rovněž připomněl ty stránky Dimitrije, resp. libreta, které byly kritizovány již za první republiky – dramatické nedostatky libreta, údajné tíhnutí k formě velké opery v rozporu s tehdejšími pokrokovými snahami, nedbalost k dějinným skutečnostem, idealizace postav.¹⁰⁸ (Toto stereotypní a zploštělé nazírání na operu bylo již překonáno, jak se ukážeme na s. 192 této práce.) Miroslav Barvík celkové smýšlení o opeře shrnul slovy, že ačkoliv má libreto „pochybenou“ náplň, je přesto cenná, neboť „je to opera s ruským námětem a takových nemáme u nás právě nadbytek.“¹⁰⁹ Za povšimnutí zde stojí i proměna označení opery v novinových titulcích – nově dostala přívlastek „slovanská opera“ či „lidová opera“.¹¹⁰

Během nacistické okupace opera „doplatila“ na ruský původ svého námětu a jako taková byla po vstupu SSSR do války zakázána. Z téhož důvodu však byla mezi posluchači oblíbená. I po únorovém převratu byl tento aspekt opery pro komunistickou propagandu důležitý, přibyly další zdůrazňované body, především masa jakožto nositel a hybatel děje. Hodnocení ruského motivu však nebylo již tak jednostranné, děj se odehrává v carském Rusku, v „dávno odbytém světě“. Negativní hodnocení libreta Marie Červinkové-Riegrové znělo mnohem častěji než za okupace (kde ostatně pro hodnocení opery nebylo mnoho prostoru), záporným rysem libreta pro ideology bylo zdůrazňování subjektivního citu, Dimitrije jako člověka na úkor masy prostého lidu (více se reinterpetaci této opery věnujeme v kap. 5.2.8).

Dvořákova pohádková opera *Rusalka*, op. 114 patří mezi skladatelova nejhranější díla a mezi nejpopulárnější světové opery vůbec. Na repertoáru Národního divadla se od své premiéry v roce 1901 drží prakticky neustále. Nejinak tomu bylo i během okupačních let. Nevýznamný, ale symbolický je fakt, že to byla právě opera *Rusalka*, která se měla hrát osudný den 15. března 1939, v předvečer vyhlášení zřízení Protektorátu Čechy a Morava. Představení bylo zrušeno, jak stojí na dobovém plakátu „pro zákaz uzavírací hodiny, vpád okupační německé branné moci do Čech.“¹¹¹ Až do roku 1944 bylo na repertoáru Talichovo nastudování *Rusalky* z roku 1936 (hrálo se 136krát).¹¹² V květnu 1944, u příležitosti 40. výročí úmrtí Antonína Dvořáka, nastudoval Václav

¹⁰⁷ Tchm. Dvořákův „Dimitrij“. *Obrana lidu*, r. 2, č. 285, 7. 12. 1948, s. 5.

¹⁰⁸ vt. Dvořákova opera „Dimitrij“ v Národním divadle. *Národní osvobození*, r. 19, č. 286, 8. 12. 1948, s. 3.

¹⁰⁹ BARVÍK, Miroslav. Dvořákův „Dimitrij“ v Národním divadle. *Rudé právo*, r. 28, č. 291, 14. 12. 1948, s. 3.

¹¹⁰ Viz kap. 4, pozn. 106.

¹¹¹ Viz kap. 3, pozn. 2.

¹¹² Šlo o upravenou verzi, viz Šourkova korespondence s Jiřím Humlem a Jordánovou–Slavíkovou, PETR, Jan (ed.). *Vzpomínáme Karla Kovařovice: jak jej zachovávají v paměti jeho současníci*. Praha: I. L. Kober, 1940 či KUNA, s. 602. Ve spolupráci s Jaroslavem Kvapilem Talich upravil text ve 3. dějství, kde nově *Rusalka* přichází jako člověk, nikoliv po vodě. Vyvrcholení dramatu přesunul Talich až do 3. dějství. Talich upravil dokonce i partituru (v poslední

Talich operu znovu, tentokrát ve spolupráci režisérem Josefem Munclingerem a scénáristou Vladimírem J. Hnízdem (o choreografii se postaral, stejně jako u předchozího nastudování, Joe Jančík). Na vytvoření výpravy byla vypsána soutěž.¹¹³ Premiéra se konala 18. května 1944. Za zmínku stojí fakt, že se tato zřejmě finančně nákladná premiéra uskutečnila v posledním roce války, v prostředí válečného hospodářství, přidělového systému a kdy v protektorátu vládla nouze. Role Rusalky se zhostila Ludmila Červinková, role Prince Jaroslav Gleich. Vilém Zítek zpíval part Vodníka, Cizí kněžnu představovala Marie Podvalová. Ačkoliv většina recenzentů vyjádřila uznání nad Talichovým hudebním nastudováním a provedením Františka Škvora, který se pro Talichovu nemoc ujmul jak premiéry, tak pozdějších tří repríz,¹¹⁴ byla většina kritiky (i vzhledem k všeobecné znalosti opery) směřována k výtvarnému pojetí scény.¹¹⁵ To bylo oproti předchozím nastudováním vypracováno moderněji, bylo využito světelných efektů a projekcí, více se pracovalo se symboly než s realistickým propracováním scény. Právě toto řešení ale vzbuzovalo mezi recenzenty nejvíce emocí. Někteří recenzenti nápad ocenili jako řešení, které je pro pohádkovou atmosféru vhodnější než kulisy. Objevily se ale i výtky, že hudba sama je pohádková dostatečně, efekty zbytečně ruší a dublují se. Práce s divadelním osvětlením hraničila „až s efektností dnešních revuálních obrazů“,¹¹⁶ promítání symbolů někteří považovali za rušivé a nadbytečné – „*To by si měli naši režiséři konečně uvědomiti, že hudba a zpívané slovo nesmí být potlačeno a znásilňováno jakýmkoliv scénickým efektem! Opera není biograf, tu musí být uplatněno především poslání hudby a zpěvu, všechno ostatní se musí tomuto prvnímu zákonu bezpodmínečně podrobiti.*“¹¹⁷

Kritika směřovala i ke stavbě scény. První a poslední akt byl zasazen ve skalnaté krajině s jezerem, oproti konzervativnějším pojetím chyběl les i chatrč. Recenzenti vytýkali tomuto řešení, že ignoruje skutečnost, že děj se v blízkosti lesa odehrává a je s tím počítáno také v textu libreta. Druhé jednání bylo potom zasazeno před mohutné sloupové zámku, které nenechávalo mnoho prostoru tanečnickům (ačkoliv i tanec se zdál některým recenzentům nadbytečný a rušivý¹¹⁸). Většina kritiků ocenila pěvecké výkony představitelů hlavních rolí (s výjimkou Ludmily Červinkové, která ne všechny recenzenty přesvědčila¹¹⁹). Sám režisér Munclinger v den premiéry vysvětlil svůj záměr na stránkách deníku *A-Zet*. Naznačil, že operu vidí jako útěk do světa poezie, světla proto mají odhmotňovat děj. Díky technice potrojně projekce vytváří neustále se měnící prostředí. V textu proto neopomněl vyzdvihnout roli techniků a osvětlovačů, kteří byli pro tuto inscenaci nesmírně důležití.¹²⁰ Nové nastudování bohužel nevydrželo na scéně Národního divadla

scéně přidal zpěv lovce a tance), což přineslo kontroverze. Z kritik nelze vyčíst, zda v roce 1944 nastudoval Talich opět tuto „svou“ verzi, ale je to pravděpodobné.

¹¹³ Obnovená Dvořákova Rusalka. *České slovo*, r. 36, č. 120, 23. 5. 1944, s. 3.

¹¹⁴ jkb. Nová „Rusalka“ v ilusivním hávu. *A-Zet*, r. 17, č. 100, 20. 5. 1944, s. 3, Vjs. Dvořákova Rusalka nově nastudovaná. *Nedělní list*, r. 18, č. 139, 21. 5. 1944, s. 2 či PROCHÁZKA, s. 24.

¹¹⁵ Kromě výše zmíněných viz např. Dvořákova „Rusalka“ v Národním divadle. *Lidové noviny*, r. 52, č. 138, 20. 5. 1944, s. 4, Jubilejní „Rusalka“. *Národní práce*, r. 6, č. 138, 20. 5. 1944, s. 2, [Národní divadlo nově nastudovalo]. *Praha v týdnu*, r. 5, č. 22, 1. 6. 1944, s. 6–7, Nová inscenace „Rusalky“. *Národní střed*, r. 26, č. 139, 21. 5. 1944, s. 2, Nově nastudovaná a scénovaná „Rusalka“. *Lada*, r. 66, č. 12, 20. 6. 1944, s. 144, fbš. [BARTOŠ, František]. Dvořákova „Rusalka“. *Národní politika*, r. 62, č. 138, 20. 5. 1944, s. 3.

¹¹⁶ k. Obnovená „Rusalka“ v ND. *Večerní České slovo*, r. 26, č. 118, 20. 5. 1944, s. 3.

¹¹⁷ KOVAL, Karel. Obnovená „Rusalka“ v Národním divadle. *Venkov*, r. 39, č. 119, 21. 5. 1944, s. 2.

¹¹⁸ Es. Antonín Dvořák: Rusalka. *Lidové listy*, r. 25 (23), č. 122, 25. 5. 1944, s. 3.

¹¹⁹ KOVAL, K. Obnovená „Rusalka“ v Národním divadle. *Venkov*, r. 39, č. 119, 21. 5. 1944, s. 2, Vjs. Dvořákova Rusalka nově nastudovaná. *Nedělní list*, r. 18, č. 139, 21. 5. 1944, s. 2.

¹²⁰ J. Munclinger o nové inscenaci „Rusalky“. *A-Zet*, r. 17, č. 98, 18. 5. 1944, s. 3.

příliš dlouho – pouhé 4 reprízy. Poslední představení se konalo 4. června 1944, dalšímu provádění zabránilo uzavření všech českých protektorátních divadel od září 1944. Dekorace byly navíc při náletech na Prahu dne 14. února 1945 zničeny.

Na přední českou scénu se opera vrátila již v nových, svobodných podmínkách – v listopadu 1945 ji nastudoval Karel Nedbal, režíroval Hanuš Thein.¹²¹ Choreografii vytvořili Joe Jenčík spolu s Jožkou Šaršeovou, scénické řešení vypracoval Jan Sládek.¹²² Nové nastudování *Rusalky* mělo premiéru 5. listopadu 1945 – symbolicky byla premiéra zároveň 500. provedením této populární opery na jevišti Národního divadla. V hlavní roli Rusalky se představila (již podruhé ve své kariéře) Marie Budíková, v roli Prince Jaroslav Gleich. Vodníka ztvárnil Vilém Zítek a Cizí kněžnu Marie Podvalová. Přítomen premiéře byl i prezident republiky Eduard Beneš a další čelní představitelé republiky, rovněž sám libretista Jaroslav Kvapil.¹²³ K této příležitosti byla také vydána brožura s názvem *Památník pětistého provedení Rusalky*, obsahující texty Jaroslava Kvapila či Otakara Šourka a přehled všech představitelů jednotlivých hlavních rolí v historii opery na Národním divadle.¹²⁴ Ani takto významné výročí se neobešlo bez kritických hlasů. Někteří pisatelé považovali scénickou složku za místy nedořešenou a nedůslednou. Choreografie ani režie dle jejich soudu nebyla nijak vynalézavá.¹²⁵ Recenze komentovaly nepřiliš originální scénu a „nevkusné podivuhodné přešlapování“ sboru, rovněž výkon Jaroslava Gleicha v roli Prince se neobešel bez kritiky. Výkony ostatních pěvců byly chváleny.¹²⁶ Jiní kritici naopak vyzdvihli fakt, že se režie a scéna odchýlily od „vyšlapané cesty.“¹²⁷ Vítáno bylo opuštění dřívějších škrťů v partituře, které narušovaly logický vývoj děje, i fakt, že pohádkové bytosti byly pojaty více civilně a v celém dramatu tak vynikl především příběh tragické lásky. Celkově se kritiky shodly na šťastně zvoleném libretu, kongeniálně doplněném Dvořákovou hudbou. V novém nastudování cenily především přínos dirigenta Karla Nedbala. V tomto nastudování se *Rusalka* objevila celkem 116krát, do června 1950.

Výjimečným představením bylo provedení *Rusalky* pod taktovkou světoznámého dirigenta Waltera Ducloux dne 25. ledna 1946. Tento večer byl věnován zahájení činnosti Československého zahraničního klubu. Kritik *Rudého práva* jeho pojetí v podstatě ocenil: „*Postavil ji po svém, většinou v temperamentním pojetí, s četnými odchylkami v tempech, pro nás dosti nezvyklými i těžko vysvětlitelnými. Ty také snad způsobily několik rytmických kazů a nepřesných nástupů pěvců (árie Prince v 1. jednání!). W. Ducloux však jinak znovu osvědčil bystrý smysl pro barvu zvuku a*

¹²¹ PROCHÁZKA, s. 24. Vzhledem k absenci dekorací udělilo Národní divadlo a Josef Fiala, zastupující dědice A. Dvořáka, povolení provozovat *Rusalku* v sezóně 1945/46 Divadlu 5. května. To v této sezóně ale k nastudování nepřikročilo, pro sezónu následující již povolení ani od jedné strany, vzhledem k chystanému uvedení *Rusalky* zpět v Národním divadle, nedostalo.

¹²² Z korespondence, uložené v archivu Národního divadla, vyplývá, že původní záměr byl obnovit předchozí nastudování, ale vzhledem ke zdravotnímu stavu režiséra Munclingera bylo nakonec přistoupeno k nastudování novému.

¹²³ Pětistá *Rusalka*. Výstřižek uložen v archivu ND, složka 0 302g.

¹²⁴ KAREL, Jaroslav (ed.). *Památník pětistého provedení opery Antonína Dvořáka Rusalka pracovním souborem opery Národního divadla v Praze ... v Národním divadle dne 5. listopadu 1945*. Praha: Tiskový odbor Národního divadla, 1945.

¹²⁵ R. F. Slavnostní pětisté provedení „*Rusalky*“ či Bch. Dvořáková „*Rusalka*“ po pětisté. Výstřižky uloženy v archivu ND, složka 0 302g.

¹²⁶ Rk. Jubilejní pětistá *Rusalka*. *Práce*, r. 1, č. 154, 7. 11. 1945, s. 5. *Rusalka* po pětisté na Národním. *Nové slovo* (Moravs. Ostrava), r. 1, č. 156, 9. 11. 1945, s. 3.

¹²⁷ La. Pětistá *Rusalka* za účasti pana presidenta. Výstřižek uložen v archivu ND, složka 0 302g.

pevnou dirigentskou ruku i snahu vniknout do díla, jehož námět i hudba mu nemohou být při nejlepší vůli nikdy tak blízké jako nám.“¹²⁸ S poslední větou kritiky nesouhlasil kritik, píšíci pod šifrou lf, který naopak ocenil, že se dirigent dovedl „přiblížit podstatě českých hudebních mistrů,“ ocenil rovněž jeho nesentimentální podání opery.¹²⁹

Dne 6. ledna 1950 (tedy po zhruba 49 letech provozování opery) oslavila Rusalka své 600. provedení v Národním divadle.¹³⁰ Tomuto výročí bylo věnováno i celé číslo časopisu *Národní divadlo*. V šestnáctém čísle tak výročí připomněl svým textem Otakar Šourek, součástí byl i přehled dosavadních inscenátorů a představitelů jednotlivých rolí či Dvořákovy nejnámější výroky.¹³¹ Role Rusalky se při tomto výročním představení zhostila Ludmila Červinková, v roli Prince se představil Beno Blachut.

Již za půl roku však čekalo *Rusalku* nastudování nové – v režii Václava Kašíka a hudebním nastudování Jaroslava Krombholce. Choreografii vypracovala Nina Jirsiková, scénu připravil František Tröster. Kostýmy vytvořil Jan Kopáček, sborové party nastudoval Jarmil Burghauser. V roli Rusalky se představila Jaroslava Vymazalová, Prince ztvárnil opět Beno Blachut, Vodníka Eduard Haken, v roli Cizí kněžny zůstala stejně jako v předchozím nastudování Marie Podvalová. Tištěná média považovala za důvod nového nastudování blížící se rok 110. výročí Dvořákova narození.¹³² Premiéra se konala 20. prosince 1950 za přítomnosti čelných politických představitelů. Diváci měli možnost shlédnout *Rusalku* v tomto nastudování celkem 150krát, do září 1954. Kritik Vilém Pospíšil, jenž uveřejnil svůj text v *Hudebních rozhledech*, považoval inscenaci za velice vydařenou – „*Představení je jednou z nejlepších inscenací poslední doby.*“¹³³ Podle Vladimíra Bora role Prince však Beno Blachutovi nesedla, nebyl dle jeho názoru dramatickým umělcem, ke všem rolím přistupoval stejně a nedovedl herecky odlišit charaktery jednotlivých postav.¹³⁴ Bulharský muzikolog a hudební publicista Venelin Krstev, který zhlédl inscenaci v rámci Pražského jara v roce 1951, kritizoval příliš dekorativní vypracování scény. Mínil, že „*Rusalka se z české pohádky stala nějakou kosmopolitickou abstraktní historkou.*“¹³⁵ Tato výtky byla zcela v souladu s dobovou kritikou kosmopolitismu, která byla v roce 1951 velmi intenzivní.¹³⁶ Z dnešního pohledu poněkud bizarní zakončení zprávy o novém nastudování přineslo *Rudé právo*, které text zakončilo informací, že „*představení mělo při vyprodaném hledišti velký úspěch a přihlížela mu též padesátičlenná delegace maďarských úderníků, která dlí v Praze na rekreaci.*“¹³⁷

Večer 31. března 1951 bylo představení věnováno výročí opery – *Rusalka* měla premiéru na den přesně před 50 lety (31. 3. 1901). Jubilejní představení bylo zároveň představením číslo

¹²⁸ Věk. Rusalka Waltera Ducloux. *Rudé právo*, r. 26, č. 23, 27. 1. 1946, s. 4.

¹²⁹ Lf. Americký dirigent W. Ducloux řídil Rusalku. Výstřížek uložen v archivu ND, složka 0 302g.

¹³⁰ Výročí si stručnou zmínkou připomnělo i *Rudé právo* (Jubileum Dvořákovy „Rusalky“. *Rudé právo*, r. 30, č. 4, 5. 1. 1950, s. 1), dále např. Šest set „Rusalek“. *Svobodné slovo*, r. 6, č. 2, 3. 1. 1950, s. 4.

¹³¹ *Národní divadlo*, r. 25, č. 16, 6. 1. 1950.

¹³² Nové nastudování Dvořákovy „Rusalky“. *Rudé právo*, r. 31, č. 302, 22. 12. 1950, s. 6.

¹³³ POSPÍŠIL, Vilém. Opera Národního divadla v Pražském jaru 1951. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 18–20, 1951, s. 25–26. Recenze se vztahuje ke provedení z 25. května 1951.

¹³⁴ BOR, Vladimír. Dvořákův Dimitrij v Národním divadle. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 4, 1950, s. 25.

¹³⁵ KRSTEV, Venelin. Svátek pokrokové hudební kultury. *Hudební rozhledy*, r. 4, č. 2, 1951, s. 36–37.

¹³⁶ ŠTOLL, Ladislav. O nebezpečí kosmopolitismu. *Rudé právo*, r. 31, č. 76, 1. 4. 1951, s. 4.

¹³⁷ Nové nastudování Dvořákovy „Rusalky“. *Rudé právo*, r. 31, č. 302, 22. 12. 1950, s. 6.

628, k této příležitosti vyšlo dvojčíslo časopisu *Národní divadlo*, věnované opět Dvořákově nejpobulárnější opeře.¹³⁸ Vedle slavnostního představení připravilo Národní divadlo také výstavu – již od 28. března byla ve foyer divadla nainstalována výstavka *Dvořákova Rusalka v Národním divadle*, která prezentovala doklady vztahující se k různým inscenacím opery v Národním divadle.¹³⁹ Na produkci výstavy se konzultacemi a svými texty podílel i Otakar Šourek.¹⁴⁰

Rusalka patří mezi Dvořákova nejhranější díla, a ne jinak tomu bylo i v námi sledovaném období. Změna politických poměrů na tomto faktu nic nezměnila. Nic nenasvědčuje tomu, že by s operou *Rusalka* a jejím výkladem ten či onen režim jakýmkoliv způsobem pracoval. Opera byla a je všeobecně známá, a tak se pozornost vždy upírala spíše k novému pojetí a scéně. Zde však nenacházíme zmínky o využití jakýchkoliv zástupných symbolů či výkladů. Pikantní je ovšem vysoké zastoupení *Rusalky* na jevišti Národního divadla během nacistické okupace při naší dnešní znalosti odbojové činnosti libretisty opery Jaroslava Kvapila.¹⁴¹ Po roce 1948 bylo kritizováno pouze nenárodní, kosmopolitní uchopení scény.

Na závěr této kapitoly shrneme stručně postavení oper Antonína Dvořáka na scéně Národního divadla. Podíváme-li se v souhrnu na počet provádění Dvořákových oper na naší přední scéně, zjistíme, že k výrazné změně v dramaturgii a počtu provedení po změně politických poměrů nedošlo. Dvořákovou nejhranější a nejpobulárnější operou zůstala (stejně jako v letech předválečných) *Rusalka*. Za okupace obsadila druhé místo opera *Čert a Káča*, kterou po roce 1945 vystřídal *Jakobín*. Tento stav setrval i po únoru 1948. Toto pořadí ale nelze vykládat nijak ideologicky či v kontextu dobové kulturní politiky, neboť se nijak výrazně neliší od kvantity zastoupení Dvořákových oper v repertoáru Národního divadla v předchozím období. Ani velká výročí např. roku 1941, 1951 či 1954 nepodnítila nastudování celého cyklu Dvořákových oper či alespoň nastudování oper doposud prakticky neznámých (jedinou, částečnou výjimkou byla opera *Armida*). Můžeme shrnout, že prováděna byla díla, která zaručovala divácký úspěch, a s jejichž nastudováním mělo již divadlo zkušenosti.

Opery na pohádkové náměty nesou jasná poselství, svět v nich je rozdělen podle jasně vymezené hranice mezi dobrem a zlem. Toto dělení světa je jasně komunikované a pochopitelné. Díky tomu jsou pohádky obecně vhodné pro podobně naladěné sdělení – jak rozlišit dobro a zlo. V námi sledovaném období si tuto polaritu každý režim vyložil po svém. Tak byl motiv utlačování vrchností a prostého lidu jako nositele kladných životních postojů aktuální jak v době protektorátu, tak po roce 1948 – i když v zcela jiném významu.

Přehled provádění oper A. Dvořáka v Národním divadle, 1939–1954:

¹³⁸ *Národní divadlo*, r. 26, č. 24–25, 31. 3. 1951. Výročí si stručnou zmínkou připomnělo i *Rudé právo* (Jubileum Dvořákovy „Rusalky“, r. 30, č. 4, 5. 1. 1950, s. 1).

¹³⁹ Padesát let Dvořákovy opery „Rusalka“. *Lidová demokracie*, r. 7, č. 69, 23. 3. 1951, s. 5, čtk. Padesát let „Rusalky“. *Práce*, r. 7, č. 71, 25. 3. 1951, s. 8, nj. Jubilejní představení Dvořákovy „Rusalky“. *Zemědělské noviny*, r. 7, č. 77, 3. 4. 1951, s. 4.

¹⁴⁰ Národní divadlo: Šourek, Otakar, Praha, 9. 3. 1951.

¹⁴¹ Na jeho zapojení, které ovšem bylo spíše symbolické (Kvapilovi bylo v té době kolem 75 let) vzpomíná průběžně Václav Černý ve svých vzpomínkách (ČERNÝ, Václav. *Křik Koruny české: paměti 1938–1945: náš kulturní odboj za války*. Brno: Atlantis, 1992), zmiňuje jej i Vladimír Just (JUST, Vladimír, KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010, s. 39).

	Tvrde palice	Šelma sedlák	Dimitrij	Jakobín	Čert a Káča	Rusalka	Armida
1939–1945	27	18	2	25	48	89	14
1945–1948	12	27	0	38	17	58	12
1948–1954	0	23	9	183	86	208	0
celkem	39	68	11	246	151	355	26

4.2 Česká filharmonie a Pražské jaro

Jakožto nejprestižnější české symfonické těleso byla Česká filharmonie ve sledovaném období pod politickým tlakem. Joseph Goebbels jevil o aktivity orchestru živý zájem, nacistická okupační správa se snažila vyvíjet na orchestr vliv. Po roce 1946 byla k předchozí pravidelné koncertní činnosti České filharmonie přidána i účast na mezinárodním hudebním festivalu Pražské jaro. Z naznačeného důvodu těsného spojení orchestru s festivalem přinese následující kapitola (po krátkém historickém úvodu) jak stručný přehled činnosti orchestru ve sledovaném období (avšak téměř výhradně zaměřený na tvorbu Antonína Dvořáka), tak včlenění skladatelovy tvorby do dramaturgie festivalu. Kapitola si v žádném případě neklade za cíl podat vyčerpávající přehled činnosti orchestru, k tomuto tématu se již vyjádřily publikace jiné.¹⁴² Tato kapitola se však úzce prolíná s kapitolou Dvořák a propaganda, stejně tak jako s kapitolou, zabývající se významnými hudebními slavnostmi – v těch částech, kde se práce dotýká repertoáru České filharmonie. Zde spíše pro přehled uvedeme nejvýznamnější koncerty dané sezóny, na kterých zazněla Dvořákova tvorba, pro ilustraci doplníme i jiné, mají-li k našemu tématu co dodat. Kapitola nemá ambice být vyčerpávajícím přehledem, chce jen nastínit zastoupení a místo tvorby Antonína Dvořáka v kontextu repertoáru České filharmonie, a to především na příkladu zahajovacích či jinak významných koncertů (ve vztahu k důležitým historickým datům). Rozsahově je kapitola stručnější než předchozí text, věnovaný pozici Dvořákovy dramatické tvorby na scéně Národního divadla. Je to dáno dvěma faktory. Jednak se aktivitám České filharmonie věnujeme také v kapitole Antonín Dvořák a propaganda, jednak koncertům byla z pozice tisku věnována menší pozornost než novým operním inscenacím, a tak i pramenná situace je méně příznivá. Naším cílem je sledovat vliv politiky, resp. kulturní politiky na dramaturgii. Je ale nutné brát v potaz, že dramaturgie byla vytvářena v delším časovém horizontu a na její sestavování měly vliv i ryze praktické záležitosti typu dostupnosti notového materiálu, personální možnosti atd.

Na podzim 1938 odjela Česká filharmonie na evropské turné po britských a belgických městech.¹⁴³ Do těžkých okupačních let pak vstoupil orchestr pod vedením Václava Talicha, který stál

¹⁴² Více jak k činnosti orchestru za protektorátu, tak k dějinám filharmonie viz MÜLLER, Michal. *Česká filharmonie za protektorátu*. Diplomová práce, Ústav českých dějin, FFUK, Praha 2000, HOLZKNECHT, MLEJNEK, Karel, KSANDR, Karel. *Česká filharmonie: deset kapitol ze stoleté historie orchestru*. [Praha]: Česká filharmonie, 1996 či KUNA, Milan. *Česká filharmonie v době okupace*. In: *100 let České filharmonie: historie, osobnosti, kontexty: sborník z mezinárodní muzikologické konference pořádané Českou filharmonií ve spolupráci s Ústavem pro hudební vědu Akademie věd České republiky*. Praha, Rudolfinum, Malá galerie 17. a 18. 10. 1996 / Praha: Česká filharmonie, 1997, s. 14–18.

¹⁴³ HOLZKNECHT, s. 111.

v jeho čele od roku 1919. V prvních letech okupace počet koncertů stoupal,¹⁴⁴ dramaturgie byla sestavena Talichem tak, aby vyzdvihovala bohatství české hudby i humanitní poselství děl světových a podpořila tím morální rozpoložení svých posluchačů. Současně se ale orchestr již dlouhodobě potýkal s finančními problémy. Ty byly částečně vyřešeny subvencemi jak od protektorátní vlády, tak od hlavního města Prahy, částečně také zvýšenou intenzitou koncertní činnosti a zvýšeným prodejem vstupenek. V roce 1941 (11. a 12. února) podnikl soubor na naléhání říšského ministra propagandy Josepha Goebbelse turné po německých městech.¹⁴⁵ Posledním koncertem, který Václav Talich jako šéfdirigent České filharmonie dirigoval, bylo provedení obou řad *Slovanských tanců* v den Dvořákových nedožitéch 100. narozenin (8. 9. 1941). V roce 1942 do čela filharmonie nastoupil mladý Rafael Kubelík, který navázal na Talichovu dramaturgickou koncepci (ačkoliv příležitostně se Václav Talich za dirigentský pult České filharmonie opětovně postavil). Vedle tlaku na zahrnutí více německých autorů do repertoáru prosadil Celestin Rypl novou organizaci správy orchestru, v jejímž čele stálo tzv. kuratorium (jehož byl sám členem), které mělo na činnost orchestru dohlížet. Ani tyto události ale fakticky repertoár příliš neovlivnily, orchestr byl však nucen k účasti na akcích pro-okupačních organizací typu Kuratorium pro výchovu mládeže či Národní odborová ústředna zaměstnanecká.¹⁴⁶

Byl to Rafael Kubelík, kdo se po skončení války zasadil o zestátnění České filharmonie tak, aby zajistil její plynulé financování a tím uvolnil kapacitu pro její umělecký rozvoj. Česká filharmonie jakožto nejprestižnější symfonické těleso byla zestátněna dekretem Edvarda Beneše ze dne 22. října 1945 (dekret č. 129/45Sb.) s platností od 20. 11. 1945. Nová právní forma zajišťovala orchestru finanční stabilitu.¹⁴⁷ Orchester se v této době vrátil do domovského Rudolfinu. Po osvobození rozšířil Kubelík repertoár o díla za války zakázaná – jak díla česká, tak díla ruské, francouzské, anglické či americké provenience. Významnou událostí bylo založení mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro v roce 1946, o němž bude řeč později. Rafael Kubelík působil jako umělecký šéf orchestru do září 1948, kdy emigroval. V následující sezóně 1948/1949 jej nahradil s pomocí dlouholetého druhého dirigenta Karla Šejny Václav Neumann. Na konci sezóny, 18. května 1949 byl uměleckým ředitelem jmenován Karel Šejna, v roce 1950 jej nahradil Karel Ančerl, který vedl orchestr až do roku 1968, kdy také emigroval (do Kanady).¹⁴⁸ V průběhu poúnorových let se Česká filharmonie rozšířila o sólisty a komorní uskupení (Smetanovo kvarteto, České Noneto, Český pěvecký sbor) a stala se poměrně rozsáhlou hudební organizací. Dramaturgii České filharmonie sestavovala umělecká rada, návrh definitivně schvalovalo Ministerstvo školství, věd a umění, nicméně patrný byl také vliv šéfdirigenta. Kvůli nízkému zastoupení skladeb československých angažovaných autorů a autorů ze Sovětského svazu byl orchestr ve sporu se Svazem čs. skladatelů.¹⁴⁹

¹⁴⁴ Vezmeme-li v úvahu pouze pražská vystoupení, konalo se v roce 1938 a 1939 po 43 koncertech, v roce 1940 54 koncertů, v roce 1941 75 koncertů, v roce 1942 71 koncertů, v roce 1943 78 koncertů, v roce 1944 77 koncertů (Česká filharmonie byla z totálního nasazení vyjmuta) a konečně v roce 1945 31 koncertů. Viz KUNA, disertace, s. 274.

¹⁴⁵ Historie s uvedením Smetanovy *Mé vlasti* a Beethovenova *Egmonta* je dostatečně známá a zmiňovaná prakticky v každé publikaci o ČF. Viz kap. 4, pozn. 142.

¹⁴⁶ MOHN, s. 335 ad.

¹⁴⁷ Dekret č. 129/1945 Sb., o státním orchestru Česká filharmonie. Text je přístupný online <https://www.zakonyprolidi.cz/cs/1945-129>, [cit. 2023-05-04].

¹⁴⁸ HOLZKNECHT, s. 168–169.

¹⁴⁹ IBLOVÁ, s. 92.

Pracovní vytížení hráčů České filharmonie bylo veliké. Vedle abonentních, lidových a mimořádných koncertů hráli na zájezdech (po republice či v tzv. spřátelených zemích, do zahraničí mimo sovětský blok se orchestr podíval až r. 1954¹⁵⁰) a nově také na tzv. kulturních brigádách, koncertech pro pracující, typicky pro zaměstnance továren a podniků, a to bez nároku na honorář. Program těchto koncertů měl edukativní charakter a představoval povinně shromážděnému publiku základní klasický světový a český repertoár. Na programu se tak ocitali nejčastěji Bedřich Smetana s Antonínem Dvořákem, především pak skladby *Má vlast* a *Slovanské tance* (např. dne 29. 4. 1953 proběhla na ruzyňském letišti brigáda pro vojsko, zazněly Dvořákův *Karneval* a první řada *Slovanských tanců*, symfonická báseň *Z českých luhů a hájů* Bedřicha Smetany; dne 15. 3. 1948 proběhla brigáda v plzeňské Škodovce, hrány byly opět Dvořákovy *Slovanské tance*).¹⁵¹ Ministerstvo pracovních sil¹⁵² organizovalo koncerty pro mládež, rovněž s výchovným podtónem – i zde se Česká filharmonie angažovala. Vedle těchto koncertů se filharmonie podílela každoročně na festivalu Pražské jaro a účinkovala na koncertech tzv. plenárních zasedání, organizovaných Svazem československých skladatelů.¹⁵³

Po stručném úvodu se nyní zaměříme na tvorbu Antonína Dvořáka v repertoáru České filharmonie a následně v rámci dramaturgie festivalu Pražské jaro. Text je založen především na pramenném výzkumu v archivu České filharmonie a Pražského jara.

V sezóně 1938/1939 sice ještě proběhlo turné České filharmonie po evropských městech, ale žádní zahraniční dirigenti již při orchestru nehostovali. Z hlediska dramaturgie byl zajímavý Talichův koncert z 19. října 1938, jehož program byl sestaven výhradně z Dvořákových děl – zazněly symfonické básně *Vodník*, *Polednice*, *Holoubek* a Symfonie č. 6 D dur, op. 60.

Sezóna 1939/1940 byla zahájena Smetanovou *Mou vlastí* (29. 9. 1939) a Dvořákovými *Slovanskými tanci* (obě řady, 1. 10. 1939), oba večery byly posluchačsky velice úspěšné, ačkoliv skladby nebyly pro orchestr ani pro posluchače žádnými novinkami, oba programy byly provedeny na jaře téhož roku v rámci *Pražského hudebního máje*. Ohlas byl srovnatelný s tím jarním, obecnost se dožadovalo opakování téměř každého tance.¹⁵⁴ Celkem v této sezóně v Praze provedl dirigent Václav Talich obě řady *Slovanských tanců* šestkrát.¹⁵⁵ Spolu s *Mou vlastí* vedly tyto kompozice v četnosti provedení,¹⁵⁶ důvod je zřejmý: Smetanova i Dvořákova díla byla ideově a posluchačsky velice přístupná, čitelná a široce populární.

I v následujících koncertech zazněla několikrát Dvořákova díla v zajímavém dramaturgickém plánu. První koncert 2. abonentní řady České filharmonie dirigoval dne 8. října 1939 Rafael Kubelík. Na programu byly vedle Dvořákovy Symfonie č. 8 a ouvertury *Husitská skladba* Josefa Suka *Meditace na svatováclavský chorál*, *Legenda o mrtvých vítězích* a pochod

¹⁵⁰ IBLOVÁ, s. 118.

¹⁵¹ IBLOVÁ, s. 99–100.

¹⁵² Existovalo v letech 1951–1957. Více info viz např. Kol. autorů. *Ministerstvo pracovních sil*. Inventář. Praha: Národní archiv, 1963.

¹⁵³ IBLOVÁ, s. 94, 98, 103.

¹⁵⁴ ŠOUREK, Otakar. *Má vlast* a *Slovanské tance*. *Venkov*, r. 34, č. 231, 3. 10. 1939, s. 6.

¹⁵⁵ Archiv ČF. Dle KUNY, s. 734, vyvolávaly *Slovanské tance* bouřlivý ohlas, např. tance č. 9 a č. 13 musely být často opakovány. Dle Sychrova příspěvku na konferenci 1954 býval během protektorátních let často opakován tanec č. 15 pro jeho „*nezkrotnou bujnost a sebevědomí svobodných lidí*“.

¹⁵⁶ MÜLLER, s. 78.

V nový život. Dramaturgie koncertu dává tušit jasný záměr – důraz na díla česká, hrdinná, bojovná, odkazující na českou historii, resp. přírodu. Dvořák ve své ouvertuře *Husitská*, op. 67 z roku 1883 pracuje s dvěma známými nápěvy – s husitským chorálem *Kdož sú boží bojovníci* a se svatováclavským chorálem. Pozitivní a radostná Dvořákova osmá symfonie vykazuje dle názoru Otakara Šourka vlivy české a slovanské lidové hudby.¹⁵⁷ Sukova *Meditace* vznikla na pozadí první světové války s intencí vyvážit tehdejší povinnost uvádět koncerty rakouskou hymnou ryze českou skladbou, prosící modlitbou k českému světcovi o zachování českého národa. *Legenda* je věnována památce padlých českých legionářů. Pochod *V nový život* je věnován českým Sokolům.¹⁵⁸

Již o pár dní později, 11. října 1939, přednesla Česká filharmonie další z Dvořákových nejhranějších skladeb – *Novosvětskou* symfonii. Václav Talich ji dirigoval spolu se skladbou *Tre ricercari* pro komorní orchestr Bohuslava Martinů. Podle Františka Bartoše přinesl Talich v této interpretaci osobité tempové čtení, které se projevilo v tempových zvolněních. Symfonii potom Bartoš označil za jednu z „nejdokonaleji instrumentálně napsaných partitur světové tvorby.“¹⁵⁹

Druhý abonentní koncert 2. řady (18. 10. 1939) byl složen výlučně z děl Antonína Dvořáka. Pod taktovkou dirigenta Karla Šejny zazněly symfonické básně *Vodník*, *Holoubek* a *Polednice* na motivy K. J. Erbena a všechny tři *Slovanské rapsodie*.¹⁶⁰

Na Velký pátek 22. března 1940 provedl K. B. Jiráček, stejně jako v roce předchozím, Dvořákovu duchovní kantátu *Stabat mater*. Na mimořádném koncertě hrála Česká filharmonie ve spolupráci s Českým pěveckým sborem (sbormistr Jan Kühn), sólovými pěvci byli členové Národního divadla Míla Kočová, Marie Krásová, Jaroslav Gleich, Ljubomír Višegonov, za varhany zasedl B. A. Wiedermann. Ačkoliv recenze v denním tisku hodnotily koncert jako velice vydařený a vyzdvihovaly Jiráčkův podíl na tomto výsledku, našla se jedna výjimka, spíše kuriózní, a to v nechvalně známém fašistickém časopisu *Vlajka*. Spíše, než o recenzi šlo pravděpodobně o využití koncertu a závažnosti Dvořákovy hudby k vyrovnání účtů Antonína Novotného z *Vlajky* s K. B. Jiráčkem. Toho pisatel nepovažoval za kvalitního a talentovaného dirigenta. Naopak si z koncertu odnesl pocit, že Jiráček nezvládl partituru, byl spíše vlečen vývojem koncertu, než by měl otěže pevně v ruce. Vadilo mu přecenění Jiráčkova významu. Nutno ale podotknout, že ve své kritice Novotný používá výrazy a souvislosti, které budí dojem, že tak úplně nevěděl, o čem píše.¹⁶¹ Oproti *Vlajce* zcela odlišně vnímal výkon dirigenta recenzent novin *Venkov*. K. B. Jiráčka i celý program koncertu chválil, s jedinou výtkou – jsou-li hlasy pěvců nestejně silné, zbarvené apod., mohou znít intonačně nepřesně, ačkoliv tomu tak není. Pisatel si přál podobně závažné a rozsáhlé skladby slyšet častěji.¹⁶² Také František Bartoš z *Národní politiky* ocenil Jiráčkovo nastudování, které dle jeho soudu citlivě vystihlo podstatu díla – „A nejen hluboká víra Dvořáková, pevně zakotvená v samém jádru jeho bytosti, i touha po vnitřním vyrovnání a osvobození se z bolestných ran, jež v době vzniku díla zasáhly nitro skladatelovo, vykonala svůj mocný vliv na vnitřní obsah díla, jež je z největších v české hudbě, a jež také ve světě je oceňováno jako jedno z umělecky a

¹⁵⁷ ŠOUREK, I², s. 311. Hartmut Schick spatřuje ve Dvořákově osmé symfonii určitou paralelu k Čajkovského Symfonii č. 5 e moll, op. 64 (více viz SCHICK, Hartmut. Dvořák a Čajkovskij. *Hudební věda*, r. 28, č. 3, s. 244–256).

¹⁵⁸ NOUZA, Zdeněk, NOVÝ, Miroslav. *Josef Suk – tematický katalog skladeb*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2005, s. 294–298, 327, 339.

¹⁵⁹ fbš. [BARTOŠ, František]. Česká filharmonie. *Národní politika*, r. 57, č. 284, 13. 10. 1939, s. 6.

¹⁶⁰ Jef. Karel Šejna. *Venkov*, r. 34, č. 246, 20. 10. 1939, s. 6.

¹⁶¹ NOVOTNÝ, Antonín. Dvořákova *Stabat mater*. *Vlajka*, r. 10, č. 70, 27. 3. 1940, s. 2.

¹⁶² Jef. Dvořákovo „*Stabat mater*“. *Venkov*, r. 35, č. 71, 27. 3. 1940, s. 7.

*lidsky nejvyšších zhudebnění proslavené středověké sekvence.*¹⁶³ Vyzdvihování světového uznání skladatele byla zdá se zbraň proti deklasování české kultury jako závislé na kultuře německé.

V červnu 1940 podnikl orchestr turné po českých městech, na programu byla Dvořákova nejpobulárnější díla, tedy obě řady *Slovanských tanců* a Symfonie č. 9. Díla Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka dávala Česká filharmonie v této sezóně celkem 76krát, společně tak tvořila více než třetinu celého repertoáru.¹⁶⁴

Obě následující sezóny, 1940/41 a 1941/42, byly dramaturgicky ovlivněny 100. výročím narození Antonína Dvořáka, nejnámennější koncerty, včetně těch, na kterých účinkovala Česká filharmonie, byly již zmíněny v příslušné kapitole této práce. V sezóně 1940/41 tvořila díla Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka dohromady přes 47 procent repertoáru, v následující sezóně pak třetinu.¹⁶⁵ Sezóna 1941 byla zahájena díly Antonína Dvořáka – první abonentní řadu uvedl dne 8. listopadu 1941 Rafael Kubelík Dvořákovou předehrou k opeře *Vanda* a Symfonií č. 8, doplněnou *Jihočeskou suitou* Vítězslava Nováka. Původně měl program dirigoval Václav Talich, odřekl ale, a tak se provedení narychlo ujal Kubelík, který sklídl zasloužený úspěch.¹⁶⁶ Druhá řada abonentních koncertů byla zahájena o den později (9. 11. 1941) Karlem Šejnou a výhradně dvořákovským programem: zazněly ouvertura *Husitská*, Serenáda, op. 22 a Symfonie č. 7 d moll. František Bartoš hodnotil sedmou symfonii jako Dvořákovu nejucelenější a výrazově nejsoustředěnější, dirigent Šejna dle jeho mínění pronikl v její podstatu a náležitě všechna díla odstínil.¹⁶⁷

Z desítek koncertů s dvořákovským programem jmenujme alespoň dramaturgicky výjimečný večer tří instrumentálních koncertů, který se konal 23. listopadu 1941. Pod taktovkou Rafaela Kubelíka měli posluchači možnost vyslechnout Dvořákův Koncert pro klavír a orchestr g moll, op. 33 v podání Františka Maxiána, Koncert pro housle a orchestr a moll, op. 53 s Richardem Zikou a Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104 s Ladislavem Zelenkou u violoncellového pultu. Především posledně jmenovaný interpret sklídl velký ohlas, o čemž informoval Karel Koval: „*Program večera přivábil ohromný počet milovníků hudby, kteří si přišli poslechnout proslulé koncerty, jež patří k nejkrásnějším instrumentálním skladbám světové hudby. [...] Zelenka [...] zpívá na svém nástroji jeho [Dvořákovu] píseň lásky, kterou posluchači přijímají jako poselství, jímž srdce pookřeje a je posíleno k další práci.*“¹⁶⁸

Od sezóny 1942/43 se jako organizátor začala angažovat NOÚZ s programem *Radost a práce*¹⁶⁹ a Ústředí veřejných zaměstnanců.¹⁷⁰ Podíl děl Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka na celkovém repertoáru klesl na 21,3 % – pravděpodobně vlivem tlaku na zvýšení německého

¹⁶³ fbš. [BARTOŠ, František]. Dvořákovo Stabat mater. *Národní politika*, r. 58, č. 82, 23. 3. 1940, s. 6.

¹⁶⁴ MÜLLER, Příloha č. 2.

¹⁶⁵ MÜLLER, Příloha č. 3, 4.

¹⁶⁶ Česká filharmonie. *Národní politika*, r. 59, č. 312, 9. 11. 1941, s. 5.

¹⁶⁷ fbš. [BARTOŠ, František]. Dva dvořákovské koncerty. *Národní politika*, r. 59, č. 314, 11. 11. 1941, s. 5.

¹⁶⁸ KOVAL, Karel. Večer Dvořákových koncertů ve Smetanově siní. *Venkov*, r. 36, č. 279, 26. 11. 1941, s. 6.

¹⁶⁹ Ústředna vznikla r. 1939 sloučením všech odborů, nabízela aktivity pro volný čas zaměřené především na dělníky, např. kulturní program *Radost a práce*. Po umrtvení kulturního života v r. 1944 mohla v omezené míře dále fungovat. Více viz MOHN, s. 176–181.

¹⁷⁰ HOLZKNECHT, s. 117.

zastoupení, které poprvé stouplo na 20 % (oproti předchozím cca 6 procentům).¹⁷¹ Na repertoáru orchestru se držely Symfonie č. 6–9, *Legendy*, obě řady *Slovanských tanců*, přede hry *Husitská*, *Othello*, *Karneval*, přede hra k opeře *Armida*, Koncert pro housle a orchestr a moll.

V sezóně 1943/44 byl podíl skladeb Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka vzhledem k celkovému repertoáru téměř 25 %.¹⁷² Během sezóny zazněly skladby: Symfonie č. 3, 5–9, obě řady *Slovanských tanců*, *Symfonické variace*, Koncert pro klavír a orchestr g moll, Koncert pro housle a orchestr a moll, Koncert pro violoncello a orchestr h moll, Suita A dur, přede hry *Husitská*, *Karneval*, *V přírodě*, *Můj domov*, symfonická báseň *Holoubek*, *Slovanská rapsodie* č. 3, *Píseň bohatýrská*, *Slavnostní pochod* a rozsáhlá duchovní oratoria *Stabat mater* a *Svatá Ludmila*.

Během uzavření divadel v sezóně 1944/45 filharmonie nevypsala abonmá a nekonaly se pravidelné cykly.¹⁷³ Kvůli totálnímu válečnému nasazení koncerty směly pořádat jen organizace Kuratorium pro výchovu mládeže, NOÚZ a VOS. Podíl skladeb Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka v celkovém repertoáru se zvýšil na 32,5 %.¹⁷⁴

Hned první koncert České filharmonie v osvobozené republice měl symbolický ráz – 28. května 1945 po československé, sovětské, americké, britské a francouzské hymně zazněla pod taktovkou Rafaela Kubelíka vedle Sukova pochodu *V nový život*, Smetanova *Blaník* a Čajkovského *Symfonie* č. 4 f moll, op. 36 také Dvořákova přede hra *Husitská*.¹⁷⁵ Koncert se konal na počest narozenin prezidenta Edvarda Beneše a opakoval se i následující tři večery (29. 5.– 1. 6.).

V poválečných měsících sezóny 1945/46 považovali někteří intelektuálové a politici (např. Václav Černý či Edvard Beneš) Československo za jakýsi most mezi Západem a Východem. Tak bychom mohli vnímat i programy některých koncertů České filharmonie z tohoto období. Na koncertech se setkávali představitelé americké i sovětské administrativy. Vzhledem k předchozím tragickým událostem byla řada koncertů věnována vzpomínkám na padlé či se nesly ve slavnostním duchu poděkování za vítězství. Zazněly také skladby soudobých českých autorů, zkomponované za války.¹⁷⁶

Zahraniční hostující interpreti však byli v prvních poválečných měsících spíše výjimkou. Jedním z mála byl Yehudi Menuhin, který se představil dne 4. listopadu 1945. S Českou filharmonií provedl na památku obcí Lidic, Ležáků a Javoříčka¹⁷⁷ houslové koncerty F. Mendelssohna a A. Dvořáka. V druhé části programu zazněla *Sinfonia da Requiem*, op. 20 Benjamina Brittena. Rozsáhlejší recenzi publikoval Jiří Dostál. Ačkoliv pochválil houslistovo provedení koncertu

¹⁷¹ MÜLLER, Příloha č. 5. Do skupiny německých skladatelů zde není zahrnuta tzv. vídeňská škola.

¹⁷² MÜLLER, Příloha č. 6.

¹⁷³ HOLZKNECHT, s. 118.

¹⁷⁴ MÜLLER, Příloha č. 7.

¹⁷⁵ HOLZKNECHT, s. 121.

¹⁷⁶ HOLZKNECHT, s. 122. Například koncert k vzpomínce na Víta Nejedlého, Vítězslavu Kaprálovou, *Requiem* Benjamina Brittena, *Památník Lidicím* a *Polní mše* Bohuslava Martinů, *Leningradská symfonie* Dmitrije Šostakoviče ad.

¹⁷⁷ Osud obce Javoříčko není oproti Lidicím a Ležákům tak známý. V posledních dnech války (5. května 1945) tam nacisté jako odplatu za odbojáři zabitě německé vojáky postříleli všechny muže, dlící toho času v obci (38 mužů) a vesnici vypálili. Více např. BARTOŠ, Josef. *Javoříčko (pravda a legendy)*. Olomouc: Danal, 1995.

Mendelssohnova, s jeho interpretací koncertu Dvořákova nemohl být spokojen – Menuhin „*Dvořák hrál s běžností, jež nemohla české posluchače zrovna uchvátit.*“¹⁷⁸ Opačného názoru byla recenze *Svobodného slova*, která shledala, že houslistova hra je založena na mistrovství ve spojení s jemností, v Menuhinově podání „*hudba je zjevením krásy v podobě jemnosti.*“¹⁷⁹ Také autor, publikující pod šifrou V. T. si z koncertu odnesl pocit vyváženosti, soustředěné, technické a efektivní hry s osobitým klidem a půvabem. Podobného názoru bylo i publikum, které houslistu, orchestr i dirigenta odměnilo dlouhým aplausem.¹⁸⁰ Vzhledem k pietní povaze koncertu, který se konal ve prospěch pozůstalých po zavražděných obyvatelích zmíněných obcí, byla událost zaštitěna ministry Janem Masarykem a Zdeňkem Nejedlým.

Nejvýznamnější událostí sezóny bylo ale nesporně zahájení festivalu Pražské jaro.¹⁸¹ Mezinárodní hudební festival Pražské jaro je českým hudebním festivalem s nejdelší tradicí. Jeho vznik se datuje do roku 1946, kdy Česká filharmonie slavila 50. výročí založení, festival ale navazoval na podobné akce z dob protektorátu Pražský hudební máj a posléze Český hudební máj. Program Pražského jara v prvním ročníku nezahrnoval jevištní tvorbu, operní představení byla do programu zahrnuta až v dalších ročnících.¹⁸² Již od svého počátku byl význam festivalu výsostně politický, fungoval jako výkladní skříň nové republiky. První dva ročníky se nesly v duchu mezinárodní spolupráce, účastnili se významní zahraniční interpreti, jako například dirigent a skladatel Leonard Bernstein, klavírista Eugene List či houslista David Oistrach. Pražské jaro mělo ukázat hudební vyspělost obnovené republiky a její mezinárodní otevřenost.

Význam Dvořákovy hudby pro obnovenou Československou republiku byl stvrzen i provedením jeho kompozic na zahajovacích koncertech Pražského jara. V roce 1946 byl 11. května festival zahájen Dvořákovou Symfonií č. 7 d moll, op. 70. Program večera byl veskrze český, vedle Dvořákovy symfonie zazněly orchestrální variace Otakara Ostrčila *Křížová cesta* a *Slavnostní předehra C dur* Josefa Bohuslava Foerster. Provedení se ujala Česká filharmonie pod vedením Rafaela Kubelíka.

Další koncert, na němž zazněla skladba A. Dvořáka, měl pozoruhodnou a promyšlenou dramaturgii. Všechny skladby večera nesly vlastenecký, bojovný étos. Dne 22. května 1946 tak vedle Dvořákovy *Písň bohatýrské*, op. 111 zazněly skladby *Do boje*, *Slované* a *Vítězství bude naše* Víta Nejedlého, cyklus písní pro tenor a orchestr *1914* Boleslava Vomáčky a *Legenda o mrtvých vítězích* Josefa Suka. Učinkoval Armádní umělecký soubor Víta Nejedlého, řídil nadporučík Jaroslav Archmann.

Během prvního ročníku festivalu zazněla díla A. Dvořáka z celkem jednapadesáti koncertů na čtyřech večerech (skladby Symfonie č. 7 d moll, op. 70, *Písň bohatýrská*, op. 111, Klavírní kvintet č. 2 A dur, op. 81, Koncert pro klavír a orchestr g moll, op. 33).

¹⁷⁸ –stál. [DOSTÁL, Jiří]. Yehudi Menuhim se představil. *Svobodné noviny*, r. 1, č. 141, 7. 11. 1945, s. 4.

¹⁷⁹ la. Yehudi Menuhin. *Svobodné slovo*, r. 1, č. 150, 6. 11. 1945, s. 2.

¹⁸⁰ Houslista Yehudi Menuhin. *Národní osvobození*, r. 16, č. 147, 6. 11. 1945, s. 3, dále –šek. Yehudi Menuhin. *Rudé právo*, r. 25, č. 155, 8. 11. 1945, s. 3.

¹⁸¹ Primárně vycházíme z online archivu Pražského jara, dostupného z: <<https://festival.cz/o-nas/archiv/>>, dále z KUCHARSKÝ a IBLOVÁ.

¹⁸² ECKSTEIN, Pavel. *Národní divadlo. Národní divadlo*, r. 26, č. 32, 1. 5. 1951, s. 2. P. Eckstein byl dlouholetým dramaturgem festivalu.

V druhé poválečné sezóně 1946/47 se zvýšil počet hostujících zahraničních dirigentů i sólistů, což byl trend, který poté na čas ustal s únorovým převratem 1948. Orchester České filharmonie rovněž podnikl zahraniční cestu do Francie a do Švýcarska. Velké očekávání vzbudil koncert věhlasného francouzského violoncellisty Pierre Fourniera, který se konal 8. prosince 1946. Fournier zde přednesl Dvořákův violoncellový koncert.¹⁸³

Fournier se zúčastnil i druhého ročníku festivalu Pražské jaro (1947). Věhlasný francouzský violoncellista za doprovodu České filharmonie přednesl na zahajovacím koncertě, konaném dne 8. května 1947 po *Koncertní ouvertuře* Jana Maklakiewitze opět Dvořákův violoncellový koncert h moll. Následovaly symfonická báseň *Voják a matka* Jána Cikkerera a *Jihočeská suita* Vítězslava Nováka.

Z celkových 35 koncertních večerů zazněla hudba A. Dvořáka na dvou večerech druhého ročníku festivalu (skladby Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104, *Husitská*, op. 67).

V sezóně 1947/48 byl Antonín Dvořák nejzastoupenějším autorem v repertoáru České filharmonie s celkem 83 provedeními (následován Smetanou s 37 provedeními). Václav Talich ohlásil čtyři abonentní koncerty orchestru pod svojí taktovkou. Došlo pouze na první z nich, s dvořákovským programem. Dne 18. prosince 1947 zazněly *Česká suita*, *Symfonické variace* a Symfonie č. 6. Stejný program se opakoval i o den později. Potom Talich na čas kvůli zdravotním komplikacím opustil dirigentský pult.¹⁸⁴

Paradoxem se na první pohled může zdát program zahajovacího koncertu třetího ročníku Pražského jara (1948). Jednalo se o první ročník po komunistickém převratu, na zahajovacím koncertě však zazněla duchovní skladba. Paradox je to však jen zdánlivý. Vzhledem k tomu, že program festivalu se začíná připravovat prakticky ihned po ukončení ročníku předchozího, neznamená rok 1948, i přes dalekosáhlé politické změny, změnu dramaturgie třetího ročníku Pražského jara. Ten byl tak opět zahájen skladbou Antonína Dvořáka, a to oratoriem *Svatá Ludmila*, op. 71. Dne 15. května 1948 spojily pod vedením Rafaela Kubelíka¹⁸⁵ síly Symfonický orchestr hl. m. Prahy FOK a Česká filharmonie, dále účinkoval Vinohradský Hlahol, Pěvecké sdružení pražských učitelek, Pražský pěvecký sbor Smetana a Český pěvecký sbor (vedl Jan Kühn). Sólových partů se ujali Zdenka Hrnčířová, Marta Krásová, Beno Blachut, Antonín Votava, Eduard Haken, Hanuš Thein. Scénu připravil František Tröster. Koncert se odehrál pod širým nebem na třetím nádvoří Pražského hradu. Identický program zazněl také na závěrečném koncertu Pražského jara, který se konal 13. června.

Z celkem 47 koncertních produkcí 3. ročníku festivalu zazněly Dvořákovy skladby na čtyřech koncertech (skladby *Sv. Ludmila*, op. 71, *Vodník*, op. 107, Smyčcový kvartet č. 14 As dur, op. 105, *Sborové písně pro mužské hlasy*, *Pět mužských sborů na texty litevských národních písní*, op. 27, *Moravské dvojpěvy*, op. 32).

¹⁸³ Francouzský violoncellista Pierre Fournier. *Rudé právo*, r. 26, č. 286, 12. 12. 1946, s. 2.

¹⁸⁴ KUNA, s. 957.

¹⁸⁵ Dle Jindřicha Bálka (BÁLEK, Jindřich. Český rozhlas pod dohledem Říše. Hudba v Čechách a na Moravě v období německého Protektorátu (1939–1945). *Harmonie*, č. 5, 2006, s. 4–7) přemýšlel Kubelík o emigraci již od počátku roku 1948 a provedením *Sv. Ludmily* se s pražským publikem loučil.

V sezóně 1948/49, kdy do čela orchestru nastoupil Karel Ančerl, byl Dvořák po Smetanovi druhým nejvíce zastoupeným skladatelem (s 53 provedeními oproti 57 uvedení Smetanových skladeb). Co do zastoupení Dvořákových skladeb v repertoáru orchestru České filharmonie byla však tato sezóna chudší. Zazněla Symfonie č. 9, *Slovanské tance*, *Česká suita*, violoncellový koncert, *Slovanská rapsodie* č. 2, předehra *Othello* a symfonická báseň *Holoubek*.

V dramaturgii čtvrtého ročníku Pražského jara nastal v roce 1949 skutečný zlom.¹⁸⁶ V Československu se rozjely hospodářské i kulturní pětiletky a záštitu nad festivalem převzal nově zvolený prezident Klement Gottwald. Festival byl sice zahájen 14. května 1949 cyklem Smetanových symfonických básní *Má vlast*, tradice zahajovat Pražské jaro tímto dílem se však ukotvila až později v roce 1952. Novinkou bylo pořádání slavnostních koncertů ke sjezdům komunistické strany – roku 1949 to bylo k IX. sjezdu KSČ, který se konal 25. května v Obecním domě. Program večera, o který se postarala Česká filharmonie s Karlem Šejnou v čele, měl jasnou dramaturgickou linii. Nabízel skladby českých autorů se slovanskou tematikou: vedle druhé řady Dvořákových *Slovanských tanců*, op. 72 zazněla symfonická báseň *V Tatrách* Vítězslava Nováka, *Z Čech do Moravy* Václava Trojana a pochod *Jen dál* Otakara Jeremiáše. Zdánlivě se z koncepce večera vymykala skladba *Pochod ke slavnosti Shakespeareově* Bedřicha Smetany, který skladatel složil v roce 1864 při příležitosti oslav 300. výročí narození Williama Shakespeara, organizovaných Uměleckou besedou.

Druhý koncert k IX. sjezdu strany se konal 28. 5. 1949 opět v Obecním domě. Večer byl zahájen symfonickým pochodem *Vítězství bude naše* Víta Nejedlého, následovaly kantáta Josefa Stanislava *Pochod úrody*, Dvořákova symfonická báseň *V přírodě*, op. 91, cyklus upravených lidových písní *Slovenská rodina spieva* Františka Babušky a skladby *Valdštyňův tábor* a *Česká píseň* Bedřicha Smetany. Účinkoval Symfonický orchestr Československého rozhlasu pod vedením Karla Ančerla, své síly spojily Pěvecký sbor Československého rozhlasu, Miešaný sbor Československého rozhlasu v Bratislavě a Dětský pěvecký sbor Československého rozhlasu,¹⁸⁷ které vedl Bohumil Kulínský st. Koncert měl obdobně vyhraněnou dramaturgii jako koncert předchozí, zahrnoval skladby evokující patriotismus, vítězství, národ, Čechy. Vymykala se pouze skladba Dvořákova, která nenese explicitně vlastenecký étos, ale oslavuje přírodu v nejširším pojetí.

Z celkových 40 koncertů 4. ročníku festivalu roku 1949 zazněly Dvořákovy skladby na 6 večerech: *Sonatina* pro housle a klavír, op. 100, *Moravské dvojzpěvy*, op. 38, *Serenáda* pro dechové nástroje, op. 44 (dvakrát), *Slovanské tance*, op. 72, *V přírodě*, op. 91.

V sezóně 1949/50 ubývali v repertoáru České filharmonie čeští autoři ve prospěch zahraničních, hlavně sovětských skladatelů. Rozmanitost Dvořákových skladeb byla, stejně jako v předchozí sezóně, celkově slabá. Zazněly opět *Slovanské tance*, Symfonie č. 7 a 9, předehry *Domov můj*, *V přírodě*, symfonická báseň *Holoubek*, kantáta *Svatební košile* a opět Violoncellový koncert h moll.

Rovněž dramaturgie pátého ročníku Pražského jara v roce 1950 byla již zcela v područí vládnoucí ideologie. Prezentováni byli především čeští klasičtí a sovětské autoři, větší důraz byl často

¹⁸⁶ IBLOVÁ, s. 124.

¹⁸⁷ V programu on-line archivu Pražského jara [cit. 2023-10-04] je pravděpodobně chybně uvedeno „Dětský pěvecký sbor Českého pěveckého sboru“.

kladen na ideologickou stránku, než na kvalitu děl. Festival byl dne 9. 5. 1950, tedy na výroční den osvobození Prahy Rudou armádou, zahájen kantátou *Stalinův rozkaz č. 368* Václava Dobiáše (rozkaz č. 368 byl rozkaz k osvobození Prahy¹⁸⁸). Dvořákova skladba nezazněla na žádném „významném“ koncertu (tedy na koncertě zahajovacím, závěrečném apod.). Při pohledu na interpretační stránku je nutné zmínit význačné umělce, kteří se v tomto roce ujali Dvořákových skladeb. Dne 27. května 1950 přednesl Dvořákův Koncert pro housle a orchestr a moll, op. 53 David Oistrach. O den později, 28. května, ohromil posluchače svým provedením Dvořákova Violoncellového koncertu h moll Mstislav Rostropovič.

Z celkových 46 koncertů 5. ročníku festivalu zazněly Dvořákovy skladby na 7 večerech (skladby *Karneval*, op. 92, *Serenáda E dur*, op. 22, *Slovanské tance*, op. 46, *Slavnostní pochod*, op. 54, Koncert pro housle a orchestr a moll, op. 53, Symfonie č. 9 e moll, op. 95, Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104, Smyčcový kvartet č. 12, op. 96, *Sonatina*, op. 100).

V sezóně 1950/51 byl orchestr ČF nucen řešit složitou situaci s hledáním nového stálého šéfdirigenta, kterým se nakonec stal Karel Ančerl.¹⁸⁹ Ten potom podnikl na konci sezóny s orchestrem zájezd po českých městech s dvořákovským programem (rok 1951 byl rokem 110. výročí narození skladatele), v Praze zazněly skladby *Husitská*, *Karneval*, *Holoubek*, Symfonie č. 3, 6 a 9, houslový koncert a *Serenáda* d moll.

Šestý ročník Pražského jara roku 1951 poprvé připravoval Svaz čs. skladatelů v čele s Miroslavem Barvíkem, a to včetně programu. Zahajovací koncert byl zároveň koncertem k 30. výročí založení Komunistické strany Československa. Konal se dne 16. května 1951 v Obecním domě a program se skládal ze skladeb komponovaných v duchu socialistického realismu – s výjimkou Dvořákova houslového koncertu, op. 53, který večer dělil na dvě části. Program byl po československé a sovětské hymně zahájen kantátou *Buduj vlast – posílíš mír* Václava Dobiáše, tedy typicky budovatelskou skladbou (skladba byla oceněna zlatou medailí míru na světovém kongresu obránců míru ve Varšavě v roce 1950 a stala se vzorem socialistického realismu v české hudbě¹⁹⁰). Následoval Dvořákův houslový koncert, večer byl uzavřen *Písní o lesích* Dmitrije Šostakoviče, skladbou, za kterou autor získal v roce 1950 Stalinovu cenu. Skladby provedla Česká filharmonie pod vedením Karla Ančerla, Kühnův dětský sbor a Český pěvecký sbor vedl Jan Kühn.¹⁹¹ Tisk si více než provedení všiml politického kontextu události – přítomnosti významných osobností. Zúčastnili se např. předseda Národního shromáždění Oldřich John, náměstek předsedy vlády Zdeněk Fierlinger, řada ministrů, primátor hlavního města Prahy Václav Vacek, delegáti ze spřátelených zemí. Z dnešního pohledu poněkud kuriózním faktem je, že patronát nad koncertem převzali zaměstnanci národního podniku ČKD – Sokolovo a Ministerstvo národní bezpečnosti.¹⁹² Součástí Pražského jara a dvořákovských oslav roku 1951 byla i výstava nazvaná *Život a dílo Antonína*

¹⁸⁸ ŠTILEC, Jiří. *Václav Dobiáš*. Praha: Panton, 1985, s. 80–81.

¹⁸⁹ Viz ŠROM, Karel. *Karel Ančerl*. Praha: Supraphon, 1968, s. 46–48.

¹⁹⁰ PANTŮČEK, Viktor. Music in Czechoslovakia in the stalinist era. Part 3. *Czech Music Quarterly*, r. 16, č. 4, 2016, s. 33.

¹⁹¹ Dále účinkovali: Rudolf Asmus, Karel Reiner (oba zpěv), Alexander Plocek se ujal houslového partu v Dvořákově koncertu.

¹⁹² Pražské jaro 1951 slavnostně zahájeno. *Rudé právo*, r. 31, č. 116, 18. 5. 1951, s. 5.

Dvořáka, která se konala v Klementinu a stala se základem pro stálou expozici Muzea A. Dvořáka (o které bude řeč později).¹⁹³

Z celkových 46 koncertů šestého ročníku Pražského jara 1951 byly Dvořákovy kompozice hrány na 10 večerech, tedy doposud v nejvyšším počtu – nutno však podotknout, že tento rok se pokračovalo v oslavách 110. výročí narození skladatele. Zazněl Koncert pro housle a orchestr a moll, Klavírní kvintet č. 2 A dur, op. 81, Smyčcový kvartet č. 14, op. 105, Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104, *Sirotek*, op. 5, *Cigánské melodie*, op. 55, *Moravské dvojzpěvy*, op. 32, *Ukolébavka*, *Dumka*, op. 12/1, Klavírní trio č. 3 f moll, op. 65, Klavírní trio č. 4 *Dumky*, op. 90, *V přírodě*, op. 63, Symfonie č. 4 d moll, op. 13, *Serenáda* pro dechové nástroje, op. 44, Symfonie č. 9 e moll, op. 95.

V sezóně 1951/52 byla dramaturgie orchestru již o něco bohatší než v předchozích letech, ačkoliv stálice jako *Slovanské tance* a Symfonie č. 9 nechyběly ani tentokrát. Zazněly hned na zahajovacím koncertě (18. 9. 1951).

Na podzim 1951 (18. a 19. října) nastudoval Karel Ančerl spolu se sólisty a členy operního souboru Národního divadla Jaroslavou Vymazalovou, Martou Krásovou, Beno Blachutem a Eduardem Hakenem a Českým pěveckým sborem pod vedením Jana Kühna jako první abonentní koncert první řady Dvořákovo *Requiem*. Provedení duchovní skladby v době, kdy již rok a půl probíhaly politické procesy s církevními představiteli a proběhla násilná likvidace řeholních komunit, je udivující. Ještě v dubnu 1951 byl zatčen a k 25 letům odnětí svobody odsouzen královéhradecký biskup Karel Otčenášek, a několik měsíců na to bylo ve Smetanově síni provedeno jedno z nejpřednějších a nejznámějších děl evropské duchovní hudby. Za zmínku také stojí fakt, že provedení se ujal Karel Ančerl, dirigent židovského původu (který sám prožil útrapy nacistických koncentračních a vyhlazovacích táborů), a to v době, kdy sílil antisemitský tón komunistické propagandy.

Vedle těchto skladeb provedla Česká filharmonie Symfonie č. 5–8, houslový a violoncellový koncert, předehry *Husitská*, *V přírodě*, *Karneval*, *Dramatickou* ouverturu, *Serenádu* E dur, *Biblické písně* a symfonickou báseň *Vodník*.

Sedmý ročník Pražského jara v roce 1952 skladbám A. Dvořáka příliš nepřál, jeho kompozice nezazněla na zahajovacím ani závěrečném koncertě. Veřejnost však výrazně zaujal koncert, konaný dne 4. června 1952 v Obecním domě. Violoncellista Mstislav Rostropovič provedl vedle *Variací na rokokové téma* pro violoncello a orchestr Petra Iljiče Čajkovského a Violoncellového koncertu Camilla Saint-Saënsa také Dvořákův Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104. Kritik *Hudebních rozhledů* byl z výkonu sovětského interpreta nadšen: „*A tak se nám Rostropovič představil ve Smetanově síni jako umělec, jenž za dva roky od doby, kdy zde byl naposled, dožrál a zařadil se na nejpřednější místo mezi světové mistry svého nástroje. Bylo to zvláště patrné na Dvořákově koncertu, který jsme v posledních letech v Praze slyšeli od tak vynikajících umělců jako je Fournier, Mainardi, Navarra či sovětský Šafran. Rostropovič se může hrdě postavit vedle jejich výkonu a dá se říci, že v mnoha směrech stojí i výše než oni. Čeho si u jeho pojetí Dvořáka zvláště vážíme? Je to především přirozená, široká zpěvnost jeho nástroje, která využívá každé kantilény –*

¹⁹³ Brožura k výstavě Život a dílo Antonína Dvořáka. Praha: Hudební odd. Národní muzea a Společnost Antonína Dvořáka, 1951.

a je jich přece v Dvořákovi tolik – k plnému rozezpívání nástroje ve šťavnatém, temném tónu. Je to umění přiblížit se typicky českému světu Dvořákových melodií a vystihnout jejich lidovost, je to rytmická přesnost a je to konečně i naprosto dokonalá, na pohled zcela nenápadná technická suverenita, zvláště přímo ocelově pevné pravé ruky i intonační jistota. Celkové pojetí Dvořáka je u Rostropoviče živé, pohyblivé, místy až bouřlivé. Rostropovičův Dvořák kypí mladým životem, radostí z pohybu, z melodie, zase optimismem i zase na druhé straně mladistvým poetickým zasněním. Je to výkon, který nese v každém taktu pečeť velké umělecké osobnosti, silné individuality, jež však respektuje a v úctě se sklání před skladatelem, jemuž dává do služeb celé své ohromné nadání.“¹⁹⁴

Z celkových 42 koncertů sedmého ročníku Pražského jara zazněla díla A. Dvořáka na pěti z nich (Symfonie č. 9 e moll, op. 95, Tercet C dur, op. 74, Klavírní kvintet č. 2 A dur, op. 81, Smyčcový kvartet č. 14 As dur, op. 105, Koncert pro violoncello a orchestr h moll, op. 104, *Karneval*, op. 92).

Sezóna 1952/53 nepřinesla po stránce dvořákovského repertoáru v podstatě nic nového. Orchester dál prováděl již nastudované a mnohokrát hrané skladby, jako obligátní Symfonie č. 9, *Slovenské tance*, předehry *Husitská*, *Karneval*, *V přírodě*, Symfonie č. 7 a violoncellový koncert. Výjimku tvoří volná věta ze *Serenády* E dur, kterou orchestr přispěl k tryzně za úmrtí Klementa Gottwalda, která se konala 18. března 1953 ve Španělském sále Pražského hradu. Repertoár Dvořákových skladeb byl poměrně úzký a rigidní, objevila se i obecnější kritika, že program není upraven pro nové obecenstvo, kdy je potřeba jednodušších, národních skladeb, dramaturgie údajně málo zdůrazňovala tvorbu ruských a sovětských autorů.¹⁹⁵

Osmý ročník Pražského jara (1953) byl z námi sledovaného období na kompozice A. Dvořáka vůbec nejhudší, nutno ovšem podotknout, že i celkový počet koncertů festivalu byl nejnižší. Z celkových 31 koncertů zazněla skladba A. Dvořáka na třech večerech (Koncert pro violoncello a orchestr h moll op. 104, *Cigánské melodie*, op. 55, *V přírodě*, op. 91).

Sezóna 1953/54 se nesla v duchu zvýšené a horečnaté aktivity, neboť na celý rok 1954 připadly oslavy řady hudebních výročí, která vešla ve známost jako Rok české hudby. Po šesti letech se navíc za dirigentský pult České filharmonie vrátil Václav Talich.¹⁹⁶ První ročník Roku české hudby byl nevyhnutelně zatížen dobovou ideologií, bylo údajně potřeba se nově podívat „na celý náš klasický hudební odkaz, a abychom co nejvíce vytěžili z revolučních a demokratických tradic českého klasického hudebního dědictví [...]“, jak připomněl pozdější prezident ČSR Antonín Novotný na zasedání Ústředního výboru KSČ. Cílem hudebních oslav byl tolikrát zmiňovaný a „boj za světový mír“.¹⁹⁷

Vzhledem k probíhajícím dvořákovským oslavám a k nominaci Světové rady míru v roce 1954 (viz kap. 3.8.1) dominovalo Dvořákově dílo devátému ročníku Pražského jara, a nebylo takřka koncertu, na kterém by alespoň jedna Dvořáková skladba nezazněla. Uvedeny byly skladby drobné i rozsáhlé, některé byly dokonce reprízovány. Na zahajovací koncert se sice Dvořák ne-

¹⁹⁴ Rk. Příklad Mstislava Rostropoviče. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 12, 1952, s. 20.

¹⁹⁵ IBLOVÁ, s. 113–118.

¹⁹⁶ KUNA, s. 1055–1056.

¹⁹⁷ Program koncertu z 1. 3. 1954 (Zahájení Roku české hudby), uložen v Archivu ČF.

dostal, z celkových 45 koncertů zaznělo skladatelovo dílo na 22 večerech. Posлуhači měli možnost vychutnat si širokou škálu Dvořákova umění, od nejslavnějších árií z oper po tvorbu komorní a orchestrální. Pozornost věnujme pouze těm nejzajímavějším koncertům.

Dne 14. května 1954 bylo v Obecním domě provedeno Dvořákovo *Requiem*, op. 89. Na realizaci se podílela Česká filharmonie, vedená Karlem Ančerlem, Český pěvecký sbor v čele s Janem Kühnem a kvartetem sólistů: Věra Krilová, Jaroslava Vymazalová, Antonín Zlesák, Eduard Haken. V tomto nastudování se jednalo o již třetí reprízu. M. K. Černý ve své recenzi chválil výkon sboru, nedostatky však spatřoval se složením sólistů. Ti byli sice vybíráni s ohledem na kvalitu hlasu, ale nikoliv na výsledný souzvuk. Vysoké hlasy tak překrývaly nízké, síly a barvy hlasů byly nevyrovnané. Černý rovněž kritizoval orchestr České filharmonie, která, zřejmě pro svou enormní vytíženost během festivalu, se neubránila nepřesnostem a nečistotám, hlavně v dechové sekci a smyčcích. To autora zarazilo i z toho důvodu, že jiné koncerty orchestru České filharmonie pod taktovkou Václava Talicha těmito nedostatky netrpěly.¹⁹⁸

O tři dny později, 17. května, provedl Václav Talich s Českou filharmonií vedle Sukovy *Serenády* Es dur, op. 6 trojici Dvořákových symfonických básní *Holoubek*, op. 110, *Vodník*, op. 107 a *Polednice*, op. 108 na motivy básní ze sbírky *Kytice* K. J. Erbena. Jaroslav Šeda byl Talichovým pojetím unesen. Na stránkách *Hudebních rozhledů* publikoval následně recenzi koncertu, do které zasadil i širší pojednání o výstavbě a struktuře Dvořákových symfonických básní obecně. Talich nejenže dané symfonické básně dával dle Šedy prakticky jako jediný, ale především je skutečně promýšlel a domýšlel do posledního detailu, „slouží jim, [...] chápe jejich bohatou hudbu za Dvořákův specifický přínos k vytváření formy symfonické básně, přínos snad v theoretickém základu ne plně domyšlený, ale nadaný přesto silou jedinečné muzikálnosti [...]“.¹⁹⁹ Šeda připustil nedostatek Dvořákovy sofistikovanosti a intelektu, nedostatky, které byly skladateli daleko ostřejší vytýkány jinými.²⁰⁰ Talich básně dle Šedy plně pochopil a ve shodě se skladatelem v nich spatřuje (a tak i interpretuje) čtyři základní rysy: 1. Dvořákovy symfonické básně jsou balady s dějovým vrcholem, 2. nadpřirozené bytosti skladatel polidštil, „pogrotesknil“, 3. důraz je kladen na „světlé“ části skladby, na kontrasty, 4. důraz je kladen na konec, kde je ukotveno mravní ponaučení (bolest, odpuštění, smíření, vykoupení apod.). Báseň *Holoubek* je dle Šedy nejsilnější, nejucelenější a invenčně nejbohatší – „To, co zvukově dokáže Talich v milostné hudbě *Holoubka*, patří, myslím, k vrcholům české orchestrální interpretace [...]“.²⁰¹ V Šedově výkladu nacházíme jistý rozpor – ačkoliv považoval Dvořákův přístup ke kompozici symfonických básní za „ne plně domyšlený“, přesto věnoval značnou část rozsahu textu analýze a popisu jejich sofistikované struktury a jednotlivým vrstvám. Toto hudební bohatství však přičítá Talichově interpretaci, a nikoliv dílu samotnému.

Mezi významné koncerty devátého ročníku Pražského jara můžeme zařadit i provedení Dvořákova oratoria *Stabat mater*, op. 58. Orchester FOK vedl Václav Smetáček, Český pěvecký sbor Jan Kühn. Sólových partů se ujali Ludmila Červinková, Marta Krásová, Antonín Zlesák a

¹⁹⁸ ČERNÝ, Miroslav K. Dvořákova oratoria na festivalu. *Requiem* na koncertě České filharmonie. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 568–569.

¹⁹⁹ ŠEDA, Jaroslav. Hlas domova. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 566–567.

²⁰⁰ Např. BARTOŠ, Josef. *Antonín Dvořák: kritická studie*. Praha: J. Pelcl, 1913 či ZICH, Otakar. *Dvořákův význam umělecký*. In: NEJEDLÝ, Zdeněk. *Hudební sborník I*, Praha: Smetana, 1913, s. 145–180.

²⁰¹ ŠEDA, Jaroslav. Hlas domova. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 566.

Eduard Haken. Dle Vlastimila Musila měl největší podíl na úspěchu provedení Český pěvecký sbor, jehož kvality autor vysoko vyzdvihoval, stejně jako umělecké vedení Jana Kühna; jednalo se o těleso té nejvyšší umělecké kvality. Zato práci dirigenta Smetáčka nevnímal Musil jako stoprocentní, dirigentu se dle jeho názoru nepodařilo docílit té propracovanosti detailů, jaké by dílo zasloužilo.²⁰²

Další z mnoha poct k výročí narození Antonína Dvořáka a ke skutečnosti, že pro daný rok byl jmenován světově významnou osobností, byl koncert nazvaný *Večer hudby Antonína Dvořáka*, věnován výhradně dílu skladatele. Dne 30. května Komorní sdružení profesorů konzervatoře a Ženský komorní sbor Českého pěveckého sboru pod vedením Markéty Kühnové a Jana Kühna provedli *Dva valčíky* op. 54, *Serenádu pro dechové nástroje, violoncello a kontrabas d moll* op. 44, *Humoresky* op. 101, *Tema con variazioni* op. 36 a *Moravské dvojzpěvy* op. 32.²⁰³

Rok 1954 byl v ohledu dvořákovské produkce mimořádně plodný. Nedá se však mluvit o promyšlené dramaturgii, která by představila Dvořákovu dílo v celém jeho rozsahu. K tomu ostatně nedošlo ani při žádném jiném výročí. Zajímavým momentem je uvedení hned dvou rozsáhlých duchovních skladeb – *Requiem* a *Stabat mater*. Obě skladby jsou náročné na obsazení a vzhledem ke svému celovečernímu rozsahu jsou náročné i posluchačsky. Co může být zarážející, je uvedení latinské mše za zemřelé a kantáty na text středověké náboženské sekvence na pozadí politických událostí. Po smrti J. V. Stalina sice existovaly naděje na uvolnění poměrů, zároveň však bylo na Slovensku v dubnu 1954 odsouzeno k vysokým trestům dvanáct katolických lékařů. Více k legitimizaci Dvořákovy duchovní tvorby a kontextu jejího uvádění se budeme věnovat v kapitole 5.2.7.

Sezona 1954/55 spadá do našeho časového vymezení již jen částečně. V listopadu (25. a 26. 11. 1954) nastudovala Česká filharmonie pod taktovkou Karla Šejny a ve spolupráci se sólisty Libuší Domanínskou, Štěpánkou Štěpánovou, Beno Blachutem, Pavlem Kurzem a Jaroslavem Horáčkem oratorium *Svatá Ludmila*. Český pěvecký sbor vedl Jan Kühn. Samotné téma oratoria – ovládnutí slovanského pohanství křesťanstvím – je vlastně v myšlenkovém rozporu ideologickým ovzduším roku 1954. Jisté „oprávnění“ této kompozice v nových poměrech můžeme hledat ve větě, že „[...] se ho vídeňští a londýnští přátelé snaží připoutat na trvalo k rakouské metropoli nebo k Anglii, usilující tak přímo i nepřímou o jeho odnárodnění, [Dvořák] odpovídá na jejich návrhy tvorbou děl, s hrdým vzdorem zdůrazňujících své češství ([...] Svatá Ludmila [...]).“²⁰⁴

Repertoár orchestru se v průběhu let vyvíjel, avšak díla Antonína Dvořáka (stejně jako Bedřicha Smetany) zněla v každé sezóně. Nejhranější Dvořákovou skladbou na repertoáru České filharmonie během protektorátu byly *Slovanské tance*, op. 72 (39 provedení),²⁰⁵ těsně následované *Novosvětskou symfonií* (36) a *Slovanskými tanci*, op. 46 (32). Často zazněla také *Symfonie č. 8* (24 provedení), *předehry Karneval* (19) a *Husitská* (16). Ačkoliv by se z dnešního pohledu mohlo zdát, že zmiňované skladby mohly být vnímány okupační správou jako „závadné“ – kvůli slovanským, resp. americkým vlivům – ukázalo se, že jejich obrovská popularita je zkrátka

²⁰² MUSIL, Vlastimil. Symfonický orchestr hlavního města Prahy provedl *Stabat mater*. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13 1954, s. 569.

²⁰³ FIKRLE, Rudolf. Vokální a komorní koncert z díla Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 575.

²⁰⁴ Program koncertu z 25. a 26. 11. 1954, uložen v Archivu ČF.

²⁰⁵ Data za období březen 1939 až květen 1945, zdroj Archiv ČF.

nedovolila vynechat. Svou roli samozřejmě hrála i praktická stránka – orchestr měl skladby v repertoáru již z předchozích sezón. *Novosvětská* symfonie se dávala dokonce v období protektorátu na koncertech cyklu Národní odborové ústředny zaměstnanců s názvem *Radost a práce*²⁰⁶ a pořadech *Umění všem*, organizovaných Veřejnou osvětovou službou. Pro nacistickou propagandu byla tedy zcela nezávadná. Historické zlomy, jako byl příchod zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha do protektorátu, nástup kolaboranta Emanuela Moravce do čela Ministerstva lidové osvěty či vstup SSSR a USA do války, neměly na provádění Dvořákových symfonických skladeb Českou filharmonií reálný vliv (na rozdíl od operní tvorby, obecně u symfonické tvorby můžeme předpokládat nižší zájem německých cenzorů, neboť pro ně byla díky absenci textu méně uchopitelná). Nejhranější skladby zněly ve stejné intenzitě jak na počátku válečného konfliktu, tak v roce 1944 či 1945.

V období tzv. třetí Československé republiky vedla počtem provedení Symfonie č. 9 (8 provedení), následována *Husitskou* ouverturou (6 provedení) a Violoncellovým koncertem h moll (5), ouverturou *Karneval* (4) a Symfonií č. 7 (3). Relativně nízké zastoupení Dvořákovy tvorby je možná dáno snahou repertoárově „dohnat“ skladby za války zakázané a prezentovat veřejnosti skladby nově zkomponované. Dvořákova hudba však zněla na politicky významných koncertech, jako byl například koncert, pořádaný Americkým ústavem²⁰⁷ na svátek sv. Václava 28. září 1945 a na dalších politicky exponovaných akcích, o kterých bude řeč později.

Ani komunistický převrat v únoru 1948 s jeho politickými následky nepřinesl do poměru České filharmonie ke Dvořákovu dílu žádný výrazný zvrat. Nadále zůstala nejčastěji prováděným dílem *Novosvětská* symfonie (ve sledovaném období únor 1948–1954 jedenáct provedení), následována oběma řadami *Slovanských tanců* (první řada 7, druhá řada 9 provedení) a violoncellovým koncertem h moll (7 provedení). Oproti minulým létům byla ouvertura *V přírodě* (pět provedení) na třetí příčce pomyslného žebříčku. V květnu 1949 se konal již zmíněný IX. sjezd Komunistické strany Československa, na kterém zazněla hlasitá kritika úpadkové západní kultury, o rok později pak byla zahájena masivní kampaň prosazující zásady socialistického realismu a zároveň kritika kosmopolitismu v umění. Ani jedna z kampaní se provádění Dvořákových děl Českou filharmonií nedotkla. Důvody spatřujeme dva. Dramaturgie orchestru byla tvořena s dlouhým předstihem a nemohla tak reagovat na příslušné stranické sjezdy či vyjádření. Na Pražském jaru roku 1950 tak zazněla řada Dvořákových „amerických“ skladeb (9. symfonie, violoncellový koncert h moll, Sonatina pro housle a klavír, Smyčcový kvartet č. 12 F dur). Druhý důvod byl ideologický. Podle dobové propagandy, která musela reagovat na oblibu tvorby Antonína Dvořáka a její zastoupení v repertoáru většiny těles, právě Dvořákova tvorba zůstala v době takzvaně slovy ideologů komunistické strany „úpadkové“ hudby (tedy hudba impresionismu, nesoucí dle slov propagandy rysy dekadence, bolestíinství; za příklad býval dáván Richard Strauss či Gustav Mahler) lidově zdravá a radostná. Stejně tomu bylo s problematikou

²⁰⁶ MOHN, s. 176–181: NOUZ byla zaměřena na dělníky, vznikla v roce 1939 sloučením všech odborů, nabízela aktivity pro volný čas; kulturní program *Radost a práce*, po umrtvení kulturního života v r. 1944 mohla v omezené míře dále fungovat. Součástí byla organizace *Radost ze života*, pořádatelkou kulturní podniku za nízké vstupné tak, aby bylo dostupné především dělnickým profesím a nejširším vrstvám.

²⁰⁷ Americký ústav v Československu byl zřízen v roce 1931, jeho činnost byla ukončena v roce 1950. Jeho smyslem bylo prohloubení vztahů mezi USA a Československem na úrovni hospodářské, kulturní, společenské i sportovní formou pořádání kulturních, společenských a sportovních akcí, přednášek, setkání apod. Ústav sídlil v pražské ulici Na Poříčí (*Organisace československého státního zřízení: Přehled státních úřadů a veřejných institucí s rozvrhem jejich agend.* Praha: Orbis, 1948, s. 176–177).

kosmopolitismu²⁰⁸ – ačkoliv byl Dvořák světově oblíben a jeho hudba byla přístupná a srozumitelná všude, nebyl prý žádný kosmopolitou, neboť vycházel z lidové hudby, z kultury obyčejného lidu, zdůrazňoval své lidové kořeny.

Díla Antonína Dvořáka tvořila v námi sledovaných letech pevnou a velice významnou část repertoáru České filharmonie. Za okupace mělo zařazování Dvořákových děl vzestupnou tendenci s vrcholem v roce 1941, tedy ve Dvořákově výročním roce. Posléze trend klesá ve prospěch dalších českých autorů.²⁰⁹ Po únorovém převratu se paleta provozovaných kompozic každý rok opakovala, konkrétně Symfonie č. 9 a *Slovanské tance* z repertoáru prakticky nezmizely nikdy, velmi často se opakovaly instrumentální koncerty, přede hry a symfonické básně. Výjimečnými událostmi byly provedení Dvořákova *Requiem* op. 90 v roce 1951 a všech tří jeho nejrozsáhlejších a nejzávažnějších duchovních děl v roce 1954 (srov. výše).

Seznam sedmi nejhranějších skladeb Antonína Dvořáka na repertoáru ČF v průběhu let:

1939–1945	1945–1948	1948–1954
Slovanské tance, op. 72	Symfonie č 9 e moll, op. 95	Symfonie č 9 e moll, op. 95
Symfonie č 9 e moll, op. 95	Husitská, Op. 67	Slovanské tance, op. 72
Slovanské tance, op. 46	Koncert pro violoncello a orchestr, op. 104	Slovanské tance, op. 46
Symfonie č. 8 G dur, op. 88	Karneval, op. 92	Koncert pro violoncello a orchestr, op. 104
Karneval, op. 92	Symfonie č. 7 d moll, op. 70	V přírodě, op. 91
Husitská, Op. 67	Holoubek, op. 110	Koncert pro housle a orchestr a moll, op. 53
Koncert pro violoncello a orchestr, op. 104	Othello, op. 93	Symfonie č. 7 d moll, op. 70

Slovanské tance byly vysoce populární prakticky od svého prvního uvedení a své postavení si udržely i během druhé světové války. Po roce 1945 však ze žebříčku vypadly, což můžeme zdůvodnit snahou dramaturgie orchestru dát prostor dílům za okupace zakázaným či nově vzniklým. Po roce 1948 se tance do čela nejhranějších Dvořákových skladeb zase vrátily. *Husitská* ouvertura zněla rovněž během okupace velmi často. Stejně tomu bylo i po osvobození, především v prvních týdnech. Podle Václava Holzknechta tomu tak bylo zejména proto, že po osvobození byla velká poptávka po koncertech, ale málo času na zkoušky, a tak orchestr hrál to, co už dobře

²⁰⁸ Kampaň proti kosmopolitismu v umění byla zahájena v Sovětském svazu v lednu 1949. Termíny patriotismus a kosmopolitismus byly vnímány jako opozita, resp. kosmopolitismus byl znakem absence patriotismu. Šlo tedy o rys zcela negativní, tomu, kdo byl označen za kosmopolitu, byly designovány vlastnosti jako protilidový, odrodilý, bez vlasti, bez smyslu pro národní hrdost. Kosmopolitní umění dle tohoto výkladu neslo znaky bezideovosti, prázdneho estétství, formalismu. Z předchozího výkladu je zřejmé, že šlo o pojem vágní, z něhož se stal obávaný nástroj propagandy, který měl moc diskvalifikovat takto označené dílo. Jako kosmopolitní bylo často umění pocházející ze Západu či vycházející ze západních estetických norem (v kontrastu s principy socialistického realismu). Viz ŠIMOVA, Kateřina. *Odrodilci, zrádci, vrazi v bílých pláštích. Obraz „Žida“ jako „nepřítele“ v propagandě pozdního stalinismu. Soudobé dějiny*, r. 21, č. 1–2, s. 11–43.

²⁰⁹ KUNA, disertace, s. 301.

znal.²¹⁰ Velkou roli v euforické době osvobození však jistě hrál i vlastní námět a obsah skladby. Po roce 1948 předehra *Husitská* z žebříčku nejhranějších skladeb mizí – ačkoliv téma husitství bylo pro komunistickou ideologii zásadní a husité byli vykládáni jako první revolucionáři, pro Zdeňka Nejedlého a pro komunistické ideology byla Dvořákova ouvertura právě tím, že kombinovala „revoluční“ husitský a „konzervativní“ svatováclavský chorál, ideově „pomýlená“ (na rozdíl od Smetanova *Tábora a Blaníku*).

²¹⁰ HOLZKNECHT, s. 121.

5 ANTONÍN DVOŘÁK A PROPAGANDA

“There is and indeed always has been an existence of propaganda lying deep within the roots of both high art and popular music.”¹

Propaganda jakožto záměrné a institucionalizované šíření politických idejí, doktrín či teorií usiluje o takovou změnu světového názoru a vytvoření společenského vědomí, které zajistí žádoucí shodu činností jednotlivců a skupin s cíli vládnoucí skupiny, resp. státu. Má ofenzivní charakter, vyznačuje se dlouhodobostí a koncepčností. Ideologizuje a politizuje skutečnost. Pracuje se selektivností informací a využíváním výrazů, které mají sémanticky pozitivní či negativní zabarvení, ačkoliv se tváří objektivně. S příchodem nacismu a komunismu se rozšířil termín „totální propaganda“, který počítal s ideologizací veškeré skutečnosti, operoval se stereotypy, apeloval na podvědomé struktury lidského vědomí, archetypy.² V předkládané práci vnímáme termín propaganda bez negativního nádechu jako snahu vést veřejné mínění kýženým směrem, tj. chápeme pojem propaganda ve shodě s politologem Haroldem D. Lasswellem – „*Propaganda is the management of collective attitudes by the manipulation of significant symbols. [...] Such significant symbols are paraphernalia employed [...] to reaffirm or redefine attitudes.*“³ Dle Victorie O'Donnell a Gartha S. Jowetta je propaganda „*deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist.*“⁴ Právě umění je pro propagandu vhodný nástroj, jenž zejména pro svoji schopnost psychologického, sociálně psychologického a receptivně estetického působení nabízí velký potenciál pro manipulaci s veřejným míněním.⁵ Opět slovy Harolda Laswella – „*If we state the strategy of propaganda in cultural terms, we may say that it involves the presentation of an object in a culture in such a manner that certain cultural attitudes will be organized toward it.*“⁶ Hudba potom je pro manipulaci o to vhodnější, že její obsah působí na emoce a není tak explicitní jako v literatuře. To je ostatně známo již po celá staletí, tohoto faktu si byl vědom již např. řecký filozof Platón.⁷

Ideologii chápeme ve shodě se sociologem Karlem Mannheimem jako „*myšlenkový svět určité epochy, určité kultury či určité skupiny lidí.*“ Ideologie není vedena snahou poznat a sdělovat skutečnost, nýbrž ovládnout ji, resp. emocionálně motivovat chování mas (např. vhodnou manipulací se symboly) a stanovovat hodnotové a normové systémy. Sdílení ideologie podporuje integraci určité skupiny lidí, jejich vidění světa a ospravedlňuje či naopak zpochybňuje rozdělení

¹ GREEN, Javan. Messages in the Music: Propaganda and Symbolism within Popular and High Art Music. 2010. Dostupné z https://www.academia.edu/495674/Messages_in_the_Music_A_History_of_Propaganda_and_Symbolism_within_Popular_and_High_Art_Music. [cit. 2021-08-04].

² LINHART, Jiří. Propaganda. In: *Velký sociologický slovník*. Dostupný online z [Propaganda – Sociologická encyklopedie \(cas.cz\)](#). [cit. 2022-04-05].

³ LASSWELL, Harold D. The theory of political propaganda. *The American Political Science Review*, r. 21, č. 3, srpen 1927, s. 627.

⁴ JOWETT, Garth S., O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks: Sage, 2006, s. 7.

⁵ Více viz např. JAKUBEC, Ondřej, NOKKALA MILTOVÁ, Radka (eds.). *Umění a politika: sborník 4. sjezdu historiků umění: Brno, 13.–14. září 2012*. Brno: Barrister & Principal, 2013.

⁶ LASSWELL, s. 629.

⁷ PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2001, s. 89.

moci ve společnosti.⁸ Vládnoucí ideologie v námi sledovaném období ztotožňuje umění s propagandou, využívá umění jako nástroj, monopolizuje a kontroluje, cenzuruje umění. Dle slov Zdeňka Nejedlého, předního ideologa své doby, má „*ideologie v socialismu daleko větší smysl a význam a vystupuje daleko aktivněji, než tomu je v buržoazním světě.*“⁹

O velkém propagačním potenciálu hudby věděli i přední ideologové sledovaného období – Joseph Goebbels byl velkým milovníkem hudby, Vladimír Iljič Lenin vnímal hudbu jako zbraň a prostředek ke sjednocení mas.¹⁰ Život a dílo Antonína Dvořáka se staly součástí propagandy a ideologie (nejen) vládnoucích elit po celé námi sledované období. V případě první etapy, vymezené lety 1938–1945, se stala Dvořákova hudba nástrojem jak českých vlastenců, tak německých okupantů. Po roce 1948 propaganda komunistické strany využila Dvořákova života i tvorby pro upevnění svých estetických a ideologických zásad.

Dvořákova hudba byla pro propagandistické potřeby vhodná, naplňovala parametry, směřující k oslovení co nejširšího spektra obyvatel – a to z pohledu pasivní rezistence i aktivní kolaborace v letech 1939–1945 a posléze i z pohledu ideologie komunistické strany. Ve Dvořákově hudbě se potkávala jak kulturní politika dané zájmové skupiny, tak vlastní vkus cílové skupiny. Stručně řečeno: hodila se všem, byla a je sdělná, široce známá a oblíbená. Částečně můžeme tento fakt vysvětlit historickým kontextem vzniku Dvořákových kompozic. Vznikaly v ovzduší národnostních sporů, kdy hudba nesla i společensko-politickou funkci, stejně jako ve sledovaném období. Pro potřeby pasivní rezistence vyhovovala česká hudba 19. století požadavkům doby nejlépe, ideály národního obrození se staly znova aktuálními – boj o národní samostatnost, vyjádření národní existence. V estetických požadavcích socialistického realismu potom nacházíme velké množství paralel k situaci národního obrození, jak si podrobněji rozebereme v příslušné kapitole.

V následujících dvou podkapitolách se podíváme na narativ, jaký byl Dvořákově životu i dílu přiřčen tvou kterou zájmovou skupinou. Odlišně jeho dílo četli vlastenecky smýšlející obyvatelé protektorátu a okupantští ideologové a jejich spolupracovníci. Po únorovém převratu roku 1948 tento dualismus vymizel ve prospěch linie preferované komunistickou stranou.

5.1 Druhý život Antonína Dvořáka v době Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)

Jak jsme již zmínili v kapitole o kulturní politice, v době Protektorátu Čechy a Morava můžeme vysledovat dvě protikladné tendence prezentace uměleckých děl a událostí. První z nich je v literatuře nazývána pasivní rezistencí. Vyzdvihuje kulturu jako jeden ze základních pilířů identity českého národa, jehož kulturní výše slibuje zaručovat také kontinuitu jeho politické existence. Opačným směrem postupovala tendence aktivistická, kdy byla česká kultura vykládána ve vztahu ke kultuře německé a na jeho základě. Toto dělení spíše naznačuje póly širokého spektra protektorátní každodenní reality. Oba tyto směry se uplatňovaly i při výkladu života a díla Antonína Dvořáka.

⁸ KELLER, Jan. Ideologie. In: *Velký sociologický slovník*. Dostupný online z <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Ideologie>, [cit. 2022-04-05].

⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: SNPL, 1953, s. 35.

¹⁰ GREEN, s. 8.

Národně socialistická německá dělnická strana (NSDAP) kladla velký důraz na estetický aspekt svých veřejných vystoupení – „*The aestheticization of politics and power was a necessary constituent of the National Socialists project [...]*.“¹¹ Ostatně vrcholní představitelé strany byli milovníky umění; k hudbě se veřejně vyjadřoval jak Adolf Hitler, tak například Joseph Goebbles. Ačkoliv nejsilnější důraz byl kladen na divadlo a kinematografii jakožto umění s nejširším dopadem, i hudba hrála pro německé nacisty velkou roli. Představitel Říšské hudební komory (*Reichsmusikkammer*) Peter Raabe dokonce identifikoval německý národ jako „*das Volk Bachs, Beethovens und Bruckners*“.¹² V protektorátu však neexistovala jednotná hudební estetika či kulturní koncepce.¹³ Během protektorátních let hudba nesla společenskou a politickou funkci,¹⁴ přičemž povahu této funkce udával zadavatel. Veřejná vystoupení představitelů okupační správy Protektorátu Čechy a Morava byla velmi často bohatě dekorována a doprovázena hudbou tak, aby si plně podmanila posluchače či diváka, a to i smyslově. Nacisté si byli vědomi propagandistického potenciálu uměleckého díla, ani hudba se podobnému zneužití nevyhnula.¹⁵ Projevy vrcholných představitelů, oslavy Hitlerových narozenin a další příležitosti byly doprovázeny hudbou českých a německých klasiků, tak, aby pro diváky a posluchače či posluchačky působily obě kultury symbioticky. Řečnická pódia byla dekorována nacistickými symboly. Důležitosti hudby pro českou společnost si byli okupanti vědomi. Němečtí hudební klasici byli uváděni vedle klasiků českých, aby symbolicky vyjádřili sepětí českého a německého národa a legitimizovali tím stávající politický režim.¹⁶ Na straně pasivní rezistence byla hudba vnímána jako projev národního vědomí. Podle hudebního skladatele a publicisty Josefa Stanislava si malé národy nemohly dovolit takzvané „umění pro umění“ (*l'art pour l'art*), hudba měla mít národně jednotící poslání a nutnost doby vyzdvihovala právě tento aspekt; celá hudební kultura byla takřčeeno zrcadlem národa.¹⁷

¹¹ KORSTVEDT, B. M. Anton Bruckner in the Third Reich and after: An Essay on Ideology and Bruckner Reception. *The Musical Quarterly*, r. 80, č. 1, 1996, s. 135.

¹² KORSTVEDT, s. 138.

¹³ MOHN, s. 75.

¹⁴ ČERVINKOVÁ, Milada, DOLEŽAL, Jiří. Úloha a postavení české kultury za nacistické okupace. *Odboj a revoluce*, r. 7, č. 5, 1969, s. 79. Ke zdůrazněné roli kultury jakožto projevu proklamované autonomie viz také DEMETZ, Peter. *Praha ohrožená 1939–1945: politika, kultura, vzpomínky*. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 142 ad.

¹⁵ Zneužití se nevyhnuli ani němečtí hudební velikáni – od J. S. Bacha po W. A. Mozarta, Richarda Wagnera či Antona Brucknera. Viz např. KORSTVEDT, LEVI, Erik. *Mozart and the Nazis: how the Third Reich abused a cultural icon*. New Haven, CT: Yale University Press, 2010, DENNIS, David. *Beethoven in German Politics, 1870–1989*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996, DENNIS, David. Honor your German masters: The use and abuse of „classical“ composers in Nazi propaganda. *Journal of Political & Military Sociology*, r. 30, č. 2, 2002, s. 273–295, KOLLAND, Hubert. Wagner und der deutsche Faschismus. In: *Musik Und Musikpolitik Im Faschistischen Deutschland*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984, KOLLAND, Hubert. Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus. In: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth*. Kassel: Bärenreiter, 1981, s. 494–503 či MEYER, Michael. The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History*, r. 10, č. 4, 1975, s. 649–665.

¹⁶ Např. KORSTVEDT, s. 135.

¹⁷ STANISLAV, Josef. *Hudební kultura, umění a život: Studie z filosofie, estetiky a sociologie hudby*. Praha: Unie čes. hudebníků z povolání, 1940.

5.1.1 Antonín Dvořák jako reprezentant národa

Z nové funkce hudby, jak byla naznačena výše, vyplýval i nový požadavek, a to široká přístupnost a sdělnost a zároveň vlastenecký obsah. Těmto požadavkům velmi dobře vyhovovala umělecká díla 19. století, ve sféře hudby pak vedle díla Bedřicha Smetany tvorba Antonína Dvořáka.¹⁸ „Bylo v posledních dobách často mluveno o tom, jak cenný a neochvějný majetek má náš národ ve svých hodnotách kulturních, a bylo také již několikrát pověděno [...], jak důležitý a vskutku vynikající podíl připadá v těchto hodnotách českému umění hudebnímu. Ať už si to zpravidla uvědomujeme, když bývá nejhůře a když se zdají býti ohroženy samy kořeny našeho národního bytí, je to fakt, kterým nelze otrást a jenž provždy zůstane naší pýchou i radostí.“¹⁹ Tak charakterizoval v dubnu 1939 dobovou úlohu kultury a hudby Otakar Šourek. „Rozhlédneme-li se po událostech tohoto roku, v nichž tolik bylo pro náš národ dějinně osudového,“ pokračoval v dalším textu z prosince téhož roku, „nemůžeme si neuvědomit, že hudba a zpěv v nížádné z nich neztratily vědomí své základní povinnosti: siliti v lidu národní vědomí a sdružovat jej v jistotě dalšího šťastného národního života.“²⁰ Šourek tak přesně vystihl funkci hudby z pohledu pasivní rezistence – národní sjednocení a uvědomění. Samozřejmě prostor pro vyjádření českého patriotismu, ať už prostřednictvím Dvořákovy hudby či jinak, byl oproti nacistické propagandě povážlivě zúžený, proto explicitně burčujících textů nenajdeme mnoho. Jejich množství, resp. vůbec možnost publikace v čase klesala.

Skladby Antonína Dvořáka byly širokou veřejností vnímány jako národní dědictví a jako vrcholný projev české hudební kultury. V duchovním životě národa měly a mají své nezastupitelné místo. S tímto faktem pracovalo především v prvních letech okupace Národní souručenství a další instituce, které se snažily zapojením Dvořákových děl do dramaturgie svých akcí podpořit v posluchačích či návštěvnících pocit vlastenectví a národní hrdosti a tím alespoň pasivně vzdorovat nacistické okupaci. Tento podtext je možno číst z dramaturgie rozsáhlých hudebních festivalů, jednotlivých koncertů i řady kritik na ně reagujících. „[...] všechny koncerty s díly Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka jsou všeobecně chápány jako „národní programy“, jimiž se „už léta často s politickým ostnem opájí aplaudující masy posluchačů“, tvrdí Volker Mohn.²¹

V podstatě všechny recenze, citované v rámci kapitol Pražský hudební máj, Český hudební máj a Dvořákův jubilejní rok, stejně tak jako koncerty zařazené do kapitoly Antonín Dvořák a Česká filharmonie, by mohly být zařazeny i do této kapitoly. Vyznívají přesně v duchu podpory sounáležitosti, patriotismu, zdůrazňování vysoké úrovně české hudby a té Dvořákovy speciálně. Z tohoto důvodu, a z důvodu omezeného prostoru pro vyjadřování explicitně vlasteneckých či burčujících myšlenek, jenž byl zmíněn výše, je tato kapitola proporčně méně rozsáhlá než kapitola následující, věnující se narativu nacistických ideologů. V následujících řádcích si budeme všimati textů, resp. narativů v kontextu Dvořákovy tvorby jakožto součástí konceptu pasivní rezistence. Pro zachycení plastičnosti jazyka, jeho proměny a dobové atmosféry budeme (někdy rozsáhle) citovat z dobových kritik. Jejich sledováním také zjistíme, jak se prostor pro svobodné vyjádření alespoň v rámci politických možností v průběhu času zužoval: slova, uveřejněná např. v roce 1939,

¹⁸ K postavení hudby Bedřicha Smetany za doby nacistické okupace viz KUNA, Milan. *Životnost Smetanova odkazu: kapitola z let 1939–1945*. Praha: Panton, 1974.

¹⁹ ŠOUREK, Otakar. Svoji k svému i v hudbě. *Venkov*, r. 34, č. 85, 9. 4. 1939, s. 7.

²⁰ ŠOUREK, Otakar. Vděk hudbě. *Venkov*, r. 34, č. 302, 24. 12. 1939, s. 9.

²¹ MOHN, s. 18.

by byla o tři roky později již nemyslitelná. Kritiky plné vzletných vyznání citů k českému národu jsou postupně nahrazeny suchými popisy interpretace. Příkladem budiž Šourkova recenze koncertu České filharmonie, který se konal dne 16. října 1938, tedy v dusném ovzduší druhé republiky. Rafael Kubelík nastudoval vedle Symfonie D dur Jana Václava Voříška i Dvořákovu *Serenádu* E dur pro smyčcové nástroje, op. 22 a Symfonii č. 7 d moll, op, 70. Ve své recenzi Šourek použil poměrně odvážná slova – symfonie „jako mohutný hudební projev národního vzdoru a tvrdé odhodlanosti právě do dnešní doby zazněla s velmi pádnou výmluvností.“²² Taková slova by samozřejmě v následujících letech již nebyla možná. Sama symfonie nedává příliš mnoho podnětů k nacionální interpretaci. Dílo bylo psáno na objednávku pro anglickou Philharmonic Society a dokončeno bylo v roce 1885, tedy v době národnostních rozepří mezi Čechy a německy mluvícími spoluobčany. Dvořák sám se k inspiraci či námětu symfonie nevyjádřil. Podobná slova volil Šourek již ve druhém díle své dvořákovské monografie, kde skladbu označil za v mnoha ohledech Dvořákovu vrcholnou symfonii, která navazuje na klasické symfonie Beethovenovy a Brahmsovy, při rozboru díla hovořil o rozbolavené duši, tvrdém vzdoru a odhodlání, symfonii popsal jako chmurnou, dramatickou, temnou.²³ Symfonie je skutečně odlišná od předchozí Symfonie č. 6 D dur, Dvořák si byl vědom prestižnosti svého úkolu a chtěl anglickému publiku představit dílo závažné. Většina návštěvníků si však patrně těchto okolností vědoma nebyla, a tak, máje v patrnosti kontext doby vzniku textu, můžeme Šourkova slova interpretovat především jako snahu povzbudit čtenáře.

Stejnou silou Dvořákova hudba působila i za hranicemi protektorátu. Německý klavírista, hudební a taneční vědec, antifašista, později v letech 1952–1959 šéfredaktor časopisu *Musik und Gesellschaft* Eberhard Rebling vzpomínal, že nejlépe rozuměl hudbě Antonína Dvořáka právě v letech 1940–1945, kdy „mne stále provázel a vléval mým spolubojovníkům lidovostí svých melodií, uměleckým zobrazením nezníitelné síly českého národa, sílu vytrvat v boji proti hitlerovskému fašismu. Svou hudbou mě opět a opět ujišťoval: Národy jsou neporazitelné, vzdorují jakékoliv tyranií a budou i v tomto strašném zápolení triumfovati nad nejkrvavějším útlakem.“²⁴

Na určité riziko, plynoucí z koncepce pasivní rezistence poukázal Mirko Očadlík ve svém textu, vztahujícím se k Dvořákově jubilejnímu roku. Výsledkem těchto snah totiž může být „odvrat od živé přítomnosti a kvietistické ukolébávání do vzpomínek a příjemné opakování pravd dávno poznáných.“²⁵ Koneckonců právě to možná mnozí od poslechu hudby Antonína Dvořáka očekávali. Očadlík se snažil poukázat na nebezpečí tohoto přístupu, kdy se národ chlácholí vidinou slavné minulosti, ale pro budoucí existenci nepodniká nic aktivního. Jako příklad může posloužit recenze *Národního středu* z roku 1939. Na třetím abonentním koncertu České filharmonie (6. 12. 1939) provedl Václav Talich vedle Novákových symfonických básní také Dvořákovu Symfonii č. 8 G dur, op. 88 z roku 1889. Recenzent *Národního středu* se neubráníl dojetí – „První dvě věty zaplavily posluchače takovým přívalem krásy, že člověk nevycházal z údivu, při scherzu se neubráníl úsměvu v sladkém zapomnění všeho pozemského, poslední věta vyzněla přímo zázračným

²² ŠOUREK, Otakar. Dva pražské koncerty. *Venkov*, r. 33, č. 246, 19. 10. 1938, s. 5.

²³ ŠOUREK II², s. 207. Antonín Sychra našel v symfonii tématikou podobnost se symfonickými básněmi *Tábor* a *Blaník* Bedřicha Smetany. Na základě Dvořákova vpisku na partituru symfonie „*Toto hlavní thema mi napadlo při vjezdu slavnostního vlaku z Pešti v státním nádraží 1884*“ následně usoudil, že symfonie je výrazem společného osudu národů uvnitř monarchie a vyjádřením národního zápasu (SYCHRA, 1959, s. 280–291). Dle našeho názoru jde o příliš spekulativní interpretaci (mj. např. proto, že Maďaři byli v roce 1884 v rámci monarchie v úplně jiné pozici než Češi).

²⁴ Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 268.

²⁵ OČADLÍK, Mirko. Na konec Dvořákova jubilejního roku. *Brázda*, č. 52, r. 4 (12), 24. 12. 1941, s. 620.

jasem.“²⁶ Tato věta vystihuje Očadlíkem zmiňovaný aspekt recepcce Dvořákovy tvorby – totiž alespoň dočasný pocit zapomnění, ukolébání, uzavření se před realitou. Naproti tomu pro jiné znamenala hudba naopak inspiraci, podnět k aktivnímu přístupu. Na konci sezóny 1938/39 (26. a 29. června 1939) hostovala Česká filharmonie při inscenaci Šamberkovy hry *Josef Kajetán Tyl* ve Stavovském divadle. Dvořákova ouvertura k této hře, nazvaná *Můj domov* z roku 1882, spojující motiv národní hymny a české lidové písně,²⁷ měla na diváky hluboký účinek – „byli pohnuti do hloubi srdcí [...] Hudba utěšovala a živila odvalu k odporu.“²⁸

Ve svém hodnocení nastudování opery *Rusalka* při příležitosti Pražského hudebního máje (30. 4. 1939) volil Otakar Šourek slova, která jasně ukazovala naléhavost úkolu a funkce umění v této těžké době: „*Myšlenka Pražského hudebního máje visela právě letos ve vzduchu jako přímá potřeba doby a jak její uskutečnění přišlo českým lidem vhod.*“²⁹ Po provedení Dvořákových *Slovanských tanců* a Smetanovy *Prodané nevěsty* rovněž při příležitosti Pražského hudebního máje zhodnotil Šourek skladby jako projevy ryzího češství, národní rázovitosti. I jejich recepcce diváky byla důkazem toho, „že „*Pražský hudební máj*“ jest veřejností chápán a prožíván jako velká národní manifestace českého umění a české národní síly, byť i bez účasti oficiálních zástupců národa. [...] *Dokazuje to ostatně i nadšená láska, která žije k „Slovanským tancům“ ve všech českých srdcích jako ke skvělému výtvaru vlastní krve a vlastní duše [...]. Nadšení, kterým [...] bouřilo hlediště Nár. divadla a jež by bylo chtělo málem každý tanec znova (došlo k tomu jen při dvou), bylo tedy tím samozřejmější a v závěru vyvrcholilo ve stejně krásnou manifestaci postavšího obecenstva [...].*“³⁰ Stejně vzletná slova volil Hubert Doležil. Tance popsal jako „*zdravý a radostně křepký tep národního života [...]. použití typů jiných slovanských národů je tu řízeno čistě českým hudebním citěním [...], má však zároveň význam uměleckého vyjádření slovanské vzájemnosti kmenové i duchovní.*“ Odkaz na slovanskou vzájemnost by po vstupu SSSR do válečného konfliktu již nebyl možný.

Prožitek poslechu Talichova koncertu Pražského hudebního máje dovedl známého divadelníka E. F. Buriana k exaltovanému projevu nadšení, který publikoval na stránkách měsíčníku *Přítomnost*: „*To nebyl orchestr, to nebyli zpěváci..., to nebyl dirigent. To bylo dílo, v němž všichni měli účast a žádný nevynikal — jen Země — Domovina zpívala a všechna srdce s ní. Rytmus Dvořáka se vléval do ochablých myslí ne jako potěšující lék, ale jako elixír života. To nebyly Slovanské tance — to byl tep všech nás — tep, který nikdy v nás nepřestane tlouci, dokud živi budem. Jakým úchvatným prostředníkem všech se může stát jedinec! Všelíjaké cykly už jsme slyšeli za života. Ale toto už nebyl cyklus. Být svědkem sladkého koncertu, v němž zazní vedle smyčcových a dechových harmonií i harmonie lidu! Být svědkem slávy — kdy partitura — ona mlčelivá kráska, promlouvající jen ústy množství — stává se programem! Být svědkem uskutečněné jednoty, ve které není slabých a poražených, ale kde jsou silní a duchem genia vítězící!*“³¹ Burian tak vzletnými slovy plnými emocí identifikoval Dvořáka, resp. jeho tvorbu s pojmy jako domov, život, minulost a zároveň budoucnost, identifikoval Dvořáka s českým národem v nejobecnější rovině.

²⁶ Z pražských koncertů. Výstřížek uložen v Archivu ČF.

²⁷ Předehra *Domov můj* je součástí scénické hudby k vlastenecké hře Františka Ferdinanda Šamberka *Josef Kajetán Tyl*. Ve skladbě Dvořák citoval píseň *Kde domov můj*, jež je od roku 1918 československou, resp. českou hymnou, a českou lidovou píseň *Na tom našem dvoře*.

²⁸ HOLZKNECHT, s. 112.

²⁹ ŠOUREK, Otakar. Krásný začátek „Pražského hudebního máje“. *Venkov*, r. 34, č. 103, 4. 5. 1939, s. 7.

³⁰ ŠOUREK, Otakar. Pražský hudební máj. IV. Slovanské tance. *Venkov*, r. 34, č. 109, 11. 5. 1939, s. 7.

³¹ BURIAN, E. F. Příklad Václava Talicha. *Přítomnost*, r. 16, č. 22, 31. 5. 1939, s. 338.

Dne 8. června 1939 představilo Národní divadlo novou inscenaci Dvořákovy opery *Čert a Káča*. Antonín Šilhan začal recenzi odvážnými slovy: „*Ani v dobách největšího útisku, když panstvo jej vysávalo a panští drábové nekřesťanským způsobem týrali, neztratil český venkovský lid smysl pro světlejší stránky života.*“³² To jsou velice odvážná a vyzývavá slova, která by si leckdo mohl vykládat jako paralelu dobové situace. Fakt, že text mohl vyjít v této podobě, demonstruje, že cenzurní mechanismy v prvním roce války ještě nepracovaly tak tvrdě.

V předvečer výročí významného dne vzniku samostatné Československé republiky, dne 27. 10. 1939, – se konal koncert Českého rozhlasu v podání České filharmonie a pražského Hlaholu. Pod vedením Otakara Jeremiáše a Václava Smetáčka měli přítomní možnost vyslechnout si program sestavený pečlivě právě pro tento den. Vedle Dvořákovy přehry *Husitská*, op. 67 a sboru „*Hospodine, pomiluj ny*“ z oratoria *Svatá Ludmila*, op. 71 zazněly další skladby českých autorů s vlasteneckým podtextem: symfonická báseň *Z českých luhů a hájů* z cyklu *Má vlast*, kantáta *Česká píseň* a hudba průvodu z opery *Libuše* Bedřicha Smetany, symfonická báseň *Praga* Josefa Suka a novinka večera *Symfonická fantazie* Otakara Jeremiáše.³³ Jednalo se o díla, která byla (až na výjimku novinky večera) „*nejen populárně známá, nýbrž i českému národu obzvláště drahá.*“³⁴ Již samo datum koncertu a jeho program vyjadřuje snahu po vyzdvihnutí patriotismu a tradice. Přehra *Husitská* je vystavěna na citaci husitské písně *Kdož sú boží bojovníci* a *Svatováclavského chorálu*. Oba nápěvy hrály v dějinách české hudby významnou roli a byly často citovány jako symbol českých zemí, české tradice a historie. *Svatá Ludmila* patří mezi nejvýznamnější české svěťice, Dvořákovo oratorium obsahuje i českou duchovní píseň z přelomu 10. a 11. století *Hospodine, pomiluj ny*. I další skladby mají výrazně vlastenecký charakter, jak ostatně naznačují již samotné jejich názvy. Jak si povšiml hudební kritik František Bartoš, všechny skladby vyjadřovaly, i když každá po svém, „*poměr tvůrčího českého hudebníka k oněm nadosobním hodnotám, které [...] představuje pojem vlasti, národa, rodné země.*“ Názvuk na dvořákovské boje ve smyslu implikace Dvořákovy naivity a absence erudice se ozývá v Bartošově hodnocení ouvertury, skladatel si dle jeho mínění „*[...] nečiní ideologických problémů a rozpoutává ve skladbě svou živelnost hudební s takovou přesvědčivostí, že i myšlenkové jádro díla vyplyne nakonec s touž prostotou, jak prostě bylo cítěno.*“³⁵ Koncert byl beznadějně vyprodán, byl však přenášen rozhlasem. Autorem výkladového textu v koncertním programu byl Mirko Očadlík.³⁶

Na tomto místě se zastavíme u problematiky recepce Dvořákovy *Husitské* ouvertury za okupace v obecnější rovině. Hubert Doležil chápal ouverturu jako jednu ze skladeb, která „*mluví o národu a k národu*“.³⁷ Overtura zazněla i na zahajovacím koncertě jarního cyklu Dvořákova jubilejního roku, 19. března 1941. Provedení České filharmonie pod vedením Václava Talicha za-

³² ŠILHAN, Antonín. Český Lucifer a jeho říše. *Národní listy*, r. 79, č. 158, 10. 6. 1939, s. 3.

³³ *Symfonická fantazie* pro orchestr a varhany Otakara Jeremiáše byla původně komponována pro České noneto pod názvem *Rok 1938*. Skladba je rovněž založena na dvou staročeských chorálech, „*doba vzniku [1938] vysvětluje vážný a zoufalý obsah této meditace*“ (-stál. [DOSTÁL, Jiří]. Druhý koncert Českého rozhlasu. *Lidové noviny*, r. 47, č. 543, 29. 10. 1939, s. 9). Jak vidno, cenzura v tomto případě zaspala a trik se změnou názvu neprohlédla.

³⁴ -stál. [DOSTÁL, Jiří]. Druhý koncert Českého rozhlasu. *Lidové noviny*, r. 47, č. 543, 29. 10. 1939, s. 9.

³⁵ fbš. [BARTOŠ, František]. Hudba. *Národní politika*, r. 57, č. 300, 28. 10. 1939, s. 6.

³⁶ -stál. [DOSTÁL, Jiří]. Druhý koncert Českého rozhlasu. *Lidové noviny*, r. 47, č. 543, 29. 10. 1939, s. 9. Také Např. KUNA, Milan. *Životnost Smetanova odkazu: kapitola z let 1939–1945*. Praha: Panton, 1974, s. 31.

³⁷ H. D. [DOLEŽIL, Hubert]. Smetanova *Má vlast*. *České slovo*, r. 30, č. 241, 14. 10. 1938, s. 7.

nechalo dojem i na referenta jinak dirigentu nepřátelsky naladěného časopisu *Vlajka*. Autor recenze přiznal, že „*ouverture Husitská působí svou strohou silou na české duše nezapomenutelným dojmem*.“³⁸

Vnímání *Husitské* ouvertury nacistickými okupanty je však komplikované a plně nejasností. Jak již bylo zmíněno, Dvořák v kompozici pracoval s husitskou písní *Kdož sú boží bojovníci* a se *Svatováclavským chorálem*. Již během druhé republiky (a i později) docházelo v rámci reinterpretace dějin – která probíhala jak v režii nacistických okupantů, tak českých představitelů protektorátního režimu – k vyzdvihování svatováclavského kultu v protikladu k husitství.³⁹ Dvořák však oba tyto domnělé protipóly v předejším spojuje v jeden celek. Výklad postavy sv. Václava byl dle náhledu řečníka utilitární – nacisté ho prezentovali jako ukázkou důvěry a svěřeni se pod ochranná křídla Říše, naopak např. Julius Fučík zdůrazňoval Václavovo češství, byl to „*patron české země nejpřednější a největší*“, že „*v něm si mohl lid představit, že kdysi vysvobodil národ z německé poroby. A bylo tomu tak po celé české dějiny, stal se národním světcem, symbolem odvěkého národního odboje českého*“.⁴⁰ Význam osobnosti Jana Husa pro český národ musel být nacistům zřejmý – kdyby pro nic jiného, tak pro masové oslavy Husovy památky, které se odehrály 5. a 6. července 1939 v Praze (oslavy byly organizovány Národním souručenstvím,⁴¹ akce takového rozsahu a vyznění by po roce 1941, resp. po nástupu Reinharda Heydricha do funkce říšského protektora, zcela jistě nebyla myslitelná).

Dle německého historika Andrease Wiedemanna byla propagace českých národních hrdinů přísně zakázána, jako příklad uvádí právě Jana Husa.⁴² Dle Bohumíra Štědrone vyjadřovala píseň *Kdož sú boží bojovníci* zřejmý odpor k nacistům, proto ji žádný soudobý skladatel takto explicitně neužil. Ovšem chorál sv. Václava zakázán nebyl, a tak plnil tuto funkci on. Kompozice, jež využily chorál „*mluvily jasnější národní řeči*.“ To byl prý i důvod častého uvádění *Husitské* ouvertury během války.⁴³ Rovněž publikace *Šest let okupace Prahy*, která vyšla těsně po válce a je kompilací textů bezprostředních účastníků a můžeme jí tedy přiznat velkou míru autentičnosti, reflektovala vnímání osobnosti Jana Husa českou veřejností. Hus byl považován za velkého Čecha a Evropana, jehož význam byl tendenčně nacisty zkreslován, husitské hnutí bylo dle nacistického výkladu protiněmecké a protiříšské, husitské písně byly zakázány, osobnosti jako Hus (publikace dále uvádí například T. G. Masaryka, Edvarda Beneše či J. A. Komenského) měly být z paměti národa vymazány.⁴⁴ Tento protiněmecký výklad zastával také kolaborující novinář Antonín Jaromil Kožíšek, který ještě v roce 1944 mínil, že „*není třeba připomínati Husův dekret kutnohorský, který byl křivdou spáchanou k naší škodě na Němcích*“.⁴⁵ Současná česká historiografie dává v tomto hodnocení A. J. Kožíškovi za pravdu, jakkoliv ve své době znělo jako pochlebování okupantům. Dekret kutnohorský omezil vliv cizinců na Karlově univerzitě, tím došlo k masovému odlivu studentů a následné marginalizaci univerzity, která se tak z evropsky uznávané instituce stala univerzitou

³⁸ vac. Slavnostní zahájení Dvořákových oslav. *Vlajka*, r. 11, č. 12, 22. 3. 1941, s. 8.

³⁹ VOŠÁHLÍKOVÁ, s. 553.

⁴⁰ FUČÍK, Julius. *Milujeme svůj národ: poslední články a úvahy*. Praha: Svoboda, 1948, s. 43–45.

⁴¹ GEBHART, Jan a KUKLÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996, s. 17.

⁴² WIEDEMANN, Andreas. *Nadace Reinharda Heydricha v Praze (1942–1945)*. [Praha]: Pražská edice, 2004, s. 22.

⁴³ ŠTĚDRONĚ, Bohumír. Svatý Václav a hudba. *Svobodné noviny*, r. 1, č. 108, 28. 9. 1945, s. 3.

⁴⁴ *Šest let okupace Prahy*, s. 53, 60, 67, 102, rovněž v KOPECKÝ, Jan et al. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1984, s. 239–240.

⁴⁵ KOŽÍŠEK, Ant. J. Naše jsoucnost je zaručena Říší. *Polední list*, r. 18, č. 74, 15. 3. 1944, s. 1.

lokální.⁴⁶ Podle historika Zdeňka Vybírala okupační režim odmítal Husa jako „českého šovinistu.“⁴⁷

V roce 1940 zahájila Česká filharmonie sezónu koncertem s promyšlenou dramaturgií. Dne 16. října přednesla Dvořákovu Symfonii č. 7, dále Smetanovu symfonickou báseň *Tábor* a rapsodii *Taras Bulba* Leoše Janáčka. Otakar Šourek uveřejnil bojovně naladěnou recenzi, jejíž text by o rok později nebyl myslitelný. Nyní ale ještě nebylo nacistické Německo ve válce se Sovětským svazem, a tak Šourek mohl citovat Janáčkovu vlastní charakteristiku rapsodie *Taras Bulba*: „nenajdou se na světě ty ohně, muka, jež by zničila sílu ruského lidu.“. Smetanův *Tábor* pak popsal jako nesmlouvavě bojovný, ve stejné tónině jako Dvořáková Symfonie č. 7 d moll a „v ideově obdobný závěr vyznívající. [...] Co dílo, to inspiračně geniální a skladebně mistrovská píseň tvrdého odhodlání a vítězné síly. [...] Dvořákova symfonie hořela vášnivým rozjitřením boje i vítězství.“⁴⁸ Podobným slovníkem popisoval Šourek i ostatní skladby. Recenzent *Národní politiky* František Bartoš nevolil tak silná slova, nicméně považoval Dvořákovu symfonii za jeho stavebně nejpodobenější, jíž „dal dirigent vyrůst v obrovité rozměry pevně tesaných kvádrů pravé symfonické šíře a nosnosti.“⁴⁹

Součástí taktiky pasivní rezistence, jak můžeme vyčíst z dobových recenzí, byly tendence vyzdvihovat světovou úroveň české kultury a bagatelizovat vliv německé kultury na českou. Jako zbraň proti znevažování české kultury jako méněcenné a závislé na kultuře německé tak můžeme vnímat zdůrazňování světového uznání skladatele a tím upozorňování na význam a velikost české kultury: *A nejen hluboká víra Dvořákova, pevně zakotvená v samém jádru jeho bytosti, i touha po vnitřním vyrovnání a osvobození se z bolestných ran, jež v době vzniku díla zasáhly nitro skladatelovo, vykonala svůj mocný vliv na vnitřní obsah díla, jež je z největších v české hudbě, a jež také ve světě je oceňováno jako jedno z umělecky a lidsky nejvyšších zhudebnění proslavené středověké sekvence.*⁵⁰

Jak recenzenti na straně jedné vyzdvihovali český aspekt, tak na straně druhé upozadřovali ten německý. Poslední Dvořákova opera *Armida* byla některými autory považována za vrchol Dvořákovy operní tvorby, v níž se skladatel údajně nejvíce přiblížil principům operního dramatu, které ve své době razil skladatel Richard Wagner.⁵¹ Právě tento rys *Armidy* se několik jiných recenzí snažilo redukovat či oslabit. Jiří Dostál soudil, že vliv Richarda Wagnera ve smyslu využití

⁴⁶ Obsáhle se těmito událostmi zabývá NODL, Martin. *Dekret kutnohorský*. Praha: Lidové noviny, 2010.

⁴⁷ ADÁMEK, Jan et al. *Jan Hus: odvaha myšlenky, odvaha víry, odvaha smrti*. Tábor: Husitské muzeum v Táboře, 2015, s. 148. I přes tyto rozporuplné výklady předešly během okupace se skladba těšila velké popularitě – jen Česká filharmonie kompozici během válečných let hrála šestnáctkrát. Kritiku současného užití těchto dvou nápěvů v Dvořákově ouvertuře zahájil na konci 19. století Zdeněk Nejedlý a udržoval ji při životě až do 50. let století následujícího. Viktor Velek ovšem poukazuje na to, že i sami husité svatováclavský chorál zpívali (VELEK, Viktor. Svatá Vévodo naší beznaděje aneb O současné podobě hudební tradice svatováclavské ve světle změn jejího paradigmatu v 19. století. In: ŘEPA, Milan (ed.). *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008, s. 118–119). Více k předešlé viz např. GABRIELOVÁ, Jarmila. Husitské reminiscence v hudbě Antonína Dvořáka: dramatická ouvertura Husitská, op. 67. In: *Hus – husitství – tradice – Praha: od reality k mýtu a zpátky*. Praha: Historický ústav, 2020, s. 329–358.

⁴⁸ ŠOUREK, Otakar. Česká filharmonie s Talichem. *Venkov*, r. 35, č. 244, 18. 10. 1940, s. 5.

⁴⁹ fbš. [BARTOŠ, František]. Česká filharmonie. *Národní politika*, r. 58, č. 290, 18. 10. 1940, s. 6.

⁵⁰ fbš. [BARTOŠ, František]. Dvořákovo Stabat mater. *Národní politika*, r. 58, č. 82, 23. 3. 1940, s. 6.

⁵¹ ŠOUREK, IV¹, s. 199.

příznačných motivů „nepřesahuje přirozenou míru.“⁵² Dostál chápal užití leitmotivů jako jakési wagnerovské dědictví, v tomto kontextu je ovšem nutné podotknout, že využití tzv. příznačných motivů neboli leitmotivů nebylo žádným „vynálezem“ Richarda Wagnera, tato technika se uplatňovala v operní tvorbě již na přelomu 18. a 19. století, v instrumentální tvorbě ji rozvinul např. Hector Berlioz.⁵³ S tímto vědomím autor textu s názvem „Obnovená Armida“ míní, že „bylo omylem se domnívat, že je to [příznačné motivy] nějaké wagnerovské dědictví.“⁵⁴ Německou operní produkci druhé poloviny devatenáctého století považoval za „přesentimentalizovanou a přeapathetizovanou“. Čtenář snad četl mezi řádky snahu oslabit vliv německé hudby a německé opery, které mohly být v době protektorátu vnímány jako ohrožení „češství“ Antonína Dvořáka a jeho umělecké svobody.

Přibližně od roku 1941 můžeme v recenzích vyzorovat nový trend – slova o boji a odvaze mizí a jsou nahrazeny proslovy o rodné zemi, jejím lidu, pozitivní práci. Dne 8. listopadu 1941 Rafael Kubelík provedl Dvořákovu předehru k opeře *Vanda* a Symfonii č. 8, doplněnou *Jihočeskou suitou* Vítězslava Nováka. Karel Koval shledal, že v této Dvořákově „slunečné“ symfonii, „je tolik síly a hudební radosti, že nevycházíme při poslouchání ze světlé pohody, která z Dvořákovy hudby pramení a my v ní procházíme očistnou koupelí osvěžení a posílení k další práci.“⁵⁵ Pro Václava Talicha představovaly v roce Dvořákovy výročí *Slovanské tance* „hlas ozřejmující, kterak náš lid zpívá a jak pláče, kterak plesá a jak dumá, kterak trpí a jak věří.“⁵⁶

V průběhu roku 1942 se hudební recenze zestručnily, odpadly rozborové skladby, jejich obsahu či popisy reakcí publika, a texty se počaly zaměřovat spíše na samotná provedení – tedy na terén, který byl z hlediska referování zdánlivě bezpečný. Od tohoto momentu je těžké pro současného historika či historičku číst v recenzích takřikajíc „mezi řádky“, snažit se rozklíčovat i nevyřčené významy. Tento proces můžeme sledovat i na novinářském pokrytí pozdějších koncertních provedení. Souběžně s festivalem *Český hudební máj* v roce 1942 nastudoval dirigent a během tohoto večera také sbormistr Václav Smetáček Dvořákovu rozsáhlé oratorium *Svatá Ludmila*, op. 71. S dílem měl Smetáček již zkušenost, nastudoval jej již před rokem (7. 6. 1941). Provedení proběhla ve dnech 19. a 21. května 1942 ve Smetanově síni. Koncert se konal ve prospěch Salesiánského domova chlapců kardinála Kašpara v Praze-Kobylisích. Hrál orchestr FOK, zpíval pěvecký sbor Hlahol. Sólisty večera byli Karel Leiss, Marie Budíková střídaná Evou Beranovou Žitnou při druhém provedení, Eduard Haken a Božena Kozlíková-Havránková. Na varhany hrál J. Bubeníček. Kritiky se stavěly k provedení tohoto velkého oratorního díla kladně, nastudování bylo podle jejich vyjádření příkladné, pouze výkon Karla Leisse nebyl údajně pro jeho indispozici ideální.⁵⁷ Vedle prostého popisu výkonu jednotlivých složek koncertu se našly i takové recenze, které šly trochu dál a zhodnotily oratorium v kontextu české tvorby – a i v kontextu roku 1942. Dvě z recenzí neopomněly zmínit, že v závěrečné části oratoria zní staročeský chorál

⁵² -stál. [DOSTÁL, Jiří]. Dvořáková Armida: Talichovo nastudování v pražském Národním divadle. *Lidové noviny*, r. 49, č. 602, 25. 11. 1941, s. 7.

⁵³ FUKAČ, Jiří, TROJAN, Jan. Příznačný motiv. In: *SČHK*, s. 749

⁵⁴ Ick. Obnovená Armida. Výstřížek uložen v archivu Národního divadla, sg. O 18 c.

⁵⁵ KOVAL, Karel. Rafael Kubelík zahájil abonentní koncerty České filharmonie. *Venkov*, r. 36, č. 266, 11. 11. 1941, s. 6.

⁵⁶ RYPL, 1941, s. [23].

⁵⁷ zn. Dvořáková Svatá Ludmila. *Venkov*, r. 37, č. 119, 21. 5. 1942, s. 2, Dvořákovu oratorium „Svatá Ludmila“. *Národní politika*, r. 60, č. 139, 22. 5. 1942, s. 6, Bch. Dvořáková „Svatá Ludmila“. *Národní práce*, r. 4, č. 139, 22. 5. 1942, s. 5.

*Hospodine pomiluj ny.*⁵⁸ Pisatel *Poledního listu* zdůraznil, že „*děj znázorňuje moc světa křesťanského a jeho vítěznou apotheosu nad světem pohanským*“.⁵⁹ Recenze *Lidových listů* popsala oratorium jako dílo národní „*v němž by byly sloučeny city vlasteneckého přesvědčení a náboženského zanícení*“.⁶⁰ Pisatel se šifrou K. L. popsal *Svatou Ludmilu* jako „*lahodně nám český znějící oratorium*“.⁶¹ Taková slova – vyzdvihování češství, vlastenectví či rozpor světa křesťanského a pohanského, jakkoliv „normálně“ a civilně dnes znějící, nebyla v roce 1942 v tisku na denním pořádku. Můžeme soudit, že pisatelé se již pohybovali na hraně, která v roce 1945 stála Zdeňka Němce život.⁶²

K některým událostem se v rámci pramenného výzkumu podařilo dohledat jen střípky informací. Protože jsou ale vysoce zajímavé a ilustrují význam Dvořákovy hudby v kontextu pasivní rezistence, uvedeme je zde i přesto, že (dosud) nemáme více informací. V archivu bezpečnostních složek se dochoval protokol z výslechu hudebního organizátora Františka Spurného. Ten uvedl následující větu: „*Pořádal jsem i odvážný koncert Sv. Ludmily od Dvořáka tehdy provokační, který řídil komunista*⁶³ *Otakar Jeremiáš*“.⁶⁴ Spurný dále uvedl, že schválně vyplatil interpretům (Kühnův sbor, Jan Kühn) vysoké honoráře, aby jim pomohl v tíživé finanční situaci. Koncert se nepodařilo identifikovat, je však známo, že Spurný organizoval koncerty převážně v pražské Lucerně. V dalším zápise z výslechu uvedl, že byl předvolán na gestapo kvůli plakátu koncertu v Lucerně, na kterém byla fotomontáž vojáka s polnicí a na programu byla *Novosvětská*.⁶⁴ V čem přesně byla fotomontáž problematická, není jasné. Citovaný pramen pochází z 13. února 1961, nemusí být objektivní, Spurný se mohl chtít ukázat v „lepší“ světle podporou komunistů za války. Není také jasné, proč byl vlastně Spurný tehdy vyslýchán. Příslušná kapitola v publikaci *Dějiny české hudební kultury* uvádí, že v Olomouci se dávala *Sv. Ludmila* v dubnu 1941 (v době leteckého útoku nacistické armády na srbský Bělehrad) jako výraz solidarity. Autoři bohužel neudávají zdroj této informace, ani to, čím přesně skladba vyjadřovala onu solidaritu.⁶⁵

⁵⁸ zn. Dvořákova Svatá Ludmila. *Venkov*, r. 37, č. 119, 21. 5. 1942, s. 2.

⁵⁹ Dvořákovo oratorium „Sv. Ludmila“. *Polední list*, r. 16, č. 140, 23. 5. 1942, s. 2.

⁶⁰ Dvořákova „Svatá Ludmila“. *Lidové listy*, r. 21 (23), č. 119, 22. 5. 1942, s. 3.

⁶¹ K. L. Svatá Ludmila. *Národní střed*, r. 24, č. 141, 24. 5. 1942, s. 6.

⁶² Zdeněk Němec (1914–1945), muzikolog, houslista, hudební kritik, člen České filharmonie a souboru Pro arte antiqua. V *Českém slově* dne 6. 2. 1945 (r. 27, č. 30, s. 2) uveřejnil pod šifrou ek recenzi provedení Smetanovy *Mé vlasti* v podání České filharmonie pod taktovkou K. B. Jiráka. „*Smetanova „Má vlast“ je z děl, odolávajících všem přívalům času a náporu okolností: ve své jednoznačnosti nepřipouští žádného jiného výkladu, než ten, který je dán idejí Blanika: je nositelem hodnot nadčasových, poněvadž hudebně i mravně nejvznešenějších. Dílo samo k nám promlouvá a strhuje s prvními akordy Vyšehradu až k vítěznému pochodu blanických rytířů, přicházejících v nejtěžší chvíli národa a přinášející mu spásu a vyproštění z pout poroby a temna. Tak plnilo Smetanovo dílo svůj úděl za první světové války a tak je vnímáme i dnes.*“ Za tato slova byl gestapem zatčen a brutálně zavražděn.

⁶³ Zda, resp. kdy vstoupil Otakar Jeremiáš do komunistické strany, není známo. Jisté je, že s komunistickou stranou sympatizoval již v letech první republiky, patřil k levicově smýšlejícím umělcům a angažoval se v levicově orientovaných organizacích Dělnická akademie či Levá fronta. Josef Plavec jej označil jako „levě orientovaného“, byl prvním předsedou Svazu československých skladatelů, již v roce 1948 dostal státní cenu (byl mezi prvními oceněnými po únoru 1948). Vedle jiných zkomponoval několik kompozic odkazujících svými názvy na jeho politickou orientaci: např. *Moskevská fanfára* (1945), *Dvouletka* (1947), *Heslo pionýrům* (1952), *Slavnostní fanfára k 75. narozeninám Zdeňka Nejedlého* (1953). Více viz PLAVEC, Josef. *Národní umělec Otakar Jeremiáš*. Praha: SNKLHU, 1964.

⁶⁴ Archiv bezpečnostních složek, fond 325, Sg. 325-105-1 František Spurný, s. 43/46, resp. 2/6.

⁶⁵ KUNA, KOTEK, 2008, s. 41.

Podkapitolu můžeme zakončit zjištěním, že slovník hudebních recenzí se v čase proměňoval tak, jak se úžily možnosti svobodného projevu. V roce 1939 se objevovala často slova jako vzdor, boj, odhodlání, síla, v roce 1941 už se projevy mírní, převažují slova nekonfliktní, jako lid, rodná zem, síla pro další pozitivní práci. Můžeme také konstatovat, že se hrály skladby stále stejné, populární, nastudované a zastoupené v repertoáru hudebních těles již v dřívějších sezónách, jen jim byl slovně přisouzen další, mimohudební význam. Roli hrály jistě také provozní problémy typu časových možností pro nastudování, provozovací notový materiál apod.

5.1.2 Antonín Dvořák ve světle nacistické hudební estetiky a kritiky

„Díla Smetanova a Dvořákova pronikala do Říše a odtud přičiněním německých umělců do světa.“⁶⁶

„Pěstování světově známého českého operního umění, ztělesněného Smetanovou operou „Prodaná nevěsta“ a Dvořákovou „Rusalkou“ je německou veřejností vítáno.“⁶⁷

Hudba hrála v kulturní politice protektorátu významnou roli – avšak pouze taková hudba, která pomáhala naplnit politické cíle – povzbuzovat lidi k pracovnímu úsilí, po práci je rozptýlit nezávadnou zábavou, a především glorifikovat vůdce a Říši. Důraz byl kladen na lidovou i umělou (pochodovou, bojovou) píseň, na domácí muzicírování. Zakázáno bylo to, co s oficiální ideologií nekonvenovalo – tedy díla židovských autorů, autorů ze zemí, které byly s Říší ve válečném konfliktu, díla opozičních autorů, díla avantgardní, resp. díla, která byla za taková prohlášena a označena nálepkou „zvrhlé umění“ (entartete Kunst). To v hudební praxi zahrnovalo skladby Igora Stravinského, Arnolda Schönberga, Arthura Honeggera a mnoha dalších. Naopak přípustná byla díla s národními, lidovými motivy, díla odkazující na českou tradici a humanismus, lidová hudba.⁶⁸ Jak již bylo zmíněno, komplexní výklad či definice estetiky nacistické ideologie neexistovala. Nacisté nicméně kladli na umění velký důraz, jak můžeme odvodit z výroků čelných představitelů. Okupační správa si byla vědoma hodnoty, jaké český národ přisuzuje dílům svých klasiků a využívala je pro vlastní potřebu. Při různých příležitostech nechávala zaznít hudbu, již tím stavěla do nového kontextu a zneužívala významových konotací s ní spojených.

V následujících řádcích se pokusíme obsáhleji věnovat využití či zneužití Dvořákova díla a zformulovat předpoklady jeho tvorby pro takovéto využití. Hudba Antonína Dvořáka vyhovovala požadavkům doby a české společnosti – symbolizovala bohatost české kultury, byla přitom přístupná, melodická. Stejně tak byl ale Antonín Dvořák populární v Říši (srov. např. nastudování opery *Jakobín* v Mannheimu či v Berlíně,⁶⁹ oslavy Dvořákova jubilea v Říši v roce 1941⁷⁰). Jeho

⁶⁶ HUDEC, Rudolf. Konec šovinismu v českém kulturním životě. *České slovo*, r. 34, č. 114, 15. 5. 1942, s. 1.

⁶⁷ Největší ohledy na českou kulturu. *Venkov*, r. 34, č. 108, 10. 5. 1939, s. 1.

⁶⁸ KUNA, KOTEK, 2008, s. 43–45.

⁶⁹ Dirigent Talich o umělecké tvorbě. *České slovo*, r. 34, č. 167, 17. 7. 1942, s. 8, Dvořákův *Jakobín* v Berlíně. *Lidové noviny*, r. 51, č. 145, 29. 5. 1943, s. 4 ad.

⁷⁰ Při této příležitosti zazněla v mnoha městech Říše Dvořákova *Novosvětská* symfonie v provedení 4 různých orchestrů, stejně jako Symfonie č. 8 G dur. Violoncellový koncert zazněl sedmkrát, houslový šestkrát. Viz Uctění Dvořákova jubilea v Říši. *Lidové noviny*, r. 50, č. 70, 8. 2. 1942, s. 7.

díla byla okupanty nejen akceptována (až na výjimky cenzurních zásahů, kterým se budeme věnovat později), ale i aktivně vyhledávána a využívána. V čem tkvěla přitažlivost Dvořákova díla pro nacisty?

Dle Josepha Goebbelse by měl dobrý umělec vyrůstat z lidu, slovo lidový, „völkisch“, se v popisu „správné“ hudby vyskytovalo velice často. Rovněž „naivita“ – ve smyslu protikladu k rafinovanosti a kalkulu – byla hodnocena jako pozitivní vlastnost.⁷¹ Tyto podmínky (v případě naivity nutno dodat slovo „údajná“) splňovala tvorba Antonína Dvořáka plně. Zároveň to byly ale kvality, které na Dvořákově hudbě oceňovali také čeští vlastenci. Došlo k paradoxní historické otočce – tytéž vlastnosti, tedy spontánnost, lidovost a naivita, byly k hudbě Antonína Dvořáka přiřazovány již za jeho života a byly vnímány jako hodnoty pozitivní a žádané. Od 90. let 19. století se však situace změnila a spontánnost spolu s naivitou byly chápány jako znak skladatelova nedostatku intelektuální práce.⁷² O padesát let později se situace opět obrátila a tyto kvality byly opět vyzdvihovány a pozitivně hodnoceny – a to jak v období nacistické okupace, tak po roce 1948.

Představitelé německé okupační správy hodnotili úroveň české klasické hudby a českého interpretačního umění velice vysoko. Dirigent, organizátor, hudební spisovatel a také funkcionář národněsocialistické strany původem ze Sudet Herbert Hiebsch soudil, že „*das tschechische Volk hat nun seine bedeutendste Kulturleistung gerade auf dem Gebiete der Musik vollbracht, eine Leistung die mit europäischen Massstäben gemessen werden kann und allen Anspruch auf Beachtung verdient.*“⁷³ Hlavními reprezentanty českého hudebního umění jim byli zejména Bedřich Smetana a Antonín Dvořák. Okupační správa dosahovala svých propagandistických cílů v oblasti hudební kulturní politiky několika prostředky: zvolenou dramaturgií koncertů, která oblíbená klasická díla stavěla do nového kontextu, cenzurou, většinou pravděpodobně vynucenými výroky či texty významných osobností⁷⁴ či pomocí aktivistů – kolaborantů (zde se jednalo o ojedinělý případ, o kterém bude řeč později). Zařazení děl klasiků české národní hudby do programů koncertů organizovaných okupační správou či aktivistickými organizacemi (typu Kuratorium pro výchovu mládeže) mělo zajistit účast českých posluchačů s nadějí, že program s takovými prvky spíše přijmou.⁷⁵ V následujících odstavcích výběrově demonstrujeme příklady takových postupů, které seřadíme až na výjimky chronologicky.

⁷¹ KORSTVEDT, s. 132–160.

⁷² DÖGE, Klaus. *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013, s. 313 ad.

⁷³ HIEBSCH, Herbert. *Deutsche Musik im Prag. Böhmen und Mähren*, č. 5, srpen 1940, s. 183–187. „*Český národ dosáhl svých nejlepších výsledků na poli kultury právě v hudbě, výsledků, na něž lze aplikovat evropská měřítka a jež mají plný nárok na uznání.*“, překlad autorky. Více o postavě H. Hiebsche viz BAJGAROVÁ, Jitka. Herbert Hiebsch: hudebník, spisovatel, Brucknerův ctitel, sudetský Němec a jeho osud mezi Čechy. *Musicologica Olomucensia*, r. 31, 2020, s. 9–36.

⁷⁴ Účast řady českých uměleckých osobností na aktivistických akcích je velice citlivá otázka, která se z dnešních pozic jen těžko hodnotí. Míru vnitřního ztotožnění řečníka s obsahem proslovu či textu nelze rekonstruovat, případné perzekuce a postihy v případě odmítnutí spolupráce však známé jsou. Řada předních představitelů české hudební kultury byla donucena k vyjádření, která nebyla v souladu s jejich přesvědčením. Posuzovat takové výroky a odsuzovat na jejich základě jejich autory je příliš zjednodušující. Skutečnost byla mnohem komplikovanější a vzpírá se generalizacím a lehkým odsudkům. Vědeckému poznání se vymyká o to více – z pramenů nevyčteme vnitřní přesvědčení, pohnutky či emoce člověka.

⁷⁵ MOHN, s. 195.

V roce 1939 vyšla v Postupimi monografie německého badatele Hermanna Sirpa s prostým názvem *Anton Dvorak*. V říjnu následujícího roku o tom Otakar Šourek informoval čtenáře novin *Venkov* recenzí. Ačkoliv publikaci hodnotil Otakar Šourek jako vydařenou, nevyvaroval se dle jeho názoru autor několika chyb, typických pro svou dobu. Jako příklad „omylu podřadné povahy“ Šourek uvádí Sirpovo tvrzení, že Anton Liehmann byl německého původu či označení autora libreta opery *Armida* Jaroslava Vrchlického za Žida.⁷⁶ Sám Šourek se zde ale dopustil nepřesností. Označení Antonína (Antona) Liemanna za Němce není sice zcela přesné, ale nelze jej považovat za chybné: Liehmann se narodil v obci Tubož (dnešní Liberecký kraj), později se přesunul do stře-dočeských Zlonic. Jeho rodným jazykem byla němčina. Sirp v knize neoznačil Vrchlického za Žida, použil formulaci „nach einem lyrischen Textbuche voll endloser □ □scher Rhetorik von Jaromir Vrchlický“.⁷⁷ Ačkoliv není zřejmé, co měl Sirp na mysli, musíme objektivně připustit, že to není totožné s označením básníka za Žida. I přes několik výtek Šourek přesto publikaci označil dokonce jako „příkladnou ukázkou správné cesty ve vzájemných kulturních stycích.“ Šourkova recenze knihy je veskrze pozitivní, uvedené chyby hodnotí (poněkud překvapivě) pouze jako marginální a vysvětluje je nečeským původem autora.

V září 1940 podnikli vybraní čeští novináři a kulturní pracovníci cestu po Říši a okupovaných územích. Výpravu provázal vedoucí kulturně politického oddělení Úřadu říšského protektora Karl Alex von Gregory na pozvání Josepha Goebbelse. Po návratu z cesty byli účastníci, mezi nimiž byl i dirigent Václav Talich, vyzváni, aby svá pozorování, pochopitelně pozitivní, publikovali, tak, aby byl propagandistický dopad cesty co nejširší.⁷⁸ Vedle rozhovoru s dirigentem, uveřejněném v časopise *Světazor*, v němž se dirigent pochvalně vyjadřuje o navštívených operních představeních i vřelém přijetí hostitelů,⁷⁹ je příkladem takového projevu zpráva Václava Talicha, uveřejněná následující měsíc v časopise *Böhmen und Mähren*. Základem textu je německý překlad Talichova proslovu, který pronesl v rozhlase,⁸⁰ v němž mimo jiné zdůraznil vliv německé hudby na vývoj té české a využil tohoto srovnání k apelu na pozitivní postoj k německé kultuře, potažmo Říši: „Na obou těchto géniích české hudby [Bedřich Smetana, Antonín Dvořák – pozn. aut.] můžeme sledovat, jak silné individuality přijímají podněty z Německa, a přesto hovoří vlastním jazykem. Ani dnes nelze přecházet to velké, co se událo v Německu; je naopak důležité nalézt k dění stejně pozitivní vztah, jaký měli tvůrci naší národní hudby k minulým hudebním ideálům Německa. Pak se přesvědčíme, že takto pojatý postoj k Říši mohl znamenat nebezpečí jen pro slabochy a kariéristy, nikdy však pro lidi s energií a tvůrčí silou.“⁸¹ Ke konci listopadu potom vyšla krátká

⁷⁶ ŠOUREK, Otakar. Německá kniha o Dvořákovi. *Venkov*, r. 35, č. 244, 17. 10. 1940, s. 7.

⁷⁷ SIRP, Hermann. *Anton Dvorak*. Potsdam: Athenaion, 1939, s. 120–121.

⁷⁸ Podrobněji se touto cestou zabývá KŘEŠŤAN, Jiří. „Tmavé jeho oči doslova fascinují“. Cesta českých kulturních pracovníků a novinářů do Německa a Holandska v září 1940. *Soudobé dějiny*, r. 27, č. 3, 2020, s. 538–575 či KŘEŠŤAN, Jiří. *Případ Václava Talicha: k problému národní očisty a českého heroismu*. Praha: Akropolis, 2014, s. 66–74.

⁷⁹ O hudbě, divadle a publiku v Říši: Rozhovor s prof. Talichem, šéfem činohry Nár. divadla dr. J. Borem a členem opery Nár. divadla Janem Konstantinem. *Světazor*, r. 40, č. 38, 19. 9. 1940, s. 432. Kuna tento rozhovor nijak nereflektuje, patrně proto, že vycházel pouze z Talichovy obhajoby, kde zmínka o něm chybí.

⁸⁰ Strojopis uložen v Muzeu českého krasu, Beroun, Sg. T 5230.

⁸¹ TALICH, Václav. Teilnehmerberichte von der Fahrt tschechischer Kulturschaffender und Journalisten durch das Deutsche Reich und Holland. *Böhmen und Mähren*, r. 1, č. 1, říjen 1940, s. 268. Cit. překlad dle MOHN, s. 106.

zpráva v novinách *České slovo*, kde byla teze o závislosti české hudby na německém vzoru zopakována.⁸² Dle Talichovy obhajoby před čestným soudem a svědectví současníků byl článek v *Českém slově* podvržen, rovněž další projevy dirigenta, uveřejněné po návratu z výpravy, byly „vynuceny“ a byly „výsledkem nátlaku“.⁸³

Roku 1941 se odehrávaly celoprotektorátní dvořákovské oslavy. Vedle stovek veřejných koncertů se konal i jeden pouze pro zvané hosty. A právě kvůli složení hostů a kontextu je pro nás tento koncert, který se uskutečnil 11. června 1941 ve Španělském sále Pražského hradu, zajímavý. Koncert nejprve organizovala Kulturní rada, pak převzal organizaci Hrad, resp. kancelář prezidenta. Otakar Šourek byl dle zápisu prezidentské kanceláře vybrán pro přípravu koncertu jakožto povoláný odborník, předseda hudební sekce Kulturní rady a znalec Dvořákova díla.⁸⁴ Spolu s Václavem Talichem navrhl program, napsal rozbor skladeb pro program, byl přítomen generální zkoušce. Prezidentská kancelář mu posléze poslala písemné poděkování. Informace o organizaci přináší v tomto ohledu Šourkův dopis Talichovi z 8. dubna 1941, který odeslal ze svého letního sídla ve Štěchovicích. Žádá v něm Talicha, zda je možné, aby se během koncertu před obecenstvem nevyměňovali hráči a pulty, a zda by tedy bylo možné odehrát dechovou serenádu Antonína Dvořáka při plně obsazeném malém orchestru. Pokud by to Talichovi vadilo, bylo by nutné změnit program koncertu. O tom, že Talichovi takoveto uspořádání nevadilo, svědčí to, že program zůstal nezměněn.⁸⁵ Koncert byl přenášen Českým rozhlasem, jednání probíhala s K. B. Jirákem. Poplatek za přenos činil 5 000,-Kč, z rozhodnutí prezidenta šly tyto peníze ve prospěch České Filharmonie. Vzhledem k tomu, že prezident poskytl filharmonii subvenci ve výši 50 000,-Kč na překlenutí prázdninového období, orchestr se nyní svého honoráře vzdal. Václav Talich byl odměněn honorářem ve výši 5 000,-Kč.⁸⁶ Koncert byl zahájen v 18 hodin Dvořákovou *Serenádou d moll* pro dechové nástroje, violoncello a kontrabas, op. 44, následovala *Serenáda E dur* pro smyčcové nástroje, op. 22. Po přestávce zazněla *Česká suita*, op. 39. Akce byla neveřejná, pozváno bylo téměř tisíc hostů, pozvání přijalo 744 z nich.⁸⁷ Mezi jinými se koncertu zúčastnili říšský protektor Konstantin von Neurath s chotí, generál branné moci Erich Friderici, prezident Emil Hácha, dále řada vedoucích činitelů říšské správy, členové protektorátní vlády a protektorátní úředníci, činitelé Národního souručenství a Kulturní rady, příslušníci české obchodní, umělecké a vědecké elity, příslušníci branné moci, členové Národního divadla, universitní profesori, kruhy výtvarné a literární.

⁸² Prof. Václav Talich. *České slovo*, r. 32, č. 280, 29. 11. 1940, s. 2. Dle Talichovy obhajoby před čestným soudem, ze které KUNA, s. 764–765 cituje, vyšlo interview s Talichem v *Der Neue Tag*, ani Milan Kuna ani později Jiří Křesťan (KŘEŠŤAN 2014) se jej nepokusili dohledat. Talich v citované obhajobě uvádí, že po něm Wolfgang von Wolfram požadoval článek do časopisu *Böhmen und Mähren*, Talich se vymluvil na zaneprázdněnost a poskytl mu překlad svého rozhlasového projevu (viz kap. 5, pozn. 81), který byl následně namísto pro článek v *Böhmen und Mähren* „použit“ pro vytvoření článku ve *Večerním Českém slově* – to ale neodpovídá realitě. Obsahově se článek v *Českém slově* (nikoliv *Večerním Českém slově*) s překladem neshoduje, překlad byl skutečně základem pro článek do časopisu *Böhmen und Mähren*, nikoliv pro *České slovo*. Je zjevné, že Milan Kuna se žádný z textů nepokusil dohledat a spokojil se s citací obhajoby.

⁸³ KUNA, s. 765, pozn. 6.

⁸⁴ AKPR, složka D 2895/41.

⁸⁵ Milan Kuna tento jistě ne bezvýznamný koncert ve své obsáhlé Talichově monografii vůbec nezmiňuje, ačkoliv v soupisu skladeb, provedených Talichem, připojeném v závěru publikace, datum zmíněno je. Materiály z archivu Kanceláře prezidenta republiky ve své publikaci cituje při jiných příležitostech a je velmi nepravděpodobné, že by si složky, věnované tomuto koncertu, nevšiml.

⁸⁶ AKPR, složka D 2690/41.

⁸⁷ AKPR, složka D 2828/41.

Na konci první části koncertu nechal prezident Emil Hácha předat Václavu Talichovi a České filharmonii věnce se stuhami. Tisková zpráva byla na žádost úřadu říšského protektora doplněna o větu, že o přestávce přijal říšský protektor dirigenta Talicha a delší dobu s ním rozmlouval.⁸⁸ Z této žádosti je evidentní, jak důležitý byl pro říšského protektora postoj Václava Talicha. Většina denního tisku převzala tuto tiskovou zprávu bez větších změn.⁸⁹ Sám Otakar Šourek o koncertu referoval v novinách *Venkov* tři dny po koncertu. V úvodu recenze vyzdvihl roli prezidenta Háchy, zdůraznil, že koncert je součástí Dvořákových oslav. O složení publika se nezmínil, chválil Talichovo podání i hru jednotlivých hráčů. Článek zakončil slovy „*Celý koncert byl tak ve znamení velkého českého umění tvůrčího i výkonného a jejich spojením působil na vděčné posluchačstvo povznášejícím dojmem nejčistší české hudebnosti.*“⁹⁰

Sociální politika okupantské správy cílila mohutně na mládež a dělníky. Jedni měli být vychováni k novým poměrům, druhé si správa předcházela pro motivaci k vyšším pracovním výkonům. Byly organizovány koncerty pro dělníky, často přímo v továrnách. Program býval složen z populárních klasických děl 19. století, tedy i ze skladeb Dvořákových. Pozorný recenzent tak v roce 1941 napsal: „*Před vnímavým hledištěm, v němž by jablko nepropadlo a s balkony přetíženými jak košíky s vínem, hrálo se dobře [...]. Nebylo šumotu v hledišti a stačilo první zvednutí taktovky, aby se naprosto ztlušilo kašláni, chrchlání a šustění. Znovu jsme si ověřili, kde mají hudební skvosty našich českých mistrů nejpozornější a nejvděčnější posluchače. Mezi dělníky! Na měsíc jim budou do hukotu strojů znít v uších tóny Mé vlasti [...] i vířivé rytmy Slovanských tanců. Budou si při práci taktovat, jako si taktovali ve Smetanově síni při 3. slov. tanci.*“⁹¹

Kuratorium pro výchovu mládeže pořádalo také koncerty pro učně. Jedním z mnoha byl koncert ve Smetanově síni, na kterém přednesl orchestr FOK za řízení Václava Smetáčka učňům Dvořákovy *Slovanské tance*. *Národní politika* pochvalně kvitovala, že „*umožnění účasti pracující mládeži na této významné hudební události je krásným kulturním, ale i sociálním počinem Kuratoria.*“⁹² Na tomto příkladu je vidět ambivalentní postavení tohoto díla. Ve stejnou dobu je jedni vnímali jako ryze český hudební projev, demonstrující svébytnost české kultury jako antipod vůči hudební kultuře německé, a tedy jako jakýsi skrytý protest vůči německým okupantům. V téže době byly *Slovanské tance* hrány na koncertech organizovaných okupační správou či aktivistickými organizacemi. Můžeme dodat, že důraz na výchovné koncerty pro mládež a pracující byl téměř totožný s postupem komunistické strany po únorovém převratu roku 1948.

Dne 15. dubna 1942 zorganizovala pražská pobočka Hitlerjugend v sále Rudolfinu hudební večer s názvem *Mladý dorost sólistů se představuje*. Vedle skladeb Mozartových, Bachových či Weberových zazněla také blíže nespecifikovaná árie z Dvořákovy opery *Rusalka*.⁹³

Každoročním důvodem k aktivistickým oslavám byly narozeniny Adolfa Hitlera. Dne 20. dubna 1942 tak slavilo v pražském Rudolfinu hnutí *Český národně socialistický tábor – Vlajka 53*.

⁸⁸ AKPR, složka D 2547/41.

⁸⁹ fbš. [BARTOŠ, František]. Koncert na paměť A. Dvořáka na Hradě pražském. *Národní politika*, r. 59, č. 163, 13. 6. 1941, s. 3, čt. Koncert na pražském Hradě za účasti říšského protektora. *A-Zet*, r. 14, č. 112, 13. 6. 1941, s. 1 ad.

⁹⁰ ŠOUREK, Otakar. Dvořákovy serenády na pražském Hradě. *Venkov*, r. 36, č. 138, 14. 6. 1941, s. 6.

⁹¹ V. Š. SK Praga v činnosti kulturní. *Pondělní list*, r. 15, č. 325, 24. 11. 1941, s. 3.

⁹² Slovanské tance učňům. *Národní politika*, r. 63, č. 21, 25. 1. 1945, s. 3.

⁹³ Hudební večer pražské HJ. *Vlajka*, r. 12, č. 31, 19. 4. 1942, s. 5.

narozeniny „geniálního státníka a vojevůdce“ Adolfa Hitlera. Po proslovu fašistického politika, novináře a předsedy hnutí Jana Rysa (vl. jménem Josef Rozsévač) následovaly státní hymny, „které byly vyslechnuty se vztyčenými pažemi.“ Hudební část večera byla zahájena Dvořákovými *Slovanskými tanci*, poté orchestr FOK pod vedením Františka Diviše provedl Symfonii č. 8 h moll Franze Schuberta. Program byl zakončen předehrou a pochodem z opery *Tannhäuser* Richarda Wagnera. Celá akce se konala ve prospěch německého Červeného kříže.⁹⁴ *Vlajka* o slavnosti sou- dila, že „koncert sám byl manifestací českých národních socialistů pro Vůdce Adolfa Hitlera, kteří v pevné a neochvějné důvěře v jeho vedení jsou připraveni ke každým úkolům.“⁹⁵

Rok 1942 byl pro obyvatele protektorátu dramatický. Dne 27. května 1942 byl proveden atentát na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha. Tento čin rozpoutal vlnu brutálních represí ze strany okupační mocnosti, mimo jiné vyhlazení dvou českých obcí – Lidic na Kladensku a Ležák na Chrudimsku. Ani české divadlo nebylo ušetřeno odvetných opatření. Bezprostředně po činu byla divadla v rámci stanného práva uzavřena. Dne 24. června potom bylo uspořádáno spektakulární setkání divadelních pracovníků v budově Národního divadla, kteří zde vyjádřili loajalitu a věrnost německé Říši. Vedle herců, hudebníků, zpěváků a dalších pracovníků se akce zúčastnili také zástupci České akademie věd, Kulturní rady a další významné osobnosti. Nemohl chybět ani ministr školství a osvěty Emanuel Moravec. Celá událost byla podrobně popsána v tisku, aby neunikla pozornosti protektorátních obyvatel. Setkání začalo ouverturou k opeře Richarda Wagnera *Lohengrin* v podání orchestru Národního divadla. Poté následovala řada projevů více či méně aktivně vyzdvihujících závislost české kultury na německé a nutnost spolupráce s německým národem také na poli kulturním. Ředitel Národního divadla Ladislav Šíp připomněl závislost české opery na německých vzorech („zvláště v tvorbě operní vraceli jsme svými díly mnoho do pokladnice národa, o jehož vzdělanost jsme se opírali.“), zástupce hereckého stavu Rudolf Deyl hovořil v podobném duchu („mezi českou [a] německou hudbou byly už od osmnáctého století nejužší svazky.“) Ministr Moravec v závěrečném proslovu připomněl, že sám Heydrich rád rozprávěl o české hudbě, které si velice vážil. V Německu má český národ proto z výše zmíněných důvodů „dva vyslance, a těmi jsou Smetana a Dvořák.“ Na závěr si účastníci vyslechli tři hymny (říšskou hymnu, následovanou první slokou písně Horsta Wessela, která se stala jakousi neoficiální hymnou a českou hymnou⁹⁶). Tisk tak mohl informovat, že „shromáždění vyznělo v důstojnou manifestaci českých divadelníků pro Říši.“⁹⁷

K počtě 70. narozenin státního prezidenta Emila Háchy se konala dne 12. července 1942 oslava v pražském Obecním domě. Na podiu, dekorovaném „výsostným znakem Říše“⁹⁸ a znakem Čech a Moravy, přednesl orchestr Národního divadla pod taktovkou Jožky Charváta Dvořákovu předehru *Můj domov*, op. 62. Pořad večera vyvrcholil proslovem Emanuela Moravce a předáním národních uměleckých cen. Tradice uměleckých cen sahala do první republiky, byly až do r. 1941 v gesci Ministerstva školství a byly udělovány umělcům, kteří ztělesňovali představu tradiční

⁹⁴ Program, uložený v NA, fond ÚŘP.

⁹⁵ Ler-. Oslava vůdcových narozenin. *Vlajka*, r. 12, č. 32, 22. 4. 1942, s. 1. Program koncertu uložen v NA, fond ÚŘP.

⁹⁶ Pocta vlajkám a symbolům Říše. *Venkov*, r. 35, č. 61, 14. 3. 1940, s. 4 či ŠEBESTA, Josef, BAJGAROVÁ, Jitka. Význam hudeb vládního vojska v kulturním životě protektorátní Prahy 1939–1945. In: FEJTOVÁ, Olga, LEDVINKA, Václav, PEŠEK, Jiří (eds.). *Evropská velkoměsta za druhé světové války: každodennost okupovaného velkoměsta: Praha 1939–1945 v evropském srovnání*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2007, s. 319.

⁹⁷ Všechny citace viz České divadlo osvědčuje věrnost Říši. *Národní politika*, r. 60, č. 173, 26. 6. 1942, s. 3 a URBAN, Jaroslav. Velkolepá manifestace. Tamtéž, s. 1.

⁹⁸ K počtě 70. narozenin státního prezidenta. *Smetana (Divadlo a hudba)*, r. 1, č. 12, 1942, s. 81.

české kultury; od r. 1942 již byla cena v gesci Ministerstva lidové osvěty a byla udělována vedle osobností skutečného kulturního významu také umělcům poplatným režimu – kteří „říšské myšlenke sloužili a sloužiti budou“;⁹⁹ tím byla hodnota ceny v očích obyvatel protektorátu devalvována a své nositele spíše diskreditovala. Emanuel Moravec přesunul i tradiční datum udělování cen z první republiky z 28. října na 12. červenec – datum narozenin prezidenta Háchy; rovněž proslovy umělců připravovalo Ministerstvo lidové osvěty.¹⁰⁰ Závěrem zazněl *Svatováclavský chorál* v podání B. A. Wiedermanna. Výběr skladeb i zvolené datum dává tušit záměr nacistů prezentovat celou událost jako akci vlasteneckou, českou. Přitom proslovy osobností, pronesené při této příležitosti, byly silně proněmecké. Jak předseda Kulturní rady Miloslav Hýsek, tak básník a spisovatel František Sekanina vyzdvihli vztah české kultury k německé a kladně hodnotili rozhodnutí prezidenta Háchy „poprosit Vůdce, aby přijal Čechy a Moravu pod svou mocnou ochranu.“¹⁰¹ Dirigent Václav Talich zdůraznil vazbu české hudby k hudbě německé, z níž údajně rostla. Podtrhl také vztah Antonína Dvořáka k Německu, resp. nacistické třetí říši: „Vedoucí němečtí dirigenti toho času [...] uváděli premiéry symfonických děl Dvořákových v koncertních síních německých a později i v širším světě. I o dramatickou tvorbu Dvořákovu se jeví zejména v poslední době zvýšený zájem v Říši. Loni byl úspěšně proveden *Jakobín* v Mannheimu za vedení Generalmusikdirektora Elmendorfa, v nastávající sezoně je hlášen *Jakobín* v *Deutsche Oper* v Berlíně. [...] Budme dětmi hodnými velké doby a využijme ku prospěchu Říše i vlastního kmene oněch výhod, které nám dopřává geniální vůdce Adolf Hitler!“¹⁰² Poněkud odlišná verze Talichova projevu vyšla v novinách *Venkov*. Projev znovu opakoval tvrzení, že vývoj české hudby je těsně spjat s vývojem (resp. následováním) hudby německé. Zde byl text doplněn tezí, že Dvořákova hudba je nyní „nezbytnou součástí německých koncertních pořadů“ a utvrzoval tak představu německého kulturního života přátelského ke Dvořákově tvorbě. Větou „I další naše hudba, pokud následuje po zakladatelském činu Smetanově a Dvořákově, jde v těsném sledování oněch tendencí, jimiž kráčí kupředu hudba německá.“¹⁰³ Nutno podotknout, že dle Volkera Mohna i Jiřího Křesťana text proslovu (a pravděpodobně i podobu navazujícího textu pro *Venkov*) připravilo za řečníky Ministerstvo lidové osvěty, včetně holdu Adolfu Hitlerovi.¹⁰⁴ Odpor byl nemožný. Herec Rudolf Deyl, který se ocitl v obdobné situaci o několik týdnů dříve, 24. 6. 1942 při zorganizovaném „manifestačním“ setkání herců v Národním divadle, vzpomínal, jak byl upozorněn divadelním referentem Úřadu říšského protektora Fritzem Oehmkem, že odmítnutí proslovu „to není sabotáž, to je přímé schvalování atentátu.“¹⁰⁵

⁹⁹ MOHN, s. 109. Citace – projev E. Moravce k udělování cen z 12. 7. 1942, NA, f. 371, ka 2944, cit. dle MOHN, s. 143.

¹⁰⁰ MOHN, s. 136–137, resp. 142–143.

¹⁰¹ K počtě 70. narozenin státního prezidenta, *Smetana (Divadlo a hudba)*, r. 1, 1942, č. 12, s. 81.

¹⁰² Tamtéž, s. 82. Více ke slavnostnímu večeru včetně přepisu všech proslovů viz např. Udělení letošních národních uměleckých cen. *Pondělní Národní politika*, r. 60, č. 190, 13. 7. 1942, s. 1 a 3, Letošní národní umělecké ceny uděleny. *Národní politika*, r. 60, č. 191, 14. 7. 1942, s. 2–3, Kulturní pracovníci k sedmdesátce pana státního prezidenta. *Lidové noviny*, r. 50, č. 351, 13. 7. 1942, s. 2, JANSKÝ, Em. K udělení národních cen. *Národní politika*, r. 60, č. 191, 14. 7. 1942, s. 4.

¹⁰³ Žijeme tu ve shodné myšlenkové oblasti. *Venkov*, r. 37, č. 165, 14. 7. 1942, s. 3.

¹⁰⁴ MOHN, s. 128, KŘEŠŤAN, Jiří. Srdce Václava Talicha se ztratilo. K problému národní očisty (část 1.). *Soudobé dějiny*, č. 1, 2009, s. 75.

¹⁰⁵ DEYL, Rudolf. *Opona spadla: Vzpomínky a paměti*. Praha: Pražská akciová tiskárna, 1946, s. 303–304.

Kuratorium pro výchovu mládeže byla organizace založená v květnu 1942 po vzoru nacistické Hitlerjugend.¹⁰⁶ Svou činnost, zaměřenou na mimoškolní výchovu mládeže ve věku 10–18 let, však kuratorium prakticky zahájilo až v březnu 1943. Všechny stávající mládežnické spolky či organizace pracující s dětmi musely kuratorium požádat o povolení k další činnosti či zaniknout. Samo kuratorium potom organizovalo rozsáhlé a vysoce navštěvované sportovní akce a závody. Na konci září 1943 odstartovalo ambiciózní podnik s názvem *Umění mládeži*. Cílem bylo poskytnout dětem od 10 do 18 let možnost shlédnout divadelní, filmová či hudební představení s kvalitním (rozuměj schváleným) obsahem, „[...] aby naši hoši a dívky dorůstali také po duchovní stránce vysoké úrovně mladé kulturní Evropy.“¹⁰⁷ Každé představení bylo uvedeno výkladem daného díla. Za pět korun si děti mohly pořídit legitimaci na volný vstup na 10 kulturních podniků. *Umění mládeži* mělo vsutku masový dosah – za půl roku konání akce proběhlo 2 169 činoherních, 48 filmových a 782 hudebních představení s celkovou účastí 1 408 350 mladých návštěvníků.¹⁰⁸

Do ambiciózního projektu *Umění všem* Kuratoria pro výchovu mládeže se zapojily všechny významné instituce, včetně České filharmonie a Národního divadla. *Umění mládeži* mělo umožnit mladým lidem „pokračovat v tradici přátelství českých a německých mistrů Smetany a Liszta a Brahmsa a Dvořáka.“¹⁰⁹ I dirigent Václav Talich se do akce jakožto správce opery Národního divadla zapojil – „počin Kuratoria pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě [...] jenom vítám [...]. Já sám, pokud moje síly a čas stačí, budu pak vždy ochoten slovem a činem při tom pomáhat.“¹¹⁰ Celá akce byla zahájena představením *Prodané nevěsty* Bedřicha Smetany v Národním divadle dne 25. září 1943 právě pod Talichovou taktovkou.¹¹¹ Emanuel Moravec ve svém proslovu před představením pronesl: „Nepřítel si může vykládat, co chce. Kde v pátém roce války malý národ může vypravit dílo svého hudebního klasika, jak tomu ještě nebylo, bohatěji než za zašlé republiky a posvátněji než kdykoliv dříve, pak je tu něco zdravého, silného a neporazitelného. České umění, ke kterému se hrdá naše mládež vrací, je opravdu uměním víry v lepší svět. Nikdy ještě česká hudba nerozlévala se tak často nad naší pevninou. Nikdy ještě nenalezla tolik porozumění a teplého přijetí.“¹¹² I hudba Antonína Dvořáka se dostala do pozornosti pořadatelů.¹¹³ Česká filharmonie věnovala jeho tvorbě tři večery: 2. října 1943 provedla pod taktovkou Rafaela Kubelíka ouverturu *Karneval*, op. 92 a *Novosvětskou* symfonii, 9. listopadu *Slovanské tance* (tomuto koncertu se budeme níže věnovat) a ještě několik týdnů před koncem války, 27. března 1945, pod vedením Karla Šejny předehru *Husitská*, op. 67, symfonickou báseň *Vodník*, op. 107 a Symfonii č. 8, op. 88.

¹⁰⁶ Více o této organizaci viz např. ŠPRINGL, Jan. *Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě*. Praha: 2003, diplomová práce, FF UK, ŠPRINGL, Jan. Protektorátní vzor mladého člověka. Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě (1942–1945). *Soudobé dějiny*, č. 1–2, 2004, s. 154–177 či BEER, Lukáš. Nedokončená pouť Kuratoria. Cyklus článků, publikovaných online na <http://nassmer.blogspot.cz/>, [cit. 2022-05-05].

¹⁰⁷ Naše „Má dáti“. *Lidové noviny*, r. 51, č. 255, 17. 9. 1943, 1. Dále viz např. ovf. *Umění mládeži*. *Lidové noviny*, r. 51, č. 255, 17. 9. 1943, s. 4.

¹⁰⁸ Úspěch akce *Umění mládeži*. *Zteč*, r. 3, č. 7, 6. 4. 1944, s. 4.

¹⁰⁹ ŘEZNÍČEK, Josef. *Umění mládeži*. *Zteč*, r. 3, č. 13, 1. 7. 1944, s. 2.

¹¹⁰ TALICH, Václav. K hudební výchově mládeže. *Zteč*, r. 2, č. 19, 2. 10. 1943, s. 11.

¹¹¹ Úspěch akce *Umění mládeži*. *Zteč*, r. 3, č. 7, 6. 4. 1944, s. 4.

¹¹² České umění je na vítězném pochodu. *Zteč*, r. 2, č. 19, 2. 10. 1943, s. 3.

¹¹³ Z textu článku Akce „Umění mládeži“ zahájena (*Lidové noviny*, r. 51, č. 265, 27. 9. 1943, s. 2) vysvítá, že „K zahájení byla pro mládež provedena díla Smetanova, Dvořákova, Stroupežnického.“ V Praze zněla během zahájení opera Smetanova, je možné, že Dvořák „zahájil“ v jiném městě.

Jednou z tisíců akcí Kuratoria, jež byly pořádány v rámci akce *Umění mládeži*, byl i edukativní koncert s názvem „Němečtí a čeští mistři“, konaný 9. listopadu 1943 v pražské Lucerně. Českou filharmonii vedl Rafael Kubelík. Pořad dvojic skladeb měl nastínit ideovou souvztažnost české a německé hudby. Program byl sestaven tak, aby „byla patrna ideová přichylnost díla německého a českého.“¹¹⁴ *Torquato Tasso* Franze Liszta byl tak postaven vedle *Richarda III.* Bedřicha Smetany, *Siegfriedova idyla* Richarda Wagnera vedle *Radúze a Mahuleny* Josefa Suka a konečně Brahmsovy *Uherské tance* byly srovnány s Dvořákovými *Slovanskými tanci* (č. 8, 9 a 1, neudáno, z jaké řady).¹¹⁵ Skladby posledních dvou jmenovaných autorů byly vybrány jako ukázky „symfonicky hodnotného národního tance“.¹¹⁶ Dle proslovu generálního referenta Kuratoria Františka Teunera obě skladby „vyjadřují podobný vnitřní rytmus, našemu srdci blízký a drahý.“ Ředitel pražské konzervatoře Jaroslav Kříčka, jehož proslov následoval, zmínil přátelství Smetany a Liszta a Brahmsa a Dvořáka: „Slyšeli jste, jak vřele a přátelsky se chovali velikáni německé hudby k našim nejdražším mistrům a že toto přátelství bylo ku prospěchu jejich osudů životních i uměleckých,” zdůrazňoval mladým posluchačům.¹¹⁷ Milan Kuna ve své biografii K. B. Jiráka zmiňuje, že původně byl o proslov Celestinem Ryplem požádán právě Jiráka. Ten se z veřejného projevu „vyvlékl“, text proslovu ale musel Ryplovi odevzdat i tak. Obsah Jirákovy proslovu byl shledán provokativním a jen díky přímluvě intendanta rozhlasu Ferdinanda Thürmera z celé události neměl Jiráka problémy. Thürmer se prý vyjádřil i k dramaturgii koncertu, kterou shledal naprosto pochybnou – německá hudba byla prezentována Lisztem a Brahmsovými *Uherskými tanci*.¹¹⁸

V den Hitlerových 55. narozenin, 20. dubna 1944, se v pražském Obecním domě konala oslava na vůdcovu počest, organizovaná opět Kuratoriem pro výchovu mládeže. Kromě proslovů ministra školství a osvěty Emanuela Moravce a generálního referenta Kuratoria Františka Teunera dostala velký prostor hudba. Vedle předehry k Wagnerově opeře *Lohengrin* zaznělo v podání České filharmonie a Karla Šejny *Scherzo z Triumfální symfonie* Bedřicha Smetany a *Slavnostní pochod*, op. 54 Antonína Dvořáka.¹¹⁹ Slavnost byla zakončena hymnami protektorátu a Říše.¹²⁰ U obou skladatelů se jedná o skladby příležitostné, spojené se sňatkem rakouského císařského páru Františka Josefa I. a Alžběty Bavorské. Smetana skladbu páru dedikoval při příležitosti svatby samotné v roce 1854 a v symfonii cituje – kromě provedené 3. věty *Scherza* – rakouskou hymnu

¹¹⁴ Slavnostní koncert pro mládež. *Lidové noviny*, r. 51, č. 310, 11. 11. 1943, s. 3.

¹¹⁵ Nutno dodat, že takovéto „párování“ nebylo nelogické a do značné míry vychází ze všeobecného vnímání těchto mistrů. To dokládá i fakt, že velice podobně byl koncipován program Divadla hudby (zal. 1949) o dekádu později, nazván *Čeští a cizí hudební mistři ve vzájemných vztazích: Brahms – Dvořák, Liszt – Smetana*.

¹¹⁶ K. S. Slavnostní koncert pro mládež. *Lidové noviny*, r. 51, č. 310, 11. 11. 1943, s. 3.

¹¹⁷ Česká filharmonie *Umění mládeži*, *Zteč*, r. 2, č. 22, 16. 11. 1943, s. 4.

¹¹⁸ KUNA, Milan. *Exultantem proti své vůli: život a dílo Karla Boleslava Jiráka*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003, s. 116. Pravděpodobně se jedná o totožný koncert. Kunovo tvrzení se nedá ověřit, neboť se zakládá na zdroji v soukromém vlastnictví. Thürmer narážel na skutečnost, že určení národnosti F. Liszta je ambivalentní. Považovat Franze Liszta za Němce je chybné. Lisztův případ ilustruje komplikovanost a dobovou podmíněnost národní příslušnosti. Liszt se narodil v Rakouské monarchii do německy mluvící rodiny v obci Raiding, jež byla tehdy součástí Uherska (dnes Rakouska, nedaleko od dnešní Bratislavy), s převážně německy mluvícím obyvatelstvem. Liszt mluvil německy a francouzsky, cestoval po celé Evropě, žil v Rakousku (ve Vídni), ve Francii (Paříž), v Německu (Výmar) a v Itálii (Řím). Zajímal se však trvale o své rodné Uhry a sledoval a podporoval tamější sílící maďarské národní hnutí. Viz např. WALKER, Alan. *Franz Liszt. Vol. 1, The Virtuoso Years 1811–1847*. London: Faber and Faber, 1983, s. 48, 79–80, 86–87.

¹¹⁹ Např. Hold české mládeže vůdci. *Lidové noviny*, r. 52, č. 110, 21. 4. 1944, s. 1–2, Hold české mládeže vůdci. *Národní politika*, r. 62, č. 110, 21. 4. 1944, s. 1–2.

¹²⁰ Česká mládež je si vědoma vážnosti doby. *Venkov*, r. 39, č. 94, 21. 4. 1944, s. 2.

„Zachovej nám, Hospodine“ (orig. „Gott erhalte Franz der Kaiser“).¹²¹ Scherzo je však jedinou větou, ve které hymna nezazní. Dvořák svůj pochod věnoval stříbrnému výročí svatby v roce 1879. Melodie rakouské císařské hymny je převzata ze Smyčcového kvartetu C dur „Císařského“ Josepha Haydna. Stejný nápěv měla i hymna německá již od dob německého císařství (vzniklého sjednocením Německa v roce 1871) a tedy i v době nacistické říše. Zda chtěl dramaturg tohoto koncertu výběrem skladeb něco konkrétního sdělit, není jasné. Je možné, že vybíral pouze podle slavnostně znějícího názvu (*Triumfální symfonie, Slavnostní pochod*), kterými chtěl dodat večeru slavnostní a výjimečnou atmosféru, bez hlubší znalosti těchto konkrétních děl.

Významnou událostí, která byla hojně reflektována na stránkách denního tisku, bylo páté výročí vzniku protektorátu. Dne 15. března 1944 navštívila Prahu Berlínská filharmonie, aby pod taktovkou Wilhelma Furtwänglera symbolicky propojila německý a český národ – alespoň program i místo koncertu tento výklad indikuje. Ve Španělském sále Pražského hradu zazněla *Novo-světská* symfonie Antonína Dvořáka a 9. symfonie Ludwiga van Beethovena. Koncert byl organizován přímo jménem říšského protektora Wilhelma Fricka (ve funkci v letech 1943–1945). Přítomni byli němečtí i čeští hosté z politické, vojenské (Konrad Henlein, August Eigruber, ministr vnitra Richard Bienert ad.), kulturní i vědecké sféry, ale i ranění vojáci. Otakar Šourek, jakožto přední znalec Dvořákova díla, byl osobně pozván říšským protektorem.¹²² Obě skladby byly dle tisku provedeny precizně, orchestr byl odměněn velkými ovacemi („*Účastníci slavnostního koncertu, jimž pozvání pana říšského protektora přichystalo mimořádný umělecký požitek, byli výkony orchestru a jeho dirigenta uchvázeni a projevovali své nadšení neutuchající bouří potlesku po obou symfonických skladbách, které vyslechli s opravdovým zanícením.*“).¹²³ Lidové noviny a *Venkov* otiskly zprávu České tiskové kanceláře,¹²⁴ podrobnější recenzi přinesl Karel Koval o několik dní později. „*V této památné konfrontaci, kde bylo hráno dílo Dvořákovo po boku Beethovena, jsme cítili velikost a sílu národního projevu, který se povznáší nad všechny hranice a stává se světovým.*“¹²⁵ Koval vyzdvihl perfekcionismus, pochopení a pokoru, s jakou dirigent k české klasice přistoupil, superlativy hodnotil i provedení Beethovenovy symfonie. *Národní politika* soudila, že „*W. Furtwängler je dirigentskou individualitou, která Dvořákovi dává volnost romantické interpretace a podtrhuje také barevnost jeho orchestru. V tempech je blízka naší tradici.*“¹²⁶ Povšimla si také rozdílného rozsazení orchestru, než u nás bylo zvykem. Také Celestin Ryppl vyslechl Furtwänglerovo provedení Dvořákovy 9. symfonie. V pravděpodobně nepublikovaném textu vyzdvihl především uchopení druhé věty, kde skladatel líčil svou touhu po domově v cizím americkém prostředí, s kterým nikdy nedokázal splynout, „*v tu chvíli cítíme slzy v hudbě Dvořákově*“. V tomto výkladu obsahu druhé věty symfonie se interpretace Rypla významně shoduje s výkladem, který zazněl po roce 1948, jak si ukážeme později v příslušné kapitole. Ač ne Čech, dirigent dle Ryplova názoru plně pochopil českou duši a hudbu, „*hudebník, který není Čechem, tlumočí*

¹²¹ Milan Kuna ve své stati Bankrot samozřejmosti II. *Hudební rozhledy*, r. 20, č. 21, 1968, s. 641 píše, že Češi za okupace tuto Smetanovu skladbu, resp. její čtvrtou větu, nesnášeli.

¹²² Říšský protektor: Otakar Šourek, Praha, 14. 3. 1944.

¹²³ Slavnostní koncert ve Španělském sále pražského Hradu. *Národní politika*, r. 62, č. 76, 17. 3. 1944, s. 3, Slavnostní koncert ve Španělském sále u příležitosti 5. výročí zřízení Protektorátu. *Národní politika*, r. 62, č. 77, 18. 3. 1944, s. 1.

¹²⁴ čtk. Slavnostní koncert ve Španělském sále. *Lidové noviny*, r. 52, č. 77, 18. 3. 1944, s. 4. [čtk]. Slavnostní koncert na Pražském hradě. *Venkov*, r. 39, č. 65, 17. 3. 1944, s. 2.

¹²⁵ KOVAL, Karel. Slavnostní koncert na Pražském hradě. *Venkov*, r. 39, č. 67, 19. 3. 1944, s. 5.

¹²⁶ d. Berlínská filharmonie na pražském Hradě. *Národní politika*, r. 62, č. 77, 18. 3. 1944, s. 3, další recenze např. es. W. Furtwängler a Berlínská filharmonie. *Lidové listy*, r. 23 (25), č. 66, 16. 3. 1944, s. 3.

nám právě tuto touhu po domovině naší vlastní řeči, řeči tónů, ve které nemluví jazyk, ale srdce[,] a to srdce blízké a spřízněné v osudu i touze“. Interpretace vynikala „*dokonalostí podání v duchovní spřízněnosti a citové jednotě.*“¹²⁷ Recenze zůstaly v rovině hudební, žádné politikum se zde neobjevilo. Dramaturgie koncertu demonstruje ambivalentní postavení Dvořákovy hudby – skladba napsaná a premiérována s obrovským úspěchem v Americe zazněla v roce 1944 na koncertu, zaštitěném jménem říšského protektora.

Doposud jsme se zabývali oficiálním protektorátním výkladem Dvořákova díla, jak jsme jej rekonstruovali na základě analýzy programů vybraných koncertů, recenzí a dalších textů z dobových periodik. Snaha postavit tvorbu Antonína Dvořáka do nového kontextu tak, aby podporovala nacistickou propagandu, je zjevná a snadno čitelná. Nyní se podíváme na rozsáhlejší texty.

V intencích německé propagandy vykládal Dvořákovo dílo především Celestin Rypl. V pramenech nacházíme texty z jeho pera, jež signifikantně dokládají, jaký narativ o Dvořákově životě a díle by nacističtí ideologové rádi prosadili. Nejvýmluvnějším dokladem takového výkladu je sborník, vydaný při příležitosti Dvořákova 100. výročí narození v roce 1941.¹²⁸ Pozadí vzniku této publikace zároveň dokladuje, že na vlně zájmu o tvorbu tohoto skladatele v roce jeho výročí parazitovali i neseriózní podnikatelé. Již samotné provedení sborníku vzbuzuje rozpaky. Hlavním editorem a přispěvovatelem byl Celestin Rypl. Za redakci zodpovídal H. L. Jelínek. Struktura publikace a autorství jednotlivých textových částí jsou však velice komplikované a nepřehledné. U několika textů tak není možné určit autora. Publikace byla uvedena básní Jaroslava Vrchlického *Za Antonínem Dvořákem* (ze sbírky *Tiché kroky*), zahrnovala dále ukázkou skladatelova rukopisu, fotografie (např. i z Dvořákova muzea) či rukopis Talichova dopisu, resp. odpovědi na několik otázek, týkajících se jeho vztahu ke skladateli. Rypl v úvodu knihu věnoval svým německým přátelům, dále zmínil, že text byl původně určen německým čtenářům. Následuje kulturně-politický úvod, poté kapitola *Život a dílo a Osobnost Dvořákova jako umělce a člověka*. Tyto texty jsou z pera C. Rypla,¹²⁹ ačkoliv explicitně jako autor uveden není, na rozdíl od následujících kapitol, u kterých je autorství uvedeno. Následuje text Josefa Bachtíka *První ženská postava v operním díle Antonína Dvořáka*, Jana Racka *Antonín Dvořák a Morava* (text je zestručněnou verzí jeho knižní publikace¹³⁰). Za Rackovým textem je umístěna báseň Antonína Sovy *Antonín Dvořák – život geniův*. Po básni a reprodukcí kresby M. V. Nádherného (Dvořák diriguje v Chicagu, 20. srpna 1893) následuje bez udání autora či souhrnného názvu opět Dvořákův rozsáhlý životopis. Publikaci uzavírají stručnější kapitoly *Antonín Dvořák ve vzpomínkách současníků*, *Z myšlenek Antonína Dvořáka*, *Dodatek* (složený opět z myšlenek a výroků skladatele – není jasné, proč tedy nejsou zahrnuty v předchozí kapitole) a konečně několik fotografií. Na první straně sborníku je výpis jmen (J. B. Foerster, C. Rypl, Václav Talich, Josef Bachtík, Jan Racek, Pěvecko-hudební spolek Dvořák, Zlín) bez specifikace jejich postavení v rámci publikace. Většina jmen jsou autoři textů,

¹²⁷ RYPL, Celestin. Beethoven a Dvořák. strojopis, uložen v NA, fond MLO. Nepodařilo se dohledat, zda byl text publikován.

¹²⁸ RYPL, 1941.

¹²⁹ Rukopis Dvořákova životopisu z Ryplova pera se dochoval v archivu Úřadu říšského protektora. RYPL, Celestin. *K jubileu A. Dvořáka*. Uloženo v NA, ÚŘP, složka 1146 IV – 2 M, strojopis o rozsahu 58 stran, nekompletní. Záměr napsat monografii naznačuje podtitul „Z chystané knihy o Dvořákovi“. Text začíná až od str. 10, což odpovídá začátku kapitoly *Život a dílo*, předchozí stránky tedy pravděpodobně obsahovaly kulturně-politický úvod, který se ve strojopisné podobě nedochoval.

¹³⁰ RACEK, Jan. *Antonín Dvořák a Morava: vzpomínková črta k stému výročí mistrova narození*. Praha: Topičova edice, 1941.

pěvecký spolek zapůjčil rukopis, který je v knize reprodukován (jsou zde ale i další reprodukce), funkce J. B. Foerster je zcela neznáma (Možná publikaci zaštil? Těžko říci, uvedeno to nikde není). V tiráži jsou za autory označeni Rypl, Talich, Racek, Bachtík a V. Jansa.

Právě jméno posledně jmenovaného spolu se jménem redaktora H. L. Jelínka a jeho Evropským vydavatelstvím vzbuzuje rozpaky či přímo podezření. Jedná se totiž o nechvalně známou postavu Josefa Harryho Jelínka, který vstoupil do dějin fiktivním prodejem hradu Karlštejn americkému průmyslníkovi na počátku 30. let.¹³¹ Jelínek v letech 1938–1944 fakticky řídil Evropské vydavatelstvo, přičemž vydával pronacisticky vyznívající publikace, mj. proti politice Edvarda Beneše a proti Židům.¹³² Poslední jmenovaný V. Jansa jediný není v publikaci u žádného textu uveden jako autor, je ale uveden v tiráži publikace. Je tak pravděpodobně autorem druhého Dvořákova životopisu, který je napsán velice beletristicky, zcela bez propagandistických rysů, obsahuje řadu vzpomínek, historek, výňatků z korespondence, americké období líčeno dost podrobně, bez negativních konotací. Vyprávění Dvořákovy americké periody je zhusta založeno na vzpomínkách Josefa Jana Kovaříka – k těm měl však přístup pouze Otakar Šourek a publikoval je v rámci 3. dílu své dvořákovské monografie. Karel Režný v dopise Šourkovi identifikoval Jansu jako Zdeňka Jansu, klavíristu a redaktora *Poledního listu*. Jansu obvinil z plagiátorství a pro své tvrzení vnesl několik důkazů.¹³³ Šourek si byl tohoto zneužití vědom, jak naznačuje jeho odpověď Režnému, v níž jeho podezření potvrdil.¹³⁴ Vyznění textu, stejně jako postavení Jansova jména v rámci publikace a Jelínkovo angažmá toto podezření spíše potvrzuje.

Vedle tohoto pozadí je pro nás publikace zajímavá především pro Ryplovo ideologické zapojení. Již v úvodu svázal Rypl celosvětový úspěch skladatele s podporou, kterou se mu dostávalo v Německu – „[...] cesta do světa se mu otevírá Německem, jehož prostřednictvím se dostává Dvořák dále do světa, a v němž našel svoje věrné přátele a pomahače [...]. Jeho světové úspěchy byly založeny jeho úspěchy v Německu a prostřednictvím německých dirigentů a přátel se Dvořákovi otevřel později celý svět.”¹³⁵ Rypl dával skladatele za vzor jak soudobým skladatelům, tak všem mladým lidem: „Pro nynější poměry ukazuje Dvořák celým svým životem a prací možnost upřímného a zloby prostého, pokojného soužití dvou národů, které si zde svojí přítomností, společnou prací a zájmy podávají ruce v zemi krásné a oběma milované. [...] Dvořák může tedy být tímto příkladem i českému nehudebníku a českému člověku vůbec. Dovedl najít kladný poměr k politickým skutečnostem, a hlavně k německé kultuře. [...] Postava Dvořákova dává nám pro dnešní dobu mnohá poučení. Jak těsně byl spjat životní běh Dvořákův s německou kulturou [...]”¹³⁶

Hlavním motivem následného Dvořákova životopisu je kruciální pomoc Německa, německých dirigentů, přátel i pochopení ze strany německých kulturních kruhů – které Dvořák srdečně a s vděčností kvitoval. Rypl vyzdvihoval počáteční podporu Dvořákových německých učitelů a klíčovou znalost německého jazyka jakožto jazyka vyučovacího. Mezi německé učitele zahrnul Rypl i Antonína Liehmannu, ačkoliv si v následující větě ihned protiřekl, když psal, že Liehmann

¹³¹ ČECHUROVÁ, Jana. *Podvodník velkého stylu Harry Jelínek*. In: ČECHURA, Jaroslav et al. *Falza a podvody české historie*. Praha: Akropolis, 2001, s. 149–158.

¹³² SMRŽOVÁ, Veronika. *Osobnost Josefa Harryho Jelínka*. Bakalářská práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií, 2013, s. 32 ad.

¹³³ Karel Režný: Otakar Šourek, Praha, 24. 5. 1942.

¹³⁴ Otakar Šourek: Karel Režný, Praha, 30. 5. 1942.

¹³⁵ RYPL, 1941, s. 35, resp. 38.

¹³⁶ RYPL, 1941, s. 31, 39 a 40.

je „ideální typ českého vesnického kantora a muzikanta. Tento německý hudebník rozpoznal ihned neobyčejné hudební nadání [...]“. Jako o Němci mluvil Rypl o Liehmannovi i v části textu zaobírající se operou *Jakobín*, resp. předlohou pro postavu učitele Bendy. Rypl vyzdvihoval také Dvořákovy německé hudební vzory a jejich vliv na jeho tvorbu – „Na jeho nebi zářily mu tři hvězdy, Mozart, Beethoven a Schubert. Mozart a Schubert byli jeho miláčky, Beethoven pak byl jeho Bohem a vysokým ideálem.“ V operní tvorbě měl na Dvořáka vliv Richard Wagner, po vzoru Lisztově (přičemž Liszt zde byl považován za německého autora – o problematičnosti tohoto označení viz pozn. 118 výše) potom komponoval rapsodie. Němečtí dirigenti pomáhali prosazovat Dvořákovu dílo po celém světě – jako první prohlédli skladatelova genia i přes nedůvěru jiných. Ačkoliv Rypl důrazně a opakovaně vyzdvihoval německý element, na samotných tvrzeních není nic rozporuplného. Nutno také podotknout, že Ryplovo vyzdvihování Německa, německé kultury a jejího vlivu na Dvořáka, ale také vyzdvihování Dvořákových úspěchů zde, není činěno násilně či vulgárně.

Nacistická ideologie se naplno projevila v pasáži, věnované Dvořákově Koncertu pro housle a orchestr, op. 53 z roku 1883. Dvořák koncert věnoval a během kompozice konzultoval s předním houslistou Josephem Joachimem (1831–1907).¹³⁷ Židovský původ houslisty byl samozřejmě pro nacistické propagandisty problém (více viz kap. 5.3 Cenzurní zásahy). Ani Rypl tuto skutečnost nepřešel bez komentáře: „Zda Joachim vůbec kdy tento houslový koncert veřejně hrál[,] zůstalo neznámo, zato ale nezůstalo neznámo, že Joachim byl Žid.“ Velký prostor dostala kritika americké kultury. Dvořákovu americké období (1892–1895) bylo líčeno jako doba pro skladatele veskrze negativní, jediným benefitem pro skladatele byl finanční zisk. Stručně shrnuto a parafrázováno: již uvažování o tom, zda jet do Ameriky, stálo skladatele zbytečně mnoho času a energie, které mohl využít k věcem lepším; nakonec rozhodla materiální stránka. Pobyt samotný měl na skladatele negativní vliv, neboť státy nemají žádnou svoji svébytnou hudbu, svoji kulturu, je to společnost plná peněz, vystěhovalců a židů. Vliv USA na Dvořáka se přeceňuje. Dvořák tam nebyl šťastný, cítil se vykořeněn, jediným povzbuzením byl styk s německými přáteli – v New Yorku působila i německá kvarteta, v New Yorku se Dvořák přátelil s dirigentem Antonem Seidlem, kterého Rypl příliš zjednodušujícím způsobem označil za Němce.¹³⁸ V jejich společnosti Dvořák pokřál, ovšem nejšťastnější byl, když mohl Ameriku opustit. „Ku skladbě Americký prapor daly mu podnět jen vnějškové okolnosti, mimo to musel tuto skladbu skládati na anglický text. Maně si tu vzpomeneme na Beethovena, který byl kdysi [...] zneužit jako hrací skříňka, a po druhé, také od Američanů, ku skladbám, které jsou, snad jediné, jeho slabými pracemi. Již touto okolností dostává se začátku Dvořákova amerického pobytu nepřijemné příchuti, poněvadž tam byl – stejně jako každý Evropan duchovního prostředí – stále jen tím, který musel dávat, naproti tomu jemu samotnému tam bylo dopřáno získati pouze peníze.“ Proto cítil Rypl smutek, když obhlížel skladatelovu

¹³⁷ Stejně jako jsme uvedli výše v této kapitole v poznámce č. 118 v případě Franze Liszta, není ani u Josepha Joachima jednoznačné určení národnosti z dnešního pohledu snadné. Narodil se ve vesnici Kitsee nedaleko od dnešní Bratislavy, tehdy na území uherské části habsburské monarchie, dnes Rakouska. Jeho matka pocházela z maďarsko-židovské rodiny, v jeho raném věku se rodina přestěhovala do Pešti. (Viz BLUME, Friedrich et al. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bärenreiter Kassel, 1994-, sv. 9, s. 1059).

¹³⁸ Do třetice příklad nejednoduchého a nejednoznačného určení národnosti. Anton Seidl se narodil v Pešti, v Rakouském císařství, mluvil německy, později anglicky, Grove Music Online ho charakterizuje jako „naturalized American“. (HOROWITZ, Joseph. Seidl, Anton. In: *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. [cit. 2024-02-04], <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025343>>). Podle zmínek v korespondenci se Dvořák v New Yorku setkával a přátelil s Antonem Seidlem mimo jiné proto, že ho v tamějším prostředí a z tamější perspektivy považoval víceméně za „krajana“, s nímž se mohl bavit o hudbě i jiných věcech v němčině, která byla pro něho na rozdíl od angličtiny běžná a „pohodlná“.

americkou etapu, „neboť vidíme jej tam jako člověka a umělce vykořeleného, který přinesl svoji rodině a svému umění nutnou oběť [...] Chtěli udělat Dvořáka zakladatelem národní americké hudby. Jaký to nesmysl!“ I zde vidíme nápadnou paralelu mezi Ryplovým výkladem a pozdější komunistickou interpretací, oba kladli důraz na Dvořákovu údajnou nepohodu až neštěstí během jeho amerického období. Podrobněji se tuto tezi pokusíme vyvrátit na s. 178–179 této práce. Ve Dvořákově nejslavnější symfonii, zkomponované v roce 1893 na území USA, se zrcadlí skladatelova touha po domově; Ryppl ovšem zapomněl zmínit, jaký fantastický úspěch jí skladatel docílil, jak velkým obdivem a pozorností jej Američané, tento „nekulturní národ“, zahrnuli (sám Dvořák sdělil své dojmy z premiéry svému nakladateli Fritzi Simrockovi: „Úspěch [...] byl velkolepý; noviny říkají, že ještě nikdy žádný skladatel nedosáhl takového triumfu. Byl jsem v lóži, [...] lidé tak mnoho tleskali, že jsem se musel z lóže děkovat jako král?!“¹³⁹). Ostatně před vstupem USA do války byly zmínky o této zemi v českém protektorátním tisku běžné. Jako příklad můžeme uvést již zmíněnou recenzi provedení Mše D dur během Českého hudebního máje 1940 či článek fašistického časopisu *Vlajka* nazvaný *Dvořákovy americké zájezdy*, který vyšel v polovině srpna 1940 a jehož text se nese ve veskrze pozitivním duchu, bez náznaku nepřátelského postoje k USA.¹⁴⁰

Podnětem pro kompozici *Biblických písní* bylo pro Dvořáka dle Rypla především úmrtí přítele Hanse von Bülowa (který zemřel v únoru 1894). Na základě pramenných svědectví však nelze stanovit impuls k vytvoření písní takto jednoznačně. Poslední rok amerického pobytu dle Ryplova textu Dvořák obzvláště trpěl a cítil se vykořeněný; jediným světlým okamžikem bylo jmenování členem Gesellschaft der Musikfreunde. Provedení *Novosvětské* symfonie ve Vídni bylo dle Ryplova míněním největším úspěchem skladatelova života – to je naprosto mylné tvrzení. Ryplova tvrzení nejsou zcela mylná, ale jsou zavádějící důrazem, který je kladen na okamžiky skladatelova života, spojená s Vídni.

Je těžké určit, jaký byl celospolečenský dopad této publikace. Vzhledem k tomu, že její cena byla poměrně vysoká (290,-Kč) a náklad malý, její dosah asi nebyl veliký. Podle vzpomínky Karla Režného se prodávala na venkově, v Praze nikoliv – pravděpodobně z obavy, že by zde plagiátorství V. Jansy mohlo vyjít najevo. Rovněž reakce odborné veřejnosti nebyly zcela pozitivní, obsahově totiž publikace nepřinesla nic nového, šlo o směsici textů různé povahy a různé úrovně.¹⁴¹ Atraktivitu a důvěryhodnost sborníku zvyšovala jména renomovaných přispěvatelů, např. Václava Talicha, Jana Racka či Josefa Bachtíka. Pozadí vydání tohoto sborníku, stejně jako postavy, které za ním stojí, ukazují, že rok 1941 se nesl nejen v duchu upřímných oslav skladatelova genia, ale přinesl také podniky, hledající spíše finanční profit a zneužívající dobové konjunktury zájmu o kulturu a Dvořákovy popularity. Můžeme proto shrnout, že v tomto případě šlo o podnik neseriózní, dost možná založený na představě finančního zisku (zda byla tato představa naplněna, nemůžeme zhodnotit).

Dalším pravděpodobně nikdy nevydaným textem, ve kterém Ryppl zmínil skladatelovo jméno, jsou jeho *Dějiny hudby*. V úvodu porovnával Bedřicha Smetanu a Dvořáka: „Jako umělec je nelze stavět proti sobě. U Smetany je základem jeho veškeré formy český folklor, duše českého lidu. U Dvořáka je proces již více destilován, držel se staré formy a naplňoval ji folklorem. Smetana je především Čech, u Dvořáka jsem někdy na rozpacích, běží-li o českou tvorbu.“ Smetana

¹³⁹ Antonín Dvořák: Fritz Simrock, New York, 17. 12. 1893, cit. dle ADKD 3, s. 232.

¹⁴⁰ -e. Dvořákovy americké zájezdy. *Vlajka*, r. 10, č. 183, 14. 8. 1940, s. 7.

¹⁴¹ *Smetana*, r. 1, č. 7, 25. 2. 1942, s. 63.

byl dle Rypla bojovník, oproti Dvořákovi, který byl „měkké“ povahy.¹⁴² Rypl měl na mysli partneré Dvořákovu inklinaci k tradičním formám, svými rozpaky ohledně českosti Dvořákovy tvorby zůstal zcela osamocen.

Jan Miroslav Květ patřil mezi přední propagátory a znalce Dvořákovy tvorby (a také tvorby Josefa Suka a dalších). Byl autorem dvořákovských publikací, spoluzakladatelem Společnosti Antonína Dvořáka v Praze a Památníku Antonína Dvořáka ve Zlonicích. V roce 1943 vydal po letech studií a příprav publikaci *Mládí Antonína Dvořáka*.¹⁴³ Kniha vyšla září, hned v prosinci téhož roku následovalo vydání druhé. Vydání se od sebe lišila z našeho úhlu pohledu minimálně – v druhém vydání opravil autor několik chybných tvrzení. Zajímavý je pro nás závěr knihy, kde autor věnoval několik odstavců Dvořákovu americkému období. Téma začal popisem technických vymožeností, aby náhle bez souvislosti zmínil, že „*k vrstvě boháčů [Dvořák] nijak nepřilnul*“. Kritika majetné vrstvy obyvatelstva pokračovala prohlášením, že písně afroamerických a původních obyvatel byly projevy „*národů utlačovaných a vyssávaných vrstvou boháčů*. [...] „*Jak málo dala Amerika Dvořákovi kromě těchto dojmů a kromě zvýšení hmotného blahobytu, o tom svědčí jednak radost, s jakou Dvořák opustil Ameriku přes její skvělé finanční možnosti, jednak ta okolnost, že jeho americké období zůstává přesně ohraničenou periodou, která v další jeho tvorbě zůstala bez ohlasu. Je to jen vybočení z dráhy, kterou šel dříve a k níž se vrátil*. [...] *Na bytost cítící prostě lidsky, jako byl Dvořák, nemohla civilizace bez kulturní tradice působit hlubokým dojmem*.“¹⁴⁴ Slova o Americe působí v publikaci, která je věnována skladatelově mládí, tedy období o dvě až tři dekády předcházející, nepatřičně, nadbytečně – nemůžeme se zbavit dojmu, že byla formulována zcela účelově. To potvrzuje i fakt, že v jiných dvořákovských textech z poválečné doby Květ takto přísně Ameriku neposuzoval, naopak – v roce 1949 soudil, že Amerika Dvořáka uchvátila.¹⁴⁵ O tom, že citovaná pasáž mohla být úlitbou dobovým poměrům a podmínkou, aby publikace vůbec mohla vyjít, svědčí také fakt, že v chystaném třetím vydání z roku 1946 (vydání nerealizované, materiály jsou uchovány v rámci Květovy pozůstalosti v Českém muzeu hudby) daná pasáž absentuje.¹⁴⁶

Pozornosti se dostalo Dvořákovi v roce jeho výročí také od německých autorů. V článku *Dvorak und die Deutsche Musik* kladl rakouský hudební kritik a spisovatel Roland Tenschert důraz na německý element ve Dvořákově životě. Při popisu skladatele použil slova jako jednoduchý („*das einfache Landkind*“), naivní („*naiver Musikertyp [...] in sein Alter eine naive Frömmigkeit bewahrte*“). Jádro textu tvořil popis vztahu Dvořáka a Brahmsa („*In Brahms erkannte Dvorak alsbald seinen künstlerischen Wert*“) který byl stavěn do protikladu k českému skladateli jakožto osobnost kultivovaná, oduševnělá, filozoficky založená (není těžké zde rozeznat paralelu ve vyjádření vztahu Čech a Německa jakožto kultury živelné, spontánní, resp. oduševnělé, vzdělané). Tenschert kladl důraz, stejně jako Rypl, na kruciólní pomoc německých přátel a učitelů, vyzdvihoval především pomoc Johanna Brahmsa („*dem er seinen Weg zum Ruhm dankte*“) – jednak v rámci komise pro chudé umělce, ale také ve smyslu pomoci při navazování kontaktů. Tyto informace samy o sobě nejsou mylné, nepřehlédnutelný je však jednostranný důraz, který na ně pisatel klade a absence výkladu, týkajícího se i německých vlivů na skladatele. Tenschertovými

¹⁴² RYPL, Celestin. *Dějiny hudby*. Strojopis, uložen v NA, fond MLO, 11 stran. Část, věnovaná Dvořákovi – s. [8]–[9]. Částečně text asi využil při přípravě publikace RYPL, Celestin. *Promluvíme si o hudbě*. Praha: Orbis, 1943.

¹⁴³ KVĚT, Jan Miroslav. *Mládí Antonína Dvořáka*. Praha: Orbis, 1943.

¹⁴⁴ Všechny citace KVĚT, s. 121, resp. 122.

¹⁴⁵ KVĚT, Jan Miroslav. *Antonín Dvořák*. Praha: Orbis, 1949, s. 47–52.

¹⁴⁶ Materiál pro 3. vydání publikace, uloženo v NM-ČMH, inv. č. S 121/ 752.

slovy stručně shrnuto: „*Deutsch waren die Vorbilder, an deren sich die Künstlerphantasie des aufgeschlossenen jungen Mannes erdete, deutsch auch vielfach die Lehrer, die dem Musikungrigen Mittler des wertvollen Kulturgutes wurden.*“¹⁴⁷

Je nutno konstatovat, že zdůrazňování německé pomoci a úspěchu Antonína Dvořáka a jeho díla v Německu stojí na faktických základech. V druhé polovině 19. století byla Praha stále ještě provinčním, byť rostoucím a stále sebevědomějším městem mnohonárodnostní habsburské monarchie, a cesta do zahraničí vedla přes hlavní město Vídeň či přes nejvýznamnější hudební centra v Německu. Ostatně tento fakt byl reflektován již za Dvořákova života, Fritz Simrock mu jej sám připomněl: „*Nechávejte se příliš ovlivňovat radostí svých českých bratrů, milý příteli: Ale uvažte, že to vše jsou jen vnější věci a že jenom Německo Vám pomohlo a také jen dále pomáhat může a bude.*“¹⁴⁸ Tento narativ tedy nebyl nový, šlo spíše o dobový kontext, jeho vnímání a chápání, daný politickou a kulturní situací v období protektorátu.

Na první pohled by se mohlo zdát, že Dvořákova devátá symfonie, zkomponovaná ve Spojených státech amerických a označená autorem *Z Nového světa*, bude nacistickým propagandistům, především po vstupu USA do válečného konfliktu, trnem v oku. Opak je pravdou. I během nacistické okupace byla tato symfonie nejhranější a nejpopulárnější.¹⁴⁹ O tom, že cenzura neměla se symfonií žádnou potíž, svědčí i fakt, že symfonii měl na repertoáru také Německý filharmonický orchestr v Praze (Deutsches Philharmonisches Orchester in Prag).¹⁵⁰

5.2 Antonín Dvořák z pohledu estetiky socialistického realismu

Propaganda Komunistické strany Československa jakožto jediné vládnoucí strany po roce 1948 se zaměřovala na několik hlavních témat. Propagandisté mohli počítat se zkušeností obyvatelstva s nacistickým režimem a hrůzami války, častým motivem byla hrozba nového konfliktu a jaderné války, vyvolané imperialistickým Západem, zatímco SSSR byl vykreslován jako jediný garant míru. V tomto ohledu mohla propaganda v českých zemích navázat na tradiční proruský sentiment. Cílem bylo podávat pozitivní obraz Sovětského svazu a tzv. spřátelených zemí jako tábora míru. U příslušníků dělnické třídy mohla propaganda nalézt pochopení pro svoji kritiku poměrů za první republiky, především poukazováním na vysokou nezaměstnanost a sociální nejistoty této éry. Na to navazovala kritika zemí Západu v čele s USA a jejich líčení jako místa rasové diskriminace, sociálního útlaku, bídy a nezaměstnanosti (nutno podotknout, že kritika např. rasové segregace v USA 50. let nebyla neopodstatněná). Řadu těchto vlivů nacházíme i v novém způsobu nahlížení na život a dílo Antonína Dvořáka.

V roce 1951 vyzval Zdeněk Nejedlý k revizi postojů vůči Antonínu Dvořákovi a jeho tvorbě. Pronesl tak na plenární schůzi Svazu čs. skladatelů. Vyzdvihl nový úkol hudebních vědců a kritiků

¹⁴⁷ TENSCHERT, Roland. Dvorak und die Deutsche Musik. *Neues Wiener Tageblatt*, r. 75, č. 247, 6. 9. 1941, s. 2.

¹⁴⁸ Fritz Simrock: Antonín Dvořák, Bonn, 18. 10. 1882, cit. dle ADKD 5, s. 401, 400. V orig. „*Sie lassen sich zu sehr durch die Freude Ihrer böhmischen Brüder beeinflussen, lieber Freund! Aber bedenken Sie, daß das alles nur Äußerlichkeiten sind und daß nur Deutschland Ihnen geholfen hat und auch nur weiter helfen kann und wird.*“

¹⁴⁹ Česká filharmonie zahrála během okupačních let tuto skladbu 36x, orchestr FOK potom 16x.

¹⁵⁰ NA, fond ÚŘP, Sg. IV-I 2 M 8331. Deutsches Philharmonisches Orchester vznikl roku 1940, vedl jej dirigent Joseph Keilberth, viz LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci: pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha: Academia, 2012, s. 584 či MOHN, s. 339–340.

– revidovat svůj poměr k Antonínu Dvořákovi a prohloubit znalosti o jeho tvorbě ve smyslu obsahu jeho děl.¹⁵¹ Tuto Nejedlého výzvu pak zopakovali ve svých textech další muzikologové, a stala se tak obecným závazkem.¹⁵² Proces této revize se pokusíme zmapovat v následujících podkapitolách, které uvedeme vykreslením situace po ukončení války.

5.2.1 Mezi Východem a Západem: Třetí republika

Hudba Antonína Dvořáka zněla i v obnovené tzv. Třetí československé republice, která vznikla ustavením nové československé vlády v Košicích dne 4. dubna 1945 a zanikla komunistickým převratem v únoru 1948. Dvořákova díla se objevila na programu celé řady koncertů, které nesly i jinou, mimohudební funkci – především reprezentativní a politickou – a opět demonstrovala vysokou úroveň české hudební kultury. Výběrově uvedeme nejzajímavější z nich.

Několik květnových večerů po sobě (28.–30. 5. 1945) bylo věnováno slavnostním koncertům na počest narozenin prezidenta republiky Edvarda Beneše, který se krátce předtím navrátil z londýnského exilu. Rafael Kubelík provedl s Českou filharmonií program, který může být čten jako vysoce symbolický. Po československé, sovětské, britské, americké a francouzské hymně (pořadí patrně nebylo náhodné) zazněl pochod *V nový život* Josefa Suka, Dvořákova ouvertura *Husitská* a Smetanův *Blaník*. Po přestávce byl program zakončen Symfonií č. 4 P. I. Čajkovského. Orchester byl kvůli plnému zvuku doplněn dvanáctičlenným žesťovým a bicím souborem.¹⁵³ Jak vyplývá z povahy koncertů, první z večerů byl navštíven řadou veřejných osobností – v první řadě prezidentem Benešem a jeho chotí, vrcholní představitelé České filharmonie uvedli prezidentský pár do lože. Nálada večera byla slavnostní, po první části programu „*nakupilo se obecnstvo pod prezidentskou lóží a zahrnulo pana president srdečnými ovacemi*“, stejně tak po poslední skladbě následovaly ovace publika vestoje, včetně prezidentského páru.¹⁵⁴ Je nutno si uvědomit, že Beneš se vrátil do republiky 16. května a že koncert proběhl opravdu záhy po ukončení války. Nálada musela být stále vzrušená. Program koncertu ukazoval jak do slavné české minulosti, tak ke dnům budoucím (a skrze tóny Čajkovského symfonie snad také k sovětským osvoboditelům?).

Téměř totožný program provedla Česká filharmonie 1. června 1945 – s obměnou první skladby: místo Sukova pochodu zazněl *Pochod studentských legií* B. Smetany. Koncert pořádal Studentský národní výbor, výtěžek šel ve prospěch persekovaných studentů. Dirigoval Karel Šejna.¹⁵⁵

Na svátek sv. Václava, 28. září 1945 pořádal Americký ústav v Československu ve Smetanově síni slavnostní koncert. Záštitu nad koncertem převzalo jednak předsednictvo československé vlády, jednak britský, sovětský a americký velvyslanec, přítomen byl také prezident Beneš. Rovněž program koncertu kopíroval mezinárodní složení záštit: švýcarský dirigent Walter Ducloux

¹⁵¹ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15, 17.

¹⁵² BARVÍK, Miroslav. Antonín Dvořák. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 17, 1950–1951, s. 8–10 (cit. dále jako BARVÍK), VÁLEK, Jiří. Život českého lidu v díle Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 4, č. 1, 1951, s. 10–11 (dále cit. jako VÁLEK).

¹⁵³ Viz programy koncertů, uložených v archivu ČF či vk. Česká filharmonie do svobodné sezóny. *Rudé právo*, r. 25, č. 20, 30. 5. 1945, s. 3.

¹⁵⁴ Pan president na koncertu České filharmonie. *Svobodné slovo*, r. 1, č. 15, 29. 5. 1945, s. 2.

¹⁵⁵ Viz program koncertu, uložený v archivu ČF. Studentský národní výbor vznikl 5. května 1945, mj. se podílel na poválečné očištění českých vysokých škol.

sídlící ve Spojených státech dirigoval Českou filharmonii. Na pořadu večera po zaznění československé, britské, sovětské, francouzské a americké hymny byly koncertní předehra *Cockaigne*, op. 40 Edwarda Elgara, Koncert pro housle a orchestr D dur, op. 35 P. I. Čajkovského (sólista Alexander Plocek), program byl zakončen Dvořákovou Symfonií č. 9 „*Z Nového světa*“. Koncert měl nadšený ohlas.¹⁵⁶

Dne 4. ledna 1946 oslavila Česká filharmonie 50. výročí svého prvního koncertu. Rovněž program slavnostního koncertu kopíroval čistě dvořákovský program ze 4. ledna 1896. Zazněly tak *Slovanská rapsodie* č. 3 As dur, op. 45, prvních pět z *Biblických písní*, op. 99, dále ouvertura *Othello*, op. 93. Program vyvrcholil Symfonií č. 9 e moll „*Z Nového světa*“, op. 95, jež je, jak pravil program, „jedna z nejhranějších skladeb Dvořákových v Evropě i v Americe.“¹⁵⁷ Večer se konal pod záštitou ministra školství a osvěty Zdeňka Nejedlého, který také pronesl úvodní proslov. Dirigoval František Stupka (ačkoliv Jiří Dostál, jakkoliv měl pro Stupku pouze slova chvály, by byl na dirigentském místě raději viděl Václava Talicha, v té době již soudem očištěného).¹⁵⁸ Vedle Nejedlého dodala akci slavnostní a oficiální ráz přítomnost zástupce prezidenta republiky, velvyslanců spřátelených zemí a dalších významných osobností. „*Ovacemi, které trvaly dlouho po konci koncertu, vyjádřilo obecnstvo ČF své blahopřání.*“¹⁵⁹

Další ze slavnostních koncertů, kterých bylo v této sezóně velké množství, byl večer věnovaný výročí narození Tomáše G. Masaryka. Dne 6. března 1946 dirigoval Rafael Kubelík symfonickou báseň *Vyšehrad* B. Smetany a Dvořákovu Symfonii č. 7. Přítomni byli vysocí představitelé státu – prezident E. Beneš, předseda vlády Z. Fierlinger, ministři, členové diplomatického sboru a další; v prezidentské lóži seděli Jan a Alice Masarykovi. Večer byl zahájen státní hymnou, poté promluvil primátor hl. m. Prahy Petr Zenkl.¹⁶⁰

Závěrem tohoto stručného shrnutí můžeme konstatovat, že koncerty nesly v tomto období politicko-symbolickou funkci. Československo bylo některými politiky a intelektuály vnímáno jako most mezi Západem a Východem, a tak bychom mohli vnímat i dramaturgii slavnostních koncertů, na nichž se setkávali představitelé americké i sovětské administrativy. Program reflektoval výsledek války, často znějící hudba P. I. Čajkovského mohla být vnímána jako pocta sovětskému osvoboditeli.

5.2.2 Zdeněk Nejedlý a revize (nejen) jeho postojů k Antonínu Dvořákovi „*Dvořákovi jsme dlužni všechno.*“¹⁶¹

¹⁵⁶ Koncert Waltera Ducloux za přítomnosti prezidenta republiky. *Svobodné slovo*, r. 1, č. 119, 30. 9. 1946, s. 2

¹⁵⁷ Program koncertu, uložený v archivu ČF.

¹⁵⁸ -stál. [DOSTÁL, Jiří]. Česká filharmonie padesátiletá. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 5, 6. 1. 1946, s. 4. Další recenze např. R. F. Půlstoletí České filharmonie. *Lidová demokracie*, r. 2, č. 3, 4. 1. 1946, s. 3. K Talichově poválečným osudům viz např. KŘEŠŤAN, Jiří. Srdce Václava Talicha se ztratilo. K problému národní očisty (část 1.). *Soudobé dějiny*, č. 1, 2009, s. 69–111, (část 2.). *Soudobé dějiny*, č. 2–3, 2009, s. 243–275

¹⁵⁹ Koncert ČF jako před padesáti lety. *Rudé právo*, r. 26, č. 5, 6. 1. 1946, s. 4.

¹⁶⁰ Program koncertu, uložený v Archivu ČF, čt. Slavnostní koncert ve Smetanově síni. *Svobodné noviny*, r. 2, č. 57, 8. 3. 1946, s. 3.

¹⁶¹ Citát Zdeňka Nejedlého z 16. listopadu 1954, kdy se konalo závěrečné zasedání slavnostního výboru pro oslavu 50. výročí úmrtí Antonína Dvořáka, použil Robert Smetana jako motto své knihy *O místo a význam Dvořákova skla-*

Známý spisovatel a novinář, hudební kritik a historik, později komunistický politik Zdeněk Nejedlý hrál ve dvořákovské recepci neoddiskutovatelnou, byť velice kontroverzní roli. Zároveň měl z titulu svých politických funkcí významný vliv na kulturní dění po roce 1945. Skladatel Václav Dobiáš jej dokonce označil za „nejvýznamnějšího kulturního činitele naší republiky“,¹⁶² muzikolog Miloš Hons jej označil za „hlavní ideologickou autoritu po Únoru 1948“.¹⁶³ Po komunistickém převratu v roce 1948 prodělal Zdeněk Nejedlý, pokud šlo o jeho vztah k osobnosti a dílu Antonína Dvořáka, paradoxní názorový převrat. Z Dvořákova někdejšího největšího odpůrce se stal skladatelův přední vykladač. Nejedlý sám se k Dvořákovi hlásil jakožto jeden „snad dnes z nejstarších posluchačů Dvořákovy hudby“.¹⁶⁴

Ale byl Nejedlého obrát opravdu tak nečekaný a paradoxní? Pojdme se podívat na vývoj názorů Zdeňka Nejedlého na tvorbu Antonína Dvořáka. Ty nebyly vždy negativní, ba naopak. V některých ohledech byly názory Zdeňka Nejedlého konzistentní, v některých nikoliv. V podstatě po celou svou dráhu hudebního kritika uznával Nejedlý Dvořáka jako dirigenta („*Smetana, Dvořák, Knittl, Kovařovic, Čelanský – tím jsme asi s našimi dirigenti většího slohu hotovi.*“¹⁶⁵). Co se týče Dvořákových kompozičních aktivit, nebyl názor Nejedlého již tak jednoznačný. Vývojově patřil věkem téměř o generaci mladší Dvořák dle Nejedlého před Bedřicha Smetanu, neboť prý české hudbě dodal to, co jí chybělo před zjevem Smetanovým – tedy kvalitní orchestrální i komorní absolutní hudbu, která však byla vývojovou fází předcházející Smetanovu hudebně-dramatickou koncepci.¹⁶⁶ Ačkoliv ve své publikaci *Zpěvohry Smetanovy* roku 1908 vyslovil mnohé odsudky Dvořákovy operní tvorby, Dvořáka jako osobnost a jako skladatele absolutní hudby uznal (Dvořák disponoval originalitou, „*kteřá jej stavěla hned mezi přední mistry nejenom české.*“¹⁶⁷) a dikce jeho textu není vůči skladateli tak útočná, jako jsme tomu svědky později.

V hodnocení Dvořákových jednotlivých skladeb z oboru symfonické hudby názor Nejedlého kolísal. Vrcholem symfonické tvorby byla Nejedlému Symfonie č. 9 „*Z Nového světa*“. V roce 1904 ji označil za nejvelkolepější Dvořákovo dílo vůbec, zcela originální, bez reminiscencí, slohově bezvadnou, hudebním obsahem novou, zajímavou (takový dojem na něj učinila interpretace Karla Kovařovice).¹⁶⁸ O čtyři roky později ovšem, v roce 1908, popsal jako umělecky nejvýznamnější symfonické dílo Symfonii č. 7 d moll.¹⁶⁹ V roce 1952 si obou těchto symfonií cenil jako vrcholů Dvořákova umění. Pozitivní názor na tyto dvě symfonie si Nejedlý podržel po celý svůj život.

datelského díla v českém hudebním vývoji (Praha: Svaz čs. skladatelů, 1956). Toto motto rozladilo Jarmila Burghausera, který mu jej vyčetl v dopise z 30. 11. 1956. Hájil v něm práci dvořákovských muzikologů, jmenoval řadu osob, jejichž práci v tomto směru motto nivelizuje.

¹⁶² Proslov V. Dobiáše na konferenci 1954.

¹⁶³ HONS, s. 21.

¹⁶⁴ Viz kap. 3, pozn. 180.

¹⁶⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. L. V. Čelanský dirigoval osmý filharmonický koncert na výstavě, *Den*, r. 2, č. 237, 27. 8. 1908, s. 6. Podobně uznale se o Dvořákovi jakožto dirigentovi vyjadřoval Nejedlý i v roce 1952; viz deníky Jaroslava Kojzara, uložené v Archivu Akademie věd, fond Zdeněk Nejedlý.

¹⁶⁶ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich: zakladatel scenického melodramatu*. Praha: Z. Nejedlý, 1901, s. 173–174.

¹⁶⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Praha: J. Otto, 1908, s. 254.

¹⁶⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk. Dvořákův koncert. *Zvon*, r. 4, č. 38, 10. 6. 1904, s. 531–532, Opera Národního divadla. *Osvěta*, r. 1, č. 6, 25. 6. 1904, s. 653–656.

¹⁶⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. První Kovařovicův koncert. *Den*, r. 2, č. 314, 13. 11. 1908, s. ½.

Ani v přístupu k Dvořákově operní tvorbě nebyl Nejedlý konstantní. Z Dvořákových oper vyzdvihoval v roce 1904 *Rusalku* jako operu, které má šanci přežít v repertoáru Národního divadla,¹⁷⁰ jedná se o dílo „jistě daleko ne nejlepší, ale nejsladší, nejsentimentálnější“ (1936).¹⁷¹ O opere *Čert a Káča* v roce 1904 soudil, že hudba je chudá, libreto triviální,¹⁷² o pár let později ji již postavil na první místo v Dvořákově operní tvorbě,¹⁷³ jako dílo opravdu hudebně-dramatické, ve kterém se Dvořák navrátil do šlápějí Bedřicha Smetany (1908).¹⁷⁴ V roce 1909 ovšem na první místo v řadě Dvořákových dramatických děl postavil operu *Šelma sedlák* jako dílo svěží a bezprostřední.¹⁷⁵ V roce 1934 vyzdvihl operu *Jakobín*, když ji chválil jakožto „vůbec nový, jiný svět, ale právě tak typicky český, jak ukazovala cesta Smetanova,“ o rok později ve svém názoru setrval, když ocenil tuto operu jako „nesporně nejlepší Dvořákovu dílo“.¹⁷⁶

Nejedlého vztah k Dvořákově poslední opere *Armida* byl obzvláště pikantní. V dubnu 1904, po premiéře opery v Národním divadle (23. 3. 1904), Nejedlý soudil, že „známé dřívější práce Dvořákovy na poli zpěvohry [...] jsou kolkolem vzaty – ukončenou sérii dosavadní tvorby Dvořákovy jakožto dramatického komponisty, a jako ukončený celek mají své místo ve vývoji naší zpěvohry.“ V *Armidě* ale Dvořák „nyní již mohutnými kroky kráčí k metě nové.“¹⁷⁷ Uznával operu jako pokrokovou, hodnotil její hudbu i libreto kladně, hudebně označil *Armidu* za spíše úsečnou, stručnou, hudba podle něho pouze naznačuje, ale nerozvádí.¹⁷⁸ Již o dva měsíce později, po Dvořákově smrti, však svůj neutrální až kladný postoj k opere změnil. V červnu 1904 hodnotil *Armidu* jako závěr Dvořákovy tvorby i života negativně: „*Armida* je dítě bolesti, nešťastný poslední výtvarník mistra, jehož operní tvorba zakončena jest tak podivnou dissonancí.“¹⁷⁹ Můžeme se pouze dohadovat, zda Nejedlý pouze nechtěl svůj negativní soud vyjádřit veřejně ještě za Dvořákova života, ale je možné, že prostě opět jenom změnil názor.

Tématem, které Nejedlého zaměstnávalo prakticky po celý život, vymezení pozice Antónína Dvořáka v české moderní hudbě a ve vztahu k Bedřichu Smetanovi. Svůj postoj v této otázce definoval v monografii věnované Zdeňku Fibichovi z roku 1901: Dvořákovu dílo znamenalo negaci dosavadních pokrokových snad Bedřicha Smetany, chronologicky, resp. vývojově patří Dvořákova tvorba před Smetanovu.¹⁸⁰ Tuto Tezi Nejedlý v průběhu svého života opakoval a dále rozvíjel, z těchto pozic mírně ustoupil až po druhé světové válce, jak si ilustrujeme níže.

V roce 1908 byl tón Nejedlého hodnocení mírný, uznával především Dvořákovu tvorbu v oboru absolutní hudby, skladatele označil za mistra, který „vytvořil řadu absolutních skladeb,

¹⁷⁰ NEJEDLÝ, Zdeněk. Pamětní večery A. Dvořáka. *Zvon*, r. 4, č. 37, 3. 6. 1904, s. 518–519.

¹⁷¹ NEJEDLÝ, Zdeněk, JELÍNEK, Jaroslav. *Opera Národního divadla od roku 1900 do převratu*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1936, s. 74–75.

¹⁷² NEJEDLÝ, Zdeněk. *Opera Národního divadla. Osvěta*, r. 1, č. 6, 25. 6. 1904, s. 653–656, NEJEDLÝ, Zdeněk. Pamětní večery A. Dvořáka. *Zvon*, r. 4, č. 37, 3. 6. 1904, s. 518–519.

¹⁷³ NEJEDLÝ, Zdeněk. Od premiéry „*Vlasty skonu*“. *Zvon*, r. 5, č. 21, 3. 2. 1905, s. 334–335.

¹⁷⁴ Kap. 5, pozn. 167, s. 302.

¹⁷⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. Dvořákův „*Šelma sedlák*“. *Den*, r. 3, č. 76, 17. 3. 1909, s. ½.

¹⁷⁶ NEJEDLÝ, Zdeněk, Jaroslav JIRÁNEK, Anna PATZAKOVÁ. *Zdeněk Nejedlý o Bedřichu Smetanovi*. Praha: Academia, 1980, s. 312, kap. 5, pozn. 167, s. 207.

¹⁷⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. Dvořákova „*Armida*“. *Zvon*, r. 4, č. 28, 1. 4. 1904, s. 390.

¹⁷⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Opera Národního divadla. Osvěta*, r. 1, č. 6, 25. 6. 1904, s. 653–656.

¹⁷⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. Pamětní večery A. Dvořáka. *Zvon*, r. 4, č. 37, 3. 6. 1904, s. 518–519.

¹⁸⁰ Kap. 5, pozn. 167 s. 172–173.

v nichž zajisté podal nejlépe, co v jeho umění bylo silného, s plnou pravdivostí a uměleckou poctivostí postupoval stále výše a výše. Byla to šťastná doba Dvořákova tvoření, šťastná pro něho i naši hudbu.“¹⁸¹ I přesto se Dvořák se Smetanou nemohl měřit především v ohledu modernosti a pokrokovosti své tvorby – Bedřich Smetana byl reformátor, na něhož Dvořák navázal.¹⁸² V roce 1911 začal Zdeněk Nejedlý svoji dikci měnit a začal zpochybňovat význam Dvořákovy tvorby i skladatelův intelekt.¹⁸³ Následně se stal hlavní postavou nechvalně proslulých „dvořákovských bojů“ neboli sporů o hodnocení významu osobnosti a díla Antonína Dvořáka. K vyhocení Nejedlého odsudku Dvořákova díla došlo těsně před první světovou válkou. V recenzi dvořákovské monografie (nebo spíše ostrého protidvořákovského pamfletu) Josefa Bartoše¹⁸⁴ se Nejedlý ztotožnil s autorovými stanovisky, popisujícími Dvořáka jako skladatele zcela nepůvodního a neslohového. Mínil, že knihou se uvolnily síly hudební kritiky, neboť Dvořák byl tímto již „vyřešen“ a muzikologové se nyní mohou věnovat „zajímavějším“ věcem.¹⁸⁵ V dobových dvořákovských sporech byla kromě jiného kritizována přemíra zastoupení Dvořákovy tvorby v repertoárech souborů a interpretů na úkor jiných, především soudobých autorů, kteří tak neměli možnost prezentovat svá díla na veřejnosti.¹⁸⁶ Dalším bodem sporu byla z Nejedlého pohledu nepatřičná snaha postavit ve vývoji české moderní hudby Antonína Dvořáka na roveň Bedřichu Smetanovi ve vývoji české hudby.¹⁸⁷ Dvořák se stal dle Nejedlého pro mnohé modlou, kterou je ale nezbytně nutné skácet, protože překáží na cestě mladým umělcům (paralelní výrok ke známé větě o balvanu, který je nutno odvalit z cesty).¹⁸⁸

Vymezení (i vzájemného) postavení obou velkých skladatelů v rámci vývoje české národní hudby spojoval Nejedlý velice často se svou interpretací Dvořákovy opery *Dimitrij*. Základem jeho výkladu byla údajná snaha upozadit dílo a „pokrokovou koncepci“ Bedřicha Smetany především ze strany Františka Ladislava Riegera.¹⁸⁹ Ten dal dle Nejedlého podnět ke vzniku *Dimitrije* záměrně v „konservativním“ (myšleno oproti Smetanovi) slohu francouzské velké opery. Ze své pozice (působil ve Sboru pro zřízení Národního divadla) propagoval *Dimitrije* (např. lepší výpravou premiéry *Dimitrije* v říjnu 1882 oproti Smetanově *Čertově stěně*, jejíž premiéra následovala v listopadu t. r.), aby zastínil tvorbu a jí prezentované ideje Bedřicha Smetany. Míra údajného zapojení a kritiky samotného Dvořáka se v Nejedlého textech v průběhu doby různila. Již v roce 1901 spatřoval v *Dimitriji* snahu negovat Smetanovy snahy na poli moderní české hudby.¹⁹⁰ V roce 1908 si Nejedlý cenil Dvořáka nejen jako člověka, ale i jako skladatele, Dvořák „*byl hluboký, prostý člověk, jež neznal falše*“, který se nevědomky nechal zatáhnout do intrik Riegra proti Smetanovi, ačkoliv politikaření bylo oběma umělcům cizí, „*nyní proti sobě stojí dva mistři, z nichž*

¹⁸¹ Kap. 5, pozn. 167, s. 255.

¹⁸² Tamtéž, s. 258.

¹⁸³ NEJEDLÝ, Zdeněk. Z hovorů Ant. Dvořáka se Zd. Fibichem. *Smetana*, r. 2, č. 3–4, 3. 11. 1911, s. 52–54.

¹⁸⁴ BARTOŠ, Josef. *Antonín Dvořák: kritická studie*. Praha: J. Pelcl, 1913.

¹⁸⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. Jos. Bartoše „Ant. Dvořák“. *Česká kultura*, r. 2, č. 3, 7. 11. 1913, s. 60.

¹⁸⁶ NEJEDLÝ, Zdeněk. Affaira dvořákovská vyvíjí se dále. *Česká kultura*, r. 1, č. 7, 3. 1. 1913, s. 223–224.

¹⁸⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk. České noviny a hudba. *Česká kultura*, r. 1, č. 16, 16. 5. 1913, s. 508–512.

¹⁸⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk. Čas-obrazoborec. *Česká kultura*, r. 2, č. 7–8, 16. 1. 1914, s. 133. Známý Nejedlého výrok o Dvořáku – balvanu zní: „*Mne Dvořák nezajímá. Pro mne jest to odbytá mrtvá kapitola české hudby, kde pro ducha báдавého a tvořivého není mnoho co dělati [...] Jest to balvan, jež si mladý český hudebník musí odvalit z cesty, aby mohl dále.*“ a pochází z NEJEDLÝ, Zdeněk. „Boj“ proti Antonínu Dvořákovi. *Česká kultura*, r. 1, 20. 12. 1912, s. 188.

¹⁸⁹ Kap. 5, pozn. 167, s. 268–269.

¹⁹⁰ Kap. 5, pozn. 167, s. 85, 177.

*každý jest hoden svého rivala.*¹⁹¹ V roce přidal 1913 Nejedlý i ekonomický aspekt – dle jeho názoru byl *Dimitrij* pro Riegra především vývozní artikl – proto bylo zvoleno nečeské, tedy v zahraničí přístupnější téma, styl velké opery, drahá výprava. V této době již Nejedlý přitvrdil v dikci a kritice Dvořáka samotného – Dvořák byl prý nevlastenecký, národně neuvědomělý, chtěl hlavně prorazit v cizině a bylo mu jedno, na jaké texty (v jakém jazyce) bude komponovat. Byl proto prý jako umělec i člověk mravně slabý, šlo mu o zisk a slávu.¹⁹² Ačkoliv *Dimitrije* hodnotil Nejedlý konstantně negativně a považoval jej za operu „*mrtvého, starého světa*“, v roce 1928 uznával zároveň, že jde o Dvořákovu nejbohatší operu bez „obvyklé“ triviality.¹⁹³ V roce 1934, při příležitosti oslav výročí obou skladatelů v rámci Roku české hudby 1934, označil *Dimitrije* za „*heroického*“.¹⁹⁴ Vzhledem k slavnostní příležitosti není text tak konfrontační, jak u Nejedlého bylo zvykem. V roce 1935 připojil k již dříve vysloveným výtkám názor, že Dvořákovu přepracování partitury *Dimitrije* z roku 1894 (tak, aby byla blíže představě hudebního dramatu), byla „*největší kapitulace, jakou si jen jen možno u umělce představit*“.¹⁹⁵ O rok později tento příkrý odsudek zmírnil a vysvětlil: „*V tomto původním znění měl Dimitrij stil. Sice starý a překonaný, ale byl to stil, kdežto v pozdějším Dvořákově přepracování dílo původního stylu ztratilo a nového nenabylo*“.¹⁹⁶ Tento Nejedlého výklad *Dimitrije*, sloužící k vymezení pokrokovosti Smetany oproti konzervativnímu Dvořákovi, pokračoval v pozdějším narativu po únoru 1948. Této Nejedlého konstrukci oponoval v roce 1961 Jarmil Burghauser, podle něhož šlo Dvořákovi spíše o nezávislost na wagnerovských vzorech.¹⁹⁷

O tom, že pro Nejedlého Dvořák nebyl odbytou kapitolou, jak v roce 1912 tvrdil, svědčily jeho četné návraty k tomuto tématu i v 30. letech 20. století. V této dekádě útočný tón Nejedlého textů kolísal. V roce 1927 Nejedlý soudil, že tzv. „protidvořákovci“, ke kterým byli řazeni především sám Nejedlý a jeho žáci Josef Bartoš či Otakar Zich, skladatelovo dílo pečlivě studují, analyzují i provozují, zatímco dvořákovci (tedy Otakar Šourek, Josef Suk či Boleslav Kalenský) ve svých soudech jen opakují adjektiva „ohromné“, „velkolepé“ atd. beze snahy Dvořákovu hudbu uchopit analyticky.¹⁹⁸ Tento Nejedlého postoj byl neměnný, opakoval jej i v roce 1952.¹⁹⁹

V roce 1930 nahlížel Nejedlý na Dvořáka z levicové, útočně vyhocené perspektivy. Dvořák byl v jeho očích skladatelem „reakce“, „šosáků“ a „reakčních měšťáků“, kteří se vyznačovali povrchním, účelovým a manipulativním přístupem k hudbě a k umění obecně. Dle jeho názoru preferovala ona „buržoazie“ hudbu, která nenutí přemýšlet, která ukonejší, pohladí. Těmto požadavkům vyhovovala dle Nejedlého mínění právě Dvořákova tvorba, proto měla ze strany dobové vyšší společnosti podporu. Naopak Bedřich Smetana, kterému Nejedlý přisoudil povahu buřiče, nenašel u těchto posluchačů pochopení: „*Jen se podívejme, jak tito páni poslouchají Dvořáka – tu*

¹⁹¹ Kap. 5, pozn. 167, s. 254, resp. 258.

¹⁹² NEJEDLÝ, Zdeněk. Bedřich Smetana a kulturní politika F. L. Riegra. *Česká kultura*, r. 2, s. 8–12, 25–28, 53–55, 70–72, 86–89, 115–117, 140–143, 163–166, 269–272, 289–292, v knižním vydání jako NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana a kulturní politika F. L. Riegra*. Praha: Časop. Smetana, 1915.

¹⁹³ NEJEDLÝ, Zdeněk. Dvořákův „Dimitrij“. *Rudé právo*, r. 9, č. 104, 1. 5. 1928, s. 12.

¹⁹⁴ Kap. 5, pozn. 176, s. 312.

¹⁹⁵ Kap. 5, pozn. 171, s. 322.

¹⁹⁶ Tamtéž, s. 124.

¹⁹⁷ BURGHAUSER, Jarmil. Úvod. In Červinková-Riegrová, Marie. *Dimitrij*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 22.

¹⁹⁸ NEJEDLÝ, Zdeněk. Jakobín. *Rudé právo*, r. 8, č. 304, 24. 12. 1927, s. 6.

¹⁹⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Var*, r. 4, č. 9–10, 15. 7. 1952, s. 259.

je jim tak blaze, nic je nestraší, nic neruší, tak hezky to jde do uší – kdežto Smetana, to je samá myšlenka, neklid, námaha, ano, revoluce [...].²⁰⁰ Dvořákova tvorba se tedy hudbě Smetanově dle tohoto výkladu nemůže rovnat.

V roce 1934, možná vlivem slavnostní nálady Roku české hudby, už Nejedlý postavil Dvořáka na roveň Smetany, oba byli „svrchovaní umělci, kteří obohatili celou světovou hudbu o nové a vzácné hodnoty. [...] Smetanovo a Dvořákovo umění muselo vyniknout, protože každé ve svém typu stojí vysoko nad průměrem.“²⁰¹ O rok později ale Nejedlý ve své dikci opět přitvrdil. Dvořák mu (opět) symbolizoval stáří, překonanost a konzervatismus oproti Smetanově umění „mládí a pokroku“. Produkci tzv. Dvořákovy školy (Dvořákových žáků z Pražské konzervatoře Josefa Suka a Vítězslava Nováka), Nejedlý popsal jako umění „vyrostlé z ducha uzrálého, stárnoucího a zpo-hodlnělého již měšťáctva a proto vědomě konservativní, klidné, nijak neznepokojující, jen a jen hudebně požitkářské.“²⁰²

V roce 1936 zvolil Nejedlý smířlivější tón, když uznal, že po Bedřichu Smetanovi „byli tu Dvořák a Fibich, kteří po něm udržují úroveň naší opery v prvořadě výši.“ O operní tvorbě Dvořákově hovořil jako o „velkém odkazu velkého mistra a velké doby, k níž naši povinností jest přibližovat se se svrchovaným respektem.“²⁰³

V roce 1939 Nejedlý emigroval do Moskvy, kde až do konce války působil na Lomonosově univerzitě v Moskvě, pracoval také jako vědecký pracovník Historického ústavu Akademie věd SSSR. Přípravoval pravidelné projevy pro moskevské rozhlasové vysílání, zacílené na posluchače v okupované vlasti.²⁰⁴ V tomto období se reflexi Dvořákovy tvorby nijak nevěnoval.

Po návratu do osvobozené vlasti, a především po únorovém převratu v roce 1948 nastal v Nejedlého rétorice znatelný posun. Z dříve velmi kritického Nejedlého se stal obdivovatel a znalec hudby Antonín a Dvořáka, jako takový byl také přijímán, jeho názory na skladatele byly citovány v tisku jako výroky předního odborníka. V textech publikovaných po tomto roce Nejedlý zmiňoval Dvořáka již jako klasika a mistra české hudby, po někdejší averzi nebylo ani stopy – ačkoliv i nadále byl Dvořák hodnocen vždy ve vztahu k Bedřichu Smetanovi jakožto ideálu. Ve svém projevu na sjezdu skladatelů, který se konal 27. září 1948, postavil Nejedlý skladatele Zdeňka Fibicha, Antonína Dvořáka a Karla Bendla hned vedle Smetany.²⁰⁵ Znovu obzvláště oceňoval Dvořákovu 7. a 9. symfonii – v tom zůstal konzistentní.²⁰⁶ Vyzýval k revizi poměru ke skladateli, kterému údajně uškodili samotní „dvořákovci“ za první republiky, kdy nevznikla žádná analytická práce, která by Dvořákovo dílo opravdu důkladně vyložila. Ve svém proslovu u příležitosti II. sjezdu československých skladatelů, který se konal 14. a 15. května 1949, vyzval Nejedlý skladatele, aby tvořili hudbu přístupnou lidu, to znamená zpěvnou. Jako příklad takové hudby uvedl vedle děl Smetanových také Dvořákovy symfonie („jak to tam všechno zpívá!“). Výzvu

²⁰⁰ NEJEDLÝ, Zdeněk. Z hudebního života dneška. *Var*, r. 5, č. 18–20, 1. 6. 1930, s. 452–463.

²⁰¹ Kap. 5, pozn. 176, s. 307, 313.

²⁰² NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Ostrčil: vzrůst a uzrání*. Praha: Otto Girgal, 1935, s. 67.

²⁰³ Kap. 5, pozn. 171, s. 68, 124.

²⁰⁴ KŘEŠŤAN, s. 269–317.

²⁰⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. Slovo o dnešní naší hudbě. *Var*, r. 1, č. 12–13, 15. 10. 1948, s. 358–365.

²⁰⁶ Srov. s. 156 tohoto textu.

k jejich následování uzavřel slovy „*To my potřebujeme!*“²⁰⁷ V roce 1950 jmenoval Nejedlý Antonína Dvořáka jako jednoho z těch autorů, kteří dokázali ve svém díle pochopit a předat dalším generacím moudrost lidu. Ve zdravici, kterou Zdeněk Nejedlý zaslal účastníkům dvořákovské konference v roce 1954 (sám se nemohl zúčastnit ze zdravotních důvodů – léčil se v lázních Poděbrady), Antonína Dvořáka přímo adoroval. V proslovu, předneseném pro autorovu absenci Václavem Dobiášem, uvedl, že „*je to radost pro všechny československé lidi, že se můžeme pochlubit tak velkým mistrem, [...] Dvořák udělal pro sblížení mezi lidmi na světě tolik jako málokdo v historii.*“²⁰⁸

Takový byl obraz Zdeňka Nejedlého, prezentovaný na stránkách denního a periodického tisku. Podíváme-li se ale např. na korespondenci zúčastněných osob, tedy do intimnější, neoficiální sféry společenského života, uvidíme obraz mnohem méně jednoznačný. V roce 1949 kvitoval skladatel a hudební kritik Milan Balcar v dopise Otakar Šourkovi skutečnost, že Dvořák se hraje velmi často přesto, že „*hlava československého kulturního světa slovo Dvořák v posledních 4 letech z úst ještě nevypustila.*“²⁰⁹ Netřeba vysvětlovat, kdo byl onou hlavou myšlen. Otakar Šourek psal v dopise Otakar Nebuškově, že slyšel v rozhlasu, že o uznání Antonína Dvořáka se nejvíce zasloužil Zdeněk Nejedlý,²¹⁰ což se Šourkovi, který prakticky celý život zasvětil studiu a propagaci Dvořákova díla, muselo poslušat skutečně těžce. I přes výše zmíněný obrat v postoji nejvyšších představitelů hudebního, resp. kulturního života mínil ještě v roce 1953 hudební vědec Bohumír Štědroň, že „*je ostudou tak zv. oficiální hudební vědy, že se hlásila k Dvořákovi jen negativně.*“²¹¹ Mohl mít ale na mysli již minulý postoj. Tomu by nasvědčoval i postřeh skladatele, pedagoga a sběratele lidových písní Františka Píchy, že „*postoj oficiálních kruhů k Antonínu Dvořákovi se pozitivně změnil.*“²¹²

5.2.3 Antonín Dvořák v kontextu estetiky socialistického realismu – úvod

„*Naše nová kultura, kultura nového Československa, má být svou formou národní a svým obsahem demokratická, lidová a sociálně pokroková.*“ (Václav Kopecký na VIII. sjezdu KSČ, březen 1946²¹³)

Ačkoliv o to vedoucí představitelé kulturní politiky po roce 1948 velice stáli, nestala se tvorba skladatelů, kteří si osvojili zásady socialistického realismu, základem repertoáru předních hudebních těles.²¹⁴ Část kánonu světové hudby byla postavena „mimo hru“ jakožto ideologicky nevyhovující, a tak bylo nutno vypořádat se po této stránce s tvorbou předních „klasiků české národní hudby“. Vzhledem k velké oblibě děl Antonína Dvořáka mezi posluchači a jeho vysokému zastoupení v repertoáru většiny hudebních těles bylo potřeba nahlédnout také na jeho dílo novými

²⁰⁷ Nejedlého proslov na II. sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců, otištěn v *Hudební rozhledy*, r. 1, č. 10, 1949, s. 224–225.

²⁰⁸ Proslov Zdeňka Nejedlého.

²⁰⁹ Milan Balcar: Otakar Šourek, Frenštát pod Radhoštěm, 3. a 4. 7. 1949.

²¹⁰ Otakar Šourek: Otakar Nebuška, Štěchovice, 6. 9. 1952.

²¹¹ Bohumír Štědroň: Otakar Šourek, Brno, 1. 10. 1953.

²¹² František Pícha: Otakar Šourek, Praha, 25. 12. 1954.

²¹³ HRUŠKA, Radomil. K rozvoji československo-sovětských kulturních styků v letech 1945–1948. *Živá hudba*, 1. 4. 1962, s. 10.

²¹⁴ IBLOVÁ, s. 14.

očima socialistického realismu a odůvodnit jeho zastoupení v kánonu české hudby. Nejčastěji citovaný sovětský ideolog Andrej Alexandrovič Ždanov považoval hudbu za „ideologickou oblast“. Ideologicky správná hudba vyrůstá z klasického odkazu a navazuje na něj, neboť „pro klasickou hudbu je charakteristická pravdivost a realismus, umění dosáhnout jednoty mezi skvělou uměleckou formou a závazným obsahem, spojit nejvyšší mistrovství s jednoduchostí a přístupností.“²¹⁵ Skutečně geniální hudba je dle Ždanova vždy přístupná širokým lidovým vrstvám.²¹⁶ Proto také považoval tradiční hudební formy 19. století pro jejich přístupnost a navyklost posluchačů za nejvhodnější. V 19. století dosáhlo dle Ždanova umění ve svých postupech, žánrech a estetických normách vrcholu, avantgarda a moderní umění byly krokem zpět.²¹⁷

Oproti kritickému realismu 19. století se ale socialistický realismus nevztahoval k současnosti kriticky, nýbrž ji oslavoval, glorifikoval a především idealizoval. Podle Vladimíra Macury byl tak v domácích poměrech „nový svět socialismu“ prezentován jako nástupce národního obrození, navazující na tradiční české hodnoty, od kterých byl národ v očích komunistických ideologů uměle vzdálen buržoazní společností a její kulturou; budování kultury „nové“ tak navazovalo a navracelo se zpět do minulosti.²¹⁸ Proto nepřekvapí, že se vedoucí představitelé dobové kulturní politiky hlásili v hudbě především k odkazu Bedřicha Smetany, ale i k dílu jeho následovníků, s Dvořákem v první řadě („*Díla našich velkých hudebních klasiků 19. století vyjádřila s revoluční odvahou a vlasteneckým nadšením nejsmělejší politické představy a tužby našeho lidu dávno před tím, než mohly být přesně formulovány tehdejšími profesionálními politiky. [...] Naše hudba nikdy nepropadla bezideovosti a beznárodnosti.*“²¹⁹). Právě oni měli být vzorem mladé skladatelské generaci. Ze všech jmenovaných důvodů bylo potřeba zahrnout a vysvětlit Antonína Dvořáka, jeho život i tvorbu v plné šíři a zahrnout ho do kontextu socialistického realismu a jeho estetiky. Na rozdíl od jiných svých skladatelských současníků vyjadřoval Antonín Dvořák své myšlenky a své přesvědčení písemně jen výjimečně, a velmi úsporně je sděloval světu. V jeho dochované korespondenci²²⁰ najdeme jen velice málo výroků, z nichž bychom mohli soudit o jeho politických názorech či postojích k dobovým hudebně-estetickým diskuzím. Tím snáze se později otevřel prostor vykladačům jeho díla a jeho myšlenek v kontextu dobové estetiky 50. let minulého století.

O vymezení hudby v kontextu socialistického realismu se snažil časopis *Hudební rozhledy* především v prvních letech své existence, kdy byla publikována řada textů s tímto tématem. Nacházíme v nich ale spíše prázdné fráze a politické proklamace než analytické uchopení této problematiky. Jak jsme již nastínili v úvodní kapitole o kulturní politice, termín socialistický realismus v hudbě nebyl nijak pevně definován a doboví ideologové – muzikologové a hudební kritici – tak měli poměrně volné ruce při vytváření nového výkladu Dvořákova díla. S některými prvky Dvořákovy tvorby měli málo práce, jiné aspekty vyžadovaly složitější intelektuální kličky, které tito vykladači museli učinit, aby nadále obhájili výsadní postavení díla Antonína Dvořáka.

²¹⁵ Proslov A. A. Ždanova na konferenci představitelů sovětské hudby v ÚV VKS(b). In: ŽDANOV, Andrej Alexandrovič, CHRENNIKOV, Tichon Nikolajevič. *Problémy sovětské hudby*. Praha: Orbis, 1949, s. 16–17, 21.

²¹⁶ Tamtéž, s. 28.

²¹⁷ ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. Praha: Orbis, 1949, s. 76–77.

²¹⁸ MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015, s. 145–146.

²¹⁹ Program ČF z 1. 3. 1954 (Zahájení Roku české hudby), uložen v Archivu ČF.

²²⁰ KUNA, Milan (ed.). *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*. Svazek 1–10. Praha: Supraphon / Editio Bärenreiter, 1987–2004.

K tomuto úsilí se ostatně zavázali v rámcovém pětiletém plánu skladatelů a hudebních vědců – bylo potřeba „znovu bedlivě přezkoumat, co je methodicky a ideově pochybené, vymýtit koncepce, jež ovládaly měšťáckou vědu v období vrcholného kapitalismu,“ a prezentovat dějiny hudby jako boj o aktivní účast v politickém vývoji národa.²²¹ O tom, že Dvořákova tvorba i přes svou popularitu představovala problém, svědčí výzva k hledání klíče „k řešení a vyjasnění všech problémů, které se [...] nakupily kolem Dvořáka a hodnocení jeho díla“.²²² Dvořák a jeho dílo tedy v této době představovaly něco, co se mělo „řešit“. „Bylo by velmi žádoucí, aby v charakteristice byly co nejvíce zdůrazněny lidové kořeny Dvořákova umění a aby v kritice jeho děl byly zdůrazněny, smíme-li tak říct, méně příznivé vlivy některých konkrétních látek, jak to odpovídá dnešnímu pohledu a celkové orientaci kulturně-politické.“²²³ Takový požadavek vznesl také Gracian Černušák v roce 1953,²²⁴ když zadal Otakar Šourekovi vytvoření hesla Antonín Dvořák pro Československý hudební slovník. Šourek reagoval zprvu odmítnutím přizpůsobit text politickému zadání, tuto reakci ale neodeslal, místo toho se zřekl celého úkolu vytvořit nové heslo.²²⁵ Heslo nakonec vytvořil Bohumír Štědroň.²²⁶

Po roce 1948 hledali muzikologové a hudební kritikové ve Dvořákově životě a tvorbě kvality v dobovém pohledu bazální pro žádané nové umění – lidovost, národnost, pokrokovost, realismus, revolučnost či humanismus. Všechny výše zmíněné požadované kvality se navzájem podmiňovaly a vyplývaly ze sebe navzájem. To nám ukazuje i citace z textu Antonína Hořejše, který dokázal v jednom odstavci najít u Dvořáka pokrokovost, národnost, lidovost i humanismus a demokratismus: „Jeho umělecké mistrovství však vidíme v plné velikosti teprve v tom okamžiku, kdy si uvědomíme, že je v celé šíři postavil do služeb lidu – a nejen českého – a že v této úloze postupuje jako průkopník, který ukazuje na cesty, jakými umění může bojovat za nejvyšší společenskou ideu: sblížení a sjednocení lidstva v jediný mírumilovný celek. Dokázal v této úloze zákonitost dvou skutečností. Především, že národní charakter umění, je-li opravdově vysloven, není nijakou zátěží, ale naopak vzácným pojítkem mezi národy, a potom, že lidovost v umění má mezinárodní platnost, která překládá umělecký projev do jakéhokoliv jazyka a sblízuje lid všech národů. To je Dvořákovo historické a světové poslání, k němuž se prodíral dlouhým procesem.“²²⁷ Slovy Zdeňka Nejedlého, bylo potřeba „prohloubit poměr k Dvořákovu dílu, skoncovat s povrchním popisnictvím a nevědeckými žvásty, diskreditujícími velkého národního hudebního klasika a pokračovatele Smetanova. Bude třeba do podrobností rozvinout studium a hodnocení Dvořákova tvůrčího zjevu, ukázat na jeho lidovost, na jeho realismus, na jeho národní tón, na jeho mistrovství, kde navazuje na smetanovskou linii, jak a kde ji rozvíjí, a v čem podlehl cizím vlivům, reakčním tendencím a podobně.“²²⁸ Snaha to byla spíše křečovitá, plná bezobsažných frází, vágních, nekonzistentních a

²²¹ Rámcový pětiletý plán skladatelů a hudebních vědců. *Hudební rozhledy*, r. 1, č. 5, 1948, s. 82–86.

²²² BARVÍK, Miroslav. Antonín Dvořák. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 17, 1950–1951, s. 8 (dále cit. jako BARVÍK).

²²³ Gracian Černušák: Otakar Šourek, Brno, 5. 11. 1953.

²²⁴ Gracian Černušák (1882–1961), hudební kritik, pedagog, spisovatel a lexikograf. Spolu s Bohumírem Štědroňem a Mirko Nováčkem byl Černušák hlavní postavou rozsáhlého projektu Československého hudebního slovníku osob a institucí, který byl zahájen na počátku 50. let a završen vydáním dvousvazkového slovníku v letech 1963 a 1965 (viz kap. 2, pozn. 169). Sám Černušák byl autorem zhruba 3000 hesel. Na tento projekt navazuje i soudobý Český hudební slovník osob a institucí, dostupný z <https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/> [cit. 2024-05-06].

²²⁵ Otakar Šourek: Gracian Černušák, [Praha, po 5. 11. 1953], neodesláno, Otakar Šourek: Gracian Černušák, Praha, 12. 11. 1953.

²²⁶ ŠTĚDRONĚ, Bohumír. Antonín Dvořák. In: *ČHSOI*, Sv. 1, s. 279–285.

²²⁷ HOŘEJŠ, Antonín. Velký klasik české a světové hudby. K padesátému výročí smrti Antonína Dvořáka. *Rudé právo*, r. 37, č. 118, 30. 4. 1954, s. 4 (dále cit. jako HOŘEJŠ).

²²⁸ BARVÍK, s. 8.

nikdy nedefinovaných termínů, seriózní muzikologická analýza či vědecko-kritický přístup ve skutečnosti zcela absentovaly. Tvrzení často nebyla nijak podložena či jako by předpokládala, že čtenář vysvětlení nepotřebuje, že jde o všeobecnou pravdu. Význam textů nebyl informativní nebo interpretační, ale spíše proklamativní, jednalo se o apel, o všeobecná prohlášení. Běžnými prvky textů byly nadužívání klišé, obecných frází, ohýbání faktů v zájmu ideologické pravdy. Používané termíny byly obsahově vyprázdněné. Řada tvrzení navíc vzbuzuje více otázek, než kolik nabízí odpovědí. I proto má dnešní čtenář tendenci tyto výroky zlehčovat, zesměšňovat, nebrat je vážně. Nicméně je smutným faktem, že právě taková rétorika ovládla veřejný prostor na řadu let a znamenala mnoho lidských osudů. V následujícím textu budeme hlavní teze zčásti citovat a zčásti parafrázovat.

Začneme s pojmem **lid** a **lidovost**, v dobových textech velice frekventovaných. Pojem lid nebyl a není ustálen, mění se, z toho vyplývá, že výklad termínu lidovost byl a je ještě vágnější.²²⁹ Jako lid byly vesměs označovány nižší vrstvy obyvatelstva, tedy především venkovský lid (rolníci a jejich čeledí), ve městech dělník, rolník, drobní řemeslníci, služební apod. Po komunistickém převratu v únoru 1948 se po skladatelích žádalo komponovat pro lid, psát o tom, čím lid žije, co je pro něj podstatné. Mělo však jít již o „nového“ člověka, tedy o politicky uvědomělého pracujícího. Zároveň však bylo třeba docílit sepětí skladatele s lidem, umělec se měl přizpůsobit potřebám lidu, a tím se mělo stát jeho dílo lidovým. Nová národní kultura měla vycházet z lidu a opírat se o lid, k lidu svou tvorbu směřovat. Lidovost byla pro ideology komunistické strany specifickou hodnotou tvorby, vysoce žádanou, neboť umění mělo být podle dobových představ pokrokové; nositelem pokroku pak byl dle dobové ideologie lid, čili pokrokové umění muselo být lidové. Zároveň byla lidovost garantována příchylností k národní tradici a k odkazu v dílech autorů jako byli Bedřich Smetana či Alois Jirásek, neboť ti již lidovost údajně zdárně využili a jejich přístup se osvědčil.²³⁰

Po přečtení dobových textů můžeme zhodnotit, že s realismem souvisí i lidovost, neboť jen to, co je lidové, je realistické a vice versa. Jako příklad provázanosti realismu a lidovosti v dobové estetice uvedeme několik textů. Dvořákova hudba údajně pomáhala bojovat za lepší zítřky, neboť „vyrůstá ze života lidu jako výraz myšlení a cítění lidového člověka. [...] Lidovost, národnost a českost Dvořákovy hudby je dána skutečností, že Dvořákovo dílo podává vpravdě realistické obrazy ze života našeho lidu.“²³¹ Ředitel londýnského levicově orientovaného vydavatelství Collet a účastník dvořákovské konference v roce 1954 Thomas Russel soudil, že „lze nazvat Dvořáka skoro socialistickým realistou. [...] Chačaturjan napsal o obtížích, které konfrontují sovětské skladatele v aplikaci zásad A. A. Ždanova o hudbě. Ve studiu Dvořáka najdeme mnoho odpovědí na řadu obtížných problémů.“²³² Russel bohužel dané problémy ani Dvořákovu (hypotetickou) odpověď na ně nezmiňuje. Do jisté míry se dané termíny navzájem překrývají, doplňují, navazují na sebe a kvůli absenci přesné definice i zastupují. Schematicky můžeme tyto vztahy shrnout takto: pokrokovost = ideovost = lidovost = realismus. V náhledu na Dvořákovo využití lidové hudby tak došlo k posunu. Oproti Josefu Bartošovi a Otakaru Zichovi, kteří v letech tzv. bojů o Dvořáka²³³

²²⁹ MAŘÍKOVÁ, Hana. Lid. In: *Velký sociologický slovník*. Dostupné z <https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Lid>, [cit. 2022-10-16].

²³⁰ MACEK, Petr. „Lidovost“ v české hudební kultuře poválečného období. *Hudba – Integrácie – Interpretácie*, r. 18, č. 1, 2015, s.105–133.

²³¹ Program koncertu České filharmonie z 3. 5. 1951, uložen v Archivu ČF.

²³² Referát T. Russela, konference 1954.

²³³ Viz kap. 3, pozn. 93.

kritizovali Dvořáka za eklektické využití lidové hudby či dokonce za plagiátorství,²³⁴ vyzdvihoval Jaroslav Šeda v roce 1951 skladatelův vztah k lidové písni jako „smetanovsky“ tvořivý.²³⁵ Je však nutné podotknout, že Šeda nebyl dvořákovský badatel a ke skladatelově tvorbě se vyjádřil pouze v tomto jediném textu.

Čím přesně Antonín Dvořák lidovost ve své hudbě naplňoval, jakými konkrétními hudebními prostředky? V melodii, harmonii a rytmu využíval Dvořák prvky lidové hudby. Dle estetiky socialistického realismu byla hlavní hodnotou a nositelkou myšlenky melodie²³⁶ – zde Dvořák jakožto velký melodik zcela vyhovoval. V instrumentaci bohatě využíval dechové nástroje, které evokovaly lidové názvuky. V rytmice využíval furiant, obkročák, polku. *Rudé právo* popsalo lidovost Dvořákovy tvorby následujícími atributy: jásavě klenuté melodie, zpěvnost, jadrnost a pevnost rytmě, humor a veselí.²³⁷

Národnost Dvořákovy hudby mnoho textů nerozebírá, bralo se za automatické, že Dvořák národní byl (pravděpodobně pro jeho využití prvků lidové hudby, pohádkových námětů, námětů z české vesnice apod.). Navíc pojem národnost splývá s pojmem lidovost. Jiří Válek spatřoval Dvořákovu národnost ve využití názvuků českých tanců, lidových písní, v melodice blízké myšlení a cítění českého člověka²³⁸ – tedy v těch aspektech Dvořákovy tvorby, ve kterých jiní spatřovali lidovost. Podobný závěr vyplývá i z charakteristiky opery *Rusalka* z pera Vladimíra Bora: „*Takové znárodnění a zlidovění díla není zjevem náhodným. Nalézá-li lid v uměleckém díle sám sebe, pak tvůrce tohoto díla musel patřit k těm velkým umělcům, kteří z lidu vycházeli, kteří se k němu obraceli a byli mluvčím toho, co žije v lidu a v národu.*“²³⁹ Antonín Hořejš zmínil, že ve svých mladých letech byl Dvořák zcela unesen Lisztovou a Wagnerovou tvorbou, ale Bedřich Smetana mu ukázal správnou cestu národní a lidovou, jeho povinnost vůči národu. Po setkání se Smetanou prošel Dvořák vlnou sebekritiky, stal se „*politicky uvědomělý, jeho hudba má lidovost, národní přesvědčivost a on sám stojí pevně zcela na rodné půdě.*“²⁴⁰ O tom, že národnost díla není ani na světové scéně na škodu, svědčí dle Jiřího Válka úspěchy *Slovanských tanců* a *Moravských dvojzpěvů*, tedy děl vycházejících z lidové hudby.²⁴¹ O tom, že Dvořák se uvědoměle hlásil k české národnosti, svědčí samozřejmě řada jeho výroků i vzpomínek jeho současníků. Jak si ukážeme dále, o Dvořákově národním cítění a o jeho lidovosti nepochyboval nikdo, byl to základní aspekt Dvořákovy tvorby.

V čem přesně spočívala Dvořákova **revolučnost** se čtenář v dobových textech nedozví, musí se spokojit s tvrzením, že Dvořák (údajně) revoluční byl. Dle tohoto výkladu nemohl ale Dvořák dosáhnout revolučnosti Smetanovy, který byl v tomto ohledu údajným průkopníkem, také proto, že byl příslušníkem jiné, starší generace. Dvořák proto prý nešel tak důsledně po „*revolučních cestách*“, byl prý více pohroužen do individualismu a hledání vlastního štěstí. Dle Igora Belzy

²³⁴ V souhrnu PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992.

²³⁵ ŠEDA, s. 12, resp. 11.

²³⁶ Např. HONS, s. 22, BROŽOVSKÁ, Jarmila. Slovánské tance. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 570 (melodie je „*jako u každého skutečně realistického skladatele nositelkou vlastní myšlenky.*“) či KREMLEV, Julij Antoljevič. Otázky sovětské hudební estetiky. *Hudební rozhledy*, r. 2, č. 2–3, 1949, s. 36.

²³⁷ Veliký zjev naší národní kultury. *Rudé právo*, r. 31, č. 212, 8. 9. 1951, s. 5.

²³⁸ VÁLEK, s. 9.

²³⁹ BOR, Vladimír. *Rusalka* k Dvořákovu jubilejnímu roku. *Lidové noviny*, r. 59, č. 4, 6. 1. 1951, s. 5.

²⁴⁰ HOŘEJŠ, s. 4.

²⁴¹ VÁLEK, s. 9.

byl pak Dvořák umělec, „ *který ve své tvorbě odrážel osvobozené myšlenky své doby, úsilí svobodymilovného českého lidu.*“²⁴²

Zajímavým posunem v dobovém narativu byla v 50. letech minulého století zdůrazňovaná Dvořákova **progresivnost**, která předtím v souvislosti s jeho tvorbou zmiňována prakticky nebyla (vždy v kontrapozici se Smetanou, který naopak jako pokrokový vždy hodnocen byl). V nových poměrech po únoru 1948 byla však pokrokovost nutná. Dle Jiřího Války úzce souvisela s lidovostí – lid byl v dobové marxistické ideologii hybatelem dějin, a proto co bylo lidové, bylo i progresivní. Pokrokovost byla dle dobových představ dána správnou ideovou náplní díla, a tu zaručovala právě lidovost obsahu. „ *Osobitost a síla Dvořákovy hudební formy je tady v mistrovském využití všech výrazových možností klasické hudební formy k dramatickému vyjádření prostého, ale ideově pokrokového, zcela jasného záměru ve spojení s bohatstvím drobných i rozsáhlejších hudebních obrazů českého života.*“²⁴³

Pojem **realismu** byl v umění doby po roce 1948 naprosto klíčový, přesto byl užíván – ostatně stejně jako všechny zde zmiňované pojmy – značně volně, obecně, vágně a nejasně. Realismus v dobovém výkladu úzce souvisel s lidovostí. Podle Antonína Sychry cítil Dvořák v lidové hudbě „ *hlas lidu*“, jeho touhy, postoje a emoce. Neviděl lidovou hudbu jako pouhou zvukovou formu, tyto projevy lidu dokázal zachytit ve své tvorbě, a proto jej lze přiřadit k realistům, nikoliv formalistům. Na tomto myšlenkovém pochodu lze dobře ilustrovat černobílé vidění dobové ideologie komunistické strany – Dvořáka nelze nazvat formalistou, je tedy realista. Realistické zobrazení lze dle Antonína Sychry nejlépe demonstrovat na folklorních intonacích v tvorbě Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka či Josefa Suka.²⁴⁴ Jako realistu vnímal Dvořáka i sovětský tisk, což potvrzuje výzva, aby skladatelé „ *postupovali po realistické cestě klasiků československé hudby – Smetany a Dvořáka.*“²⁴⁵ Dvořákův realistický postoj potvrzovala, jak se dočteme v programu koncertu orchestru FOK ze dne 30. května 1952, i jeho nejznámější 9. symfonie – „ *Dvořákova Novosvětská symfonie je našemu publiku dostatečně známa, než aby bylo nutno se o ni v programu zvláště zmiňovat. Je na pořadu koncertů na celém světě prakticky denně a vždy s úspěchem, což jistě svědčí o životnosti Dvořákova díla, za níž vděčí jeho opravdovému sepětí s hudbou rodného lidu a zdravé, jasné realističnosti.*“²⁴⁶ Antonín Sychra soudil, že realismus spočívá ve zhudebnění a vyjádření konkrétního námětu, nikoliv v tom, zda se jedná o absolutní či programní hudbu. Na tuto myšlenku navázal Jaroslav Šeda, když spatřoval Dvořákův realismus ve faktu, že ačkoliv jsou symfonie považovány za formy absolutní hudby, vždy o něčem vypovídají a mají obsah – v tom je jejich realismus (tomuto výkladu se budeme podrobněji věnovat v podkapitole 5.2.5).²⁴⁷

Dalším frekventovaným pojmem byla Dvořákova **demokratičnost**. Nejkonkrétnější byl ve své představě Dvořákova demokratismu Maxim Stempel, který jej spatřoval ve faktu, že skladatel chtěl zpřístupnit studium na newyorské konzervatoři všem studentům bez ohledu na barvu kůže.²⁴⁸ Stejného názoru byl i Antonín Sychra, ačkoliv jinak odsuzoval americkou kulturu pro její údajný

²⁴² BELZA, Igor. Velký český mistr. Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 269.

²⁴³ VÁLEK, s. 8, 11.

²⁴⁴ HONS, s. 61.

²⁴⁵ Sovětský hlas o Pražském jaru. *Hudební rozhledy*, r. 2, č. 1, 1949, s. 17.

²⁴⁶ Program Pražského jara, 30. 5. 1952, uložen v Archivu ČF.

²⁴⁷ ŠEDA, s. 13.

²⁴⁸ Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 269.

sklon k povrchnosti, senzacechtivost, diskriminaci a nedostatek státní péče o umění.²⁴⁹ Antonín Hořejš vysvětloval Dvořákův demokratismus trochu tajemnými slovy: „Dvořák již ve své době se nejvíce přiblížil lidu všech zemí. On na sklonku století ideálně vyvrcholil to, co se ozvalo tak nádherně v díle Beethovenově v počátku minulého století – demokratisaci hudby a hudebního výrazu. Byl to veliký čin, monumentalisující odvěký ušlechtilý rys českého charakteru: demokratismus.“²⁵⁰ Jiří Válek spojoval Dvořákův údajný odpor ke kosmopolitismu právě s demokratismem: „jeho nenávisť k pronikajícimu kosmopolitnímu rozkladu české hudby nejsou náhodné zjevy, ale přirozené důsledky demokratického cítění Dvořákova.“²⁵¹ Co přesně měl Válek na mysli souslovím „nenávisť k pronikajícimu kosmopolitnímu rozkladu české hudby“ nám zůstává záhadou. Generace hudebních skladatelů, tvořících na konci 19. a v prvních desetiletích 20. století, zahrnuje autory, jako byli Leoš Janáček, Josef Suk, Vítězslav Novák – tedy osobnosti, ke kterým pojil Dvořáka vesměs laskavý a přátelský vztah. Navíc tito skladatelé tendence ke kosmopolitismu, jak jej později vnímali komunisté, neprojevovali a ani nemohli projevovat. Za sociálně pokrokovou může být označena Dvořákova snaha integrovat do studia hudby i žáky afroamerického původu, což bylo českými muzikology v 1. pol. 50. let často vyzdvihovalo (ve skutečnosti to byla idea či jedna z idejí paní Jeanette Thurber, zakladatelky Americké národní konzervatoře hudby v New Yorku – idea, kterou ovšem Dvořák, jak můžeme vyčíst z dostupných pramenů, rozhodně sdílel). Pro svou popularitu byla Dvořákova hudba pěstována napříč sociálními vrstvami – některou z Dvořákových skladeb měla na repertoáru snad všechna profesionální tělesa, amatérské či regionální soubory či žáci hudebních škol. Jako projev skladatelova demokratismu bychom snad mohli vnímat Dvořákovo zaujetí dobovými boji malých národů za samostatnost, jak je ve skladbách jako *Tři novořecké básně*, op. 50 (1878), *Pět mužských sborů na texty litevských národních písní*, op. 27 (1878) či *Skotské tance*, op. 41 (1877) či v úpravě *Dvou irských písní*, sine op. (B 601, 1878) identifikoval Antonín Sychra.²⁵²

Novum ve dvořákovském narativu byla další po únoru 1948 často zmiňovaná charakteristika Dvořákovy osobnosti – a sice jeho **humanismus**. Dokazují to vyjádření řady zahraničních, ale i českých osobností. Ve Dvořákově výročním roce 1954 byla skladateli věnována velká pozornost i v mezinárodním kontextu. V sedmém čísle časopisu *Hudební rozhledy* byla pod souhrnným názvem „Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka“ zveřejněna vyjádření či možná lépe řečeno vyznání téměř dvaceti osobností z celého světa. Často zde zaznělo hodnocení skladatele jako velkého humanisty – Dvořákova hudba vyjadřuje víru v lidstvo (Bernard Stevens), poselství lásky a míru (Jacques Ibert), objevil hudbu afro-amerického a původního obyvatelstva, byl to myslící a cítící humanista, nenáviděl rasovou a národní diskriminaci, soucítil se všemi utlačovanými národy (Maxim Stempel),²⁵³ slovy Antonína Hořejše „snažil se založit své dílo tak, aby podpíralo lid na celém světě v jeho boji za svobodu, za bratrské soužití národů“.²⁵⁴

Do popředí také vyvstala otázka vztahu Dvořáka k **Rusku a k ruské hudbě**, ve Dvořákově případě specificky k tvorbě P. I. Čajkovského. Muzikolog Igor Belza ve svých dějinách české

²⁴⁹ Sychrův příspěvek na konferenci 1954. Dále k Dvořákovu demokratismu viz HOŘEJŠ, s. 4.

²⁵⁰ HOŘEJŠ, s. 4.

²⁵¹ VÁLEK, s. 7.

²⁵² SYCHRA, 1959, s. 270–272.

²⁵³ Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 266–269.

²⁵⁴ HOŘEJŠ, s. 4.

hudby (*Nárys rozvoje české hudební klasiky*)²⁵⁵ věnoval Antonínu Dvořákovi vedle Smetany velký prostor. Zdůrazňoval slovanské prvky Dvořákovy tvorby, zaobíral se jeho vztahem k Rusku, k ruské hudbě a k P. I. Čajkovskému. „Z Belzova obdivného postoje k dílu Dvořákovi je zároveň vidět, jak vysoce je hodnoceno skladebné dílo Dvořákovo v dnešním Sovětském svazu,“²⁵⁶ upozornil ve své recenzi knihy Jan Racek. Tvrzení o Dvořákově oblibě v Sovětském svazu nemůžeme ověřit, můžeme ale předpokládat, že to byla spíše propaganda. Dvořákem se Belza zabíral také ve svém článku, uveřejněném jako součást oslavných textů v roce 1954. V *Hudebních rozhledech* se rozepsal o vztahu Dvořáka k ruskému lidu a k ruské kultuře. *Slovanské tance* vnímal jako výraz bratrství slovanských národů (jak tomu bylo se Slovanskými tanci ve skutečnosti, si vysvětlíme v následujících odstavcích), zdůraznil vazbu syžetu opery *Dimitrij* na ruské dějiny, podtrhl Dvořákovu přátelství s Čajkovským.²⁵⁷ Také klavírista a muzikolog Vasilij Aleksandrovič Kiselev zdůrazňoval vliv ruské kultury na Dvořákovu tvorbu, především vliv tvorby P. I. Čajkovského: „Dvořákova díla, vytvořená v devadesátých letech minulého století a počátkem našeho století, jsou svědectvím o tom, jak hluboce si český skladatel osvojil tvůrčí zkušenost Čajkovského, jež byla pomocnicí v boji českých skladatelů za národní svéráznost vlastenecké hudby, za její napojení vlasteneckými a osvoboditelskými myšlenkami.“²⁵⁸ Obliba hudby Petra Iljiče Čajkovského v českých zemích v druhé polovině 19. století byla nepopíratelná. Čajkovskij navštívil Čechy v roce 1888, během svého pobytu navštívil i Dvořáka a stali se přáteli, jak o tom svědčí např. i fakt, že Dvořák svému ruskému kolegovi věnoval tištěné vydání partitury Symfonie č. 7 d moll.²⁵⁹ Společným rysem obou skladatelů byl mezinárodní úspěch, založený na syntéze jak národních prvků, tak i požadavků a estetického vkusu mezinárodního obecenstva. My však musíme Kiselevovu tvrzení oponovat. V době setkání s Čajkovským byl Dvořák již hotovým skladatelem, měl za sebou světové úspěchy a uznání (např. již pátý z celkem devíti uměleckých zájezdů do Anglie, kde si již vydobyl velké renomé), o nějakém výrazném tvůrčím vlivu tak nemohla být řeč.

Vyzdvihovaný vztah Dvořáka k Rusku nebyl tak kladný, jak by se z výše zmiňovaných textů mohlo zdát. Jednoznačně pozitivní zážitky si Dvořák z cesty do Moskvy a Petrohradu, kterou podnikl v roce 1890, nepřivezl, jak o tom svědčí slova z dopisu skladatele novináři a politikovi Gustavovi Eimovi: „V novinách se ti pánové o mne moc nestarali, ba bylo vidět, že v hudebních ruských kruzích proti mně po straně intrikují [...]. Ó tak zvaná slovanská vzájemnost, kde jseš? [...] Z ruské strany se tedy naproti mně nevyznamenali.“²⁶⁰ Onu „ruskou stranu“ Dvořák pravděpodobně zmiňuje jako protiklad zájmu a poct, které mu projevila místní česká a německá komunita. Údajně pozitivní přijetí Dvořáka ruským publikem nebylo tedy vůbec bezproblémové, místní kritiky nebyly jednoznačně pozitivní, zazněla celá řada výtek vůči Dvořákově tvorbě.²⁶¹ „*Tolik*

²⁵⁵ BELZA, Igor Fedorovič. *Očerki razvitija "češskoj" muzykal'noj klassiki*. Moskva: Muzgiz, 1951. Česky vyšlo v revidovaném vydání jako BELZA, Igor Fedorovič. *Česká klasická hudba*. Praha: SHV, 1961.

²⁵⁶ RACEK, Jan. Belzovy dějiny české hudby. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 7, 1952, s. 12.

²⁵⁷ BELZA, Igor. Velký český mistr. Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 266–270.

²⁵⁸ KISELEV, Vasilij. Antonín Dvořák v Rusku. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 17, 1952, s. 23–25.

²⁵⁹ KUNA, Milan. *Čajkovskij a Praha*. Praha: Supraphon, 1980, s. 47. Symfonie byla vydána pod číslem dvě: DVORÁK, Antonín. *Symphonie (No 2, D moll): für grosses Orchester: Op. 70*. Berlin: N. Simrock, 1885.

²⁶⁰ Antonín Dvořák Gustavu Eimovi, Petrohrad, [23. 3. 1890], cit dle ADKD 3, s. 32–33.

²⁶¹ Více k tématu CLAPHAM, John. Dvořák's Visit to Russia. *The Musical Quarterly*, r. 51, č. 3, 1965, s. 493–506.

jsem se těšil na Moskvu [...], ale byl jsem trpce zklamán.“ – tak reagoval Dvořák dle vzpomínky jistého pana Bartze, usazeného v Moskvě, který se zde s Dvořákem setkal.²⁶²

Otázka vztahu Antonína Dvořáka ke **slovanskému hnutí** byla pro ideology komunistické strany podstatná, neboť měla formulovat vztah Dvořákův k Rusku, potažmo k Sovětskému svazu. Podle Jana Racka byla otázka slovanství v Dvořákově tvorbě pocíťována jako nejvíce palčivá. Dvořák podle něj jako první obohatil českou hudbu o slovanské nápěvné prvky, ačkoliv „*jeho romantické pojetí slovanské otázky bylo sice politicky a ideově nejasné a mlhavé, neboť slučovalo logické důsledky tehdejšího slavjanofilství s pozůstatky romanticky obrozeného panslavismu.*“ Racek tvrdil, že se Dvořák „*důsledně zabýval otázkou slovanské hudby*“.²⁶³ Jiří Válek soudil, že Dvořák i přes nátlak buržoazie zastával demokratický směr slovanství.²⁶⁴

O tom, že Dvořák obohacoval svůj hudební jazyk prvky pocházející z tradiční hudby jiných slovanských národů (např. slovenský odzemek či ukrajinská dumka) není pochyb. Představa, že určité melodicko-harmonické či rytmické postupy či obraty jsou či mohou být společné geograficky a kulturně vzdáleným národům, byť zdánlivě spřízněným na jazykovém základě, je však lichá. Kategorie slovanské hudby je proto pouze fiktivní. Paradoxně to byl sám Zdeněk Nejedlý, kdo na počátku 20. století existenci slovanské hudby popřel: „*‘Slovanská’ hudba pro každého soudného člověka jest nonsens. Zním českou, polskou, ruskou, srbskou atd. hudbu, neznám však žádnou slovanskou hudbu. [...] Slovanství jest abstraktní konglomerát nejrůznějších prvků a zvláště v umění jest pojem úplně neoprávněný, neboť postrádá vší individualnosti.*“²⁶⁵ Rovněž Bohumír Štědroň došel ve studii *Problém slovanské hudby u nás* v roce 1947 ke stejnému závěru – tedy nemožnosti stvořit slovanskou hudbu.²⁶⁶

Nemůžeme proto ani tvrdit, že by se byl Dvořák „*důsledně zabýval otázkou slovanské hudby*“, jak tvrdil Racek. Dvořák sám označil adjektivem „Slovanský“ několik kompozic. V prvním případě tak učinil u tří *Slovanských rapsodií*, op. 45 (1878). Následovaly *Slovanské tance*, op. 46 (1878). Jan Racek označil tance za dílo typické pro Dvořákovu slovanské citění, je ovšem známo, že o kompozici v tomto duchu požádal Dvořáka jeho berlínský nakladatel Fritz Simrock,²⁶⁷ šlo tedy o vnější podnět. Rovněž k další kompozici s přízviskem „slovanský“ – Smyčcovému kvartetu č. 10 Es dur, op. 51 (1879) dal podnět někdo jiný – houslista Jean Becker, který si skladbu objednal pro své Florentinské smyčcové kvarteto (*Florentiner Streichquartett*). Dvořáka požádal výslovně o skladbu ve slovanském duchu.²⁶⁸ Vidíme, že všechny kompozice s přídomkem „slovanský“ byly do velké míry komponovány z vnějšího popudu. Je také podstatné zmínit, že všechny tyto skladby měly úspěch zejména v Německu. Vedle těchto skladeb pocházejí z tohoto období Dvořákovy tvorby, označované jako „slovanské období“, ještě další skladby, převážně tanečního charakteru – např. Polonézy Es dur, A dur, Mazurky (op. 49, 56) či Furiant, op. 42 a skladby dotýkající se svou tematikou či námětem dalších evropských národů: *Tři novořecké básně*, op. 50 (1878), *Pět mužských sborů na texty litevských národních písní*, op. 27 (1878) či *Skotské tance*,

²⁶² PŘENOSIL, Bohuš. Dvořák v Moskvě. *Dalibor*, r. 30, č. 34, 2. 5. 1908, s. 264.

²⁶³ Referát J. Racka.

²⁶⁴ VÁLEK, s. 7.

²⁶⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich: zakladatel scenického melodramatu*. Praha: Z. Nejedlý, 1901, s. 56.

²⁶⁶ ŠTĚDRŇ, Bohumír. *Problém slovanské hudby u nás*. In: MACŮREK, Josef. *Slovanství v českém národním životě: sborník úvah profesorů Masarykovy university*. Brno: Rovnost, 1947, s. 179, 187.

²⁶⁷ Fritz Simrock: Antonín Dvořák, Berlín, 6. 3. 1878, ADKD 5, s. 96–97.

²⁶⁸ Zprávy. Z Prahy i venkova. Antonín Dvořák. *Dalibor*, r. 1, č. 1, 1. 1. 1879, s. 7.

op. 41 (1877), úprava *Dvou irských písní*, sine op. (B 601, 1878). Antonín Sychra spatřoval v této druhé skupině skladeb skladbách výraz zaujetí Dvořáka dobovými boji malých národů o samostatnost, které hýbaly tehdejší pražskou společností.²⁶⁹ Dalším postřehem, který je nutné v této souvislosti zmínit, je fakt, že v mnoha případech (především v operách) Dvořák využíval slovanské hudební prvky spíše ve smyslu *couleur local*, snažil se tedy o uplatnění scénických (kulisy, kostýmy), hudebních (typické melodicko-rytmické obraty, tance apod.) a dalších prvků (např. dialekt), charakterizujících určitou dobu a prostředí.²⁷⁰ Jako příklad můžeme uvést opery *Vanda* či *Dimitrij*.

Závěrem můžeme konstatovat, že nemáme žádný pramen hovořící o tom, že by Dvořák sympatizoval s panslavistickým hnutím, aktivně jej propagoval či promýšlel ideu panslavismu a slovanské hudby, jak naznačuje výše citovaný text Jana Racka. Rovněž o tom, že by Dvořák sympatizoval s myšlenkou slavjanofilství, nemůže být řeč. O jeho politických, ale i estetických názorech máme, co se týče pramenné situace, a nikoliv pouze historek a vzpomínek, publikovaných léta po skladatelově smrti, pouze velmi málo informací. Všechna tvrzení výše citovaných hudebních vědců ohledně skladatelova vztahu ke slovanství, panslavismu či slavjanofilství jsou rozporuplná a nejasná, sami pisatelé zmiňované termíny nijak blíže neobjasnili a čtenáře vedou spíše ke zmatení.

Kritika **kosmopolitismu**²⁷¹ v umělecké tvorbě začala sílit v roce 1950, tematizována byla i v následujících letech. Zdeněk Nejedlý a ve shodě s ním ostatní muzikologové soudili, že kosmopolitismus je v rozporu s internacionalismem. Prvý stírá národní specifika v jakousi všeobecnost, druhý je naopak založen právě na jednotlivých národních charakterech.²⁷² Slovy A. A. Ždanova: „*Internacionalismus v umění se nerodí z oslabení a ochuzení národního umění. Naopak, internacionalismus se rodí tam, kde vzkvétá národní umění. Zapomenout na tuto pravdu, znamená ztratit vůdčí linii, ztratit svou osobnost, stát se osamoceným kosmopolitou.*“²⁷³ V roce 1951 byla na programu Pražského jara také Dvořákova opera *Rusalka*. Scénické řešení Františka Trösterera se asi zdálo Venelínu Krstevovi málo realistické, takže kritizoval dekorativní vypracování opery a konstatoval, že „*Rusalka se z české pohádky stala nějakou kosmopolitickou abstraktní historkou.*“²⁷⁴ Oprávněnost této výtky je těžké posoudit. Archiv Národního divadla nabízí fotografie z této inscenace, a je faktem, že příležitostí zasadit národní kolorit např. do scén plesu či české přírody, využito nebylo. Tato kritika asi nebyla osamocená. Podařilo se však nashromáždit pouze několik střípků informací bez bližší specifikace. Budeme tedy parafrázovat alespoň ty: v roce 1951 Miroslav Barvík odmítl údajné tvrzení západního tisku a rozhlasu, že Dvořák je kosmopolita bez vlasti.²⁷⁵ O tři roky později, na dvořákovské konferenci roku 1954, se proti stejnému tvrzení ohradil Antonín Sychra (prý sem tam někdo tvrdí, že světový úspěch Dvořákův je dán tím, že jeho hudba je kosmopolitní snůška různých vlivů) i Ivan Martynov (odmítl tvrzení některých hudebních vědců o Dvořákově kosmopolitismu).²⁷⁶

²⁶⁹ Viz kap. 5, pozn. 23.

²⁷⁰ Pro více informací viz BECKER, Heinz. *Die Couleur Locale in Der Oper Des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse, 1976.

²⁷¹ Viz kap. 4, pozn. 208.

²⁷² Viz Nejedlého proslov na II. sjezdu československých skladatelů a hudebních vědců, otištěn v *Hudební rozhledy*, r. 1, č. 10, 1949, s. 224–225.

²⁷³ ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. Praha: Orbis, 1949, s. 73.

²⁷⁴ KRSTEV, Venelín. Svátek pokrokové hudební kultury. *Hudební rozhledy*, r. 4, č. 2, 1951, s. 36–37.

²⁷⁵ BARVÍK, s. 9.

²⁷⁶ Referáty Antonína Sychry a Ivana Martynova, pronesené na dvořákovské konferenci v roce 1954.

Letmý pohled na skladatelův život a dílo naznačí, že v některých bodech Dvořák konvenoval nové estetice: lidovost jako základ jeho tvorby, prostota, „správný“ původ, slovanské prvky v jeho tvorbě, využití husitské tradice. Ve skladatelově životě a tvorbě však nacházíme také řadu aspektů, které dobové kulturní politice nevyhovovaly, ba dokonce byly v rozporu s oficiálním výkladem (nejen hudebního) světa. Především s Dvořákovou tvorbou, spadající do kategorie tzv. absolutní hudby (neboli dobovým jazykem tzv. hudby bezobsažné či dokonce „bezideové“), s jeho vztahy s představiteli dobové vládnoucí vrstvy (tedy tzv. buržoazie), se skladatelovými úspěchy a přáteli v „západní“ cizině či s jeho katolickou vírou bylo potřeba se vyrovnat. V následujících podkapitolách si tyto jednotlivé aspekty blíže představíme.

5.2.4 Antonín Dvořák a jeho vztah k předním dobovým politickým reprezentantům

Dvořákovo postavení v dobové společnosti střední a vyšší třídy, po roce 1948 označované výhradně jako buržoazní, a výklad Dvořákova díla prvorepublikovou hudební vědou se staly významným tématem při reinterpetaci Dvořákova života v intencích oficiální ideologie, která převládla po roce 1948. Základním stavebním kamenem této interpretace byla představa Dvořáka jako oběti manipulace představiteli Národní (staročeské) strany, především Františkem Ladislavem Riegre. Téma je úzce spjato s představou Dvořáka jako skladatele absolutní hudby a s jeho vztahem k Bedřichu Smetanovi. Všechny tyto vzájemně spjaté okruhy budou pojednány níže.

Antonín Dvořák pocházel ze skromných poměrů (ačkoliv nikoliv tak chudých, jak mnohá literatura naznačuje – Dvořákova rodina provozovala ve vesnici Nelahozeves hospodu a řeznictví), během svého života se propracoval do střední či vyšší střední společenské vrstvy, s představiteli této společnosti se přátelil i spolupracoval. Především Dvořákův osobní i pracovní vztah s Františkem Ladislavem Riegre a s jeho dcerou Marií Červinkovou-Riegrovou, autorkou libret k několika Dvořákovým operám, byl pro komunisty obtížně přijatelný. Řada hudebních vědců a kritiků se snažila s touto částí skladatelova životopisu vyrovnat v dobových ideologických intencích.

Základní premisa nového výkladu byla tato: Dvořák byl „naivní“ člověk. Politici tzv. staročeské strany s F. L. Riegre v čele (v projevech dobových ideologů označeni jednotně jako buržoazie) jej využili ve svém tažení proti „pokrokovým“ snahám Bedřicha Smetany (jakkoliv tyto snahy ani jejich pokrokovost nebyly nijak dále komentovány). Prostředkem k tomuto potlačování Smetany byla Dvořákova údajně „bezobsažná“ hudba, která – v protikladu k hudbě Smetanově – nenesla žádný hlubší obsah a měla za úkol pouze „ukolébat lid“ krásnými tóny, aby se nepřiklonil k revolučním myšlenkám. Proto prý buržoazie prosazovala Dvořáka a jeho absolutní hudbu na úkor hudby Smetanovy. To se jí ale nepodařilo, neboť Dvořák, ačkoliv údajně naivní člověk, přesto dle nového výkladu jako geniální muzikant spontánně a také tíhl k pokrokovým myšlenkám, a i své absolutní hudbě vtiskl (někdy prý i nevědomky) realistický a pokrokový obsah. Snahy o popření étosu díla Bedřicha Smetany skrze Dvořákovu absolutní hudbu potom dle tohoto narativu převzala i prvorepubliková (tedy „buržoazní“) hudební věda a kritika, která Dvořákovo dílo v patřičném duchu vykládala a prezentovala. Jak byla tato poněkud komplikovaná teze prosazována, si níže demonstrováme na několika textech významných muzikologů.

Nejuceleněji můžeme najít výklad „nového“ náhledu na vzájemný vztah Dvořáka, Smetany a dobové i prvorepublikové společnosti (a hudební vědy) v textu Jiřího Válka. Dle Válkova mínění, které je v souladu s narativem, který již od 30. let prosazoval Zdeněk Nejedlý, se buržoazie po několika generacích snažila stavět Dvořáka proti Smetanovi, aby jím ubíjela Smetanovu pokrokovost a revolučnost. Vmanipulovala prý Dvořáka do tvorby „bezobsažné“ hudby a to, co bylo v jeho tvorbě zdravé, zakryla před národem (tuto práci prý odvedli buržoazní hudební vědci a hudební spisovatelé šířením všemožných historek a zajímavostí ze skladatelova života, a především upřednostňováním popisu formální stránky Dvořákových kompozic před obsahovým výkladem jeho děl). Přesto je podle Válka Dvořákova neutuchající obliba dokladem, že „neměla pravdu skupina buržoazních kritiků, hudebních vědců a jejich pomahačů, když se po několika generacích snažila stavět Dvořáka proti Smetanovi, ubíjet jím revolučnost a pokrokovost Smetanova hudebního odkazu, a dokazovat, že velikost a světová sláva Dvořákova je jen a jen v tom, že si vzal poučení z prohnilého reakčního politikaření Staročechů a jejich pravičáckých nástupců a pak, prý v odporu k programnosti Smetanovy hudby od níž se buržoazie štítivě odtahovala, psal bezobsažnou, tzv. absolutní hudbu.“²⁷⁷ V tomto odstavci nacházíme všechny prvky dobového narativu. Pravičáckými nástupci myslí autor příslušníky agrární strany, mezi které se počítal také Otakar Šourek. Na něj a jeho kolegy (Otakar Nebuška, Boleslav Kalenský, Josef Zubatý, J. M. Květ, Jan Löwenbach ad.) mířil také odkaz na údajně intrikující buržoazní hudební vědce a jejich pomahače. Dle Jiřího Válka se právě tito hudební kritici snažili přesvědčit veřejnost, že Dvořákův světový úspěch tkvěl v jeho absolutních, tedy v očích Válka bezobsažných skladbách stojících v protikladu ke Smetanovým programním kompozicím. Toto Válkovo tvrzení musíme odmítnout, představa, že to byli tito hudební kritikové, kdo stavěli Smetanu proti Dvořákovi, je lichá, jak už bylo mnohokrát řečeno.²⁷⁸ Dvořák byl Válkovi nástrojem k vyzdvihování Smetanovy údajné pokrokovosti a k tepání prvorepublikové buržoazie a hudební vědy a kritiky. Jeho jazyk byl silně poplatný dobové dikci (tu však pouštěl v částech, věnujících se výlučně hudebnímu popisu skladeb).

Dle Jiřího Válka bývala Dvořákova hudba za první republiky hodně hrána, ale také záměrně zkeslována. „Buržoazní společnost měla zájem na tom, aby Dvořáka stlačila pokud možno do nejmenších rozměrů, aby ani jedna pokroková idea z jeho díla nevyplula svobodně na povrch.“²⁷⁹ Hudební věda a kritika tak vytvářela auru neomylného mistra, vykládaly se zábavné historky ze života,²⁸⁰ dle Válka dbala na to, aby Dvořák zůstal pouze skladatelem absolutní hudby, krásných tónů a barev, ale bez ideového obsahu. Dvořák ale tvrdě pracoval a bojoval proti „ideovým úskalím“, která před něj kladla buržoazie, jež jeho hudbu lživě prohlašovala za netendenční, aby zakryla jeho revoluční charakter.²⁸¹

Válek popsal vazbu Dvořáka na společnost jeho doby konstatováním, že tento vztah Dvořáka nijak nezkazil, a pokud snad skladatel někdy ustoupil či podlehl „měšťáckému myšlení“, bylo to vinou jeho důvěřivosti a naivity. Avšak „jako všichni velcí umělci i Dvořák nenáviděl všechno, co nějak dýchalo nespravedlností a měšťáckým šosáctvím a tato hluboká nenávisť ukazovala mu

²⁷⁷ VÁLEK, s. 6.

²⁷⁸ Viz např. kap. 3 pozn. 93.

²⁷⁹ Tamtéž, s. 11.

²⁸⁰ S tímto tvrzením musíme souhlasit. Nebudeme jediní – Bohuslav Martinů ve svém textu o Dvořákovi, otištěném v roce 1954, psal: „Dvořák žije v anekdotách. Málo z nás zná jeho život, ale téměř každý zná nějakou příhodu z jeho života.“ (Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 267).

²⁸¹ VÁLEK, s. 11.

velmi často i správnou cestu z úskalí, která před něho buržoasie neúnavně stavěla.“ Neboť „bohatství hudebních obrazů Dvořákových, to nejsou obrazy bytníci buržoasie, toužící po prázdných vulgárních popěvcích a přihlouplých operetkách, odpovídající jejich omezenému životu. V Dvořákových skladbách jsou svěží, živé, bohaté a optimistické obrazy života prostého lidu, obrazy přírody oživené lidskou prací, citově bohatými lyrickými zpěvy lidu a jeho radostnými tanci.“ Prvo-republiková hudební věda o něm mluvila především v kontextu absolutní hudby, tedy dobovými slovy bezideové, netendenční. Takovým ale Dvořák nebyl, dle Válka měl jasný program, což byla služba lidu – v tom byl tendenční a pokrokový.²⁸² Podle Jiřího Válka lid sám vycítil, že Dvořák je „jeho“, protože jeho hudba vyrůstá z lidu. Slovy Válka: „V naší nové republice, která skoncovala s mocí zrádné buržoazie a kde se lid stal sám pánem, musíme dále rozvíjet a prohlubovat tento pohled na Dvořáka, který se již po tolik desetiletí udržuje v nejširších masách našeho pracujícího lidu.“²⁸³

Prísnejší pohled na skladatelův vztah k dobové vládnoucí společenské třídě nabídl Jaroslav Šeda. Dle jeho názoru byl Dvořák myšlenkově na této společenské třídě zcela závislý, Šeda dokonce použil výraz „zkorumpován“, proto nepokračoval ve stopách Smetany a „nezvedl revoluční prapor“. Podle Šedy Dvořák nepochopil dokonce ani některé základní národní myšlenky – například ideu husitství, jak prý prokázal ve své stejnojmenné ouvertuře *Husitská*, op. 67.²⁸⁴ Zde Šeda odkazuje na starší diskuzi ohledně vhodnosti spojení svatováclavského a husitského chorálu, kterou ozřejmujeme již na s. 134–135 této práce.

Rovněž Antonín Hořejš definoval vztah dobové společnosti, resp. dobové hudební vědy k Dvořákovi jako kořistnický a utilitární. V souladu s dobovým výkladem tvrdil, že buržoazie skladatelem a jeho tvorbou manipulovala a využívala ve svém boji proti Bedřichu Smetanovi a proti revolučním myšlenkám, jež údajně ztělesňoval. Antonín Hořejš tak definoval tento poměr takto: „Vrchol Dvořákovy tvorby spadal do rozkladu naší buržoazie, která již ztratila svou revoluční úlohu. Představitelé nejreakčnejšího křídla [myšlen Rieger] naší buržoazie se snažili stavět proti Smetanovi Dvořáka jako nového „oficiálního“ umělce,“ chtěli jej zneužít proti revolučnímu Smetanovi“, proto jej pokrytecky zahrnovali poctami, naproti tomu „Smetanu tupili a osočovali“. Tam, kde Dvořák nenásledoval Smetanu a v důsledku toho ustupoval od lidovosti, realismu a národního charakteru (opery *Dimitrij*, *Jakobín* – tedy opery s librety Marie Červinkové-Riegrové), tam pozbyl Dvořák své svébytnosti. Naopak, kde Smetanu následoval, „pomáhá české hudbě proti rozkladným vlivům buržoazní západní kultury.“ Všechny skladby, které posluchači milují a které si podržely svoji životnost, navazují podle Antonína Hořejše na Bedřicha Smetanu, bez jehož tvorby by prý nebyl Antonín Dvořák myslitelný.²⁸⁵

Stejně jako Celestin Rypl v době protektorátu vyzýval k tomu, aby si skladatelé brali příklad z života a díla Antonína Dvořáka (*Dvořák může tedy býti tímto příkladem i českému nehudebníku a českému člověku vůbec. Dovedl najít kladný poměr k politickým skutečnostem, a hlavně k německé kultuře. [...] Postava Dvořáková dává nám pro dnešní dobu mnohá poučení. Jak těsně byl spjat životní běh Dvořákův s německou kulturou [...]*).²⁸⁶), učinil tak i Miroslav

²⁸² VÁLEK, s. 11.

²⁸³ Tamtéž, s. 6.

²⁸⁴ ŠEDA, s. 8.

²⁸⁵ HOŘEJŠ, Antonín. Veliký zjev naší národní kultury. *Rudé právo*, r. 31, č. 212, 8. 9. 1951, s. 5.

²⁸⁶ RYPL, 1941, s. 31, 39 a 40.

Barvík přesně o deset let později: „*Velké poučení by z toho mohlo vyplynout pro všechny dnešní pracovníky v umění: jak důležité je využít velikého talentu k velikým věcem a jak zločinně vyssávala vládnoucí buržoasie důvěřivého umělce, jak zneužívala jeho talentu, jak kupčila s jeho výtvoř, jak bohatla z jeho slávy a jak špinila jeho jméno v boji proti revolučním tradicím vlastního národa!*“ Domněle prostoduchý Dvořák byl totiž podle Barvíka zneužit v boji proti revolučnímu Smetanovi, byl buržoazií uměle postaven proti zakladateli národní hudby. Prostý lid ale z Dvořákovy hudby vycítil, že je následovníkem Smetany, že vyjadřuje duši lidu, nikoliv „*city znuděného, věčně nařikajícího měšťáka ani pokryteckou cynickou měšťáckého intelektuála.*“ Ačkoliv Dvořák nebyl v Barvíkově představě bezvýhradným příznivcem buržoasie, přesto se dal ve své důvěřivosti prostého člověka „*mnohdy svést se správné cesty a přijal na čas i některé zásady reakční politiky buržoasie.*“²⁸⁷

Zástupcem tolikrát skloňované buržoazní společnosti byl všem pisatelům František Ladislav Rieger – jiné jméno nepadlo. Jaký byl tedy vztah skladatele k této významné (nejen) politické osobnosti? Dle dostupné korespondence můžeme soudit, že Rieger se zájmem sledoval Dvořákovu uměleckou cestu a snažil se být nápomocen, například i prosazováním Dvořákových oper v zahraničí. Dvořák si Riegera jakožto člověka politicky a společensky nesmírně aktivního vážil. V intenzivním styku byl ale v době komponování oper *Dimitrij* a *Jakobín* především s jeho dcerou, libretistkou Marií Červinkovou-Riegrovou. Námi citované texty také často zmiňovaly údajná úskalí, překážky, které „*před něho [Dvořáka] buržoasie neúnavně stavěla,*“

Můžeme předpokládat, že pisatelé mínili několik historických skutečností: nabídky na odchod z Prahy, varování před přílišným vlastenectvím či pobídky ke kompozici skladeb na nečeské náměty a texty: Brahms Dvořákovi nabízel, že pokud by se ujmul profesorského místa na vídeňské konzervatoři, byl by Brahms ochoten jej s celou rodinou finančně zajistit, Dvořák ovšem odmítl;²⁸⁸ Simrock Dvořáka nabádal, aby si rozmyslel udělení provozovacího práva na operu *Jakobín* Národnímu divadlu: „*Myslím, že děláte chybu, jestliže prodáte českému Národnímu divadlu provozovací právo. Uvidíte, že pak žádné německé divadlo to dílo neuvede.*“²⁸⁹ Eduard Hanslick doporučoval Dvořákovi komponovat na německé texty: „*Smím-li si dovolit jakožto Váš upřímný přítel a vřelý ctitel vyslovit přání, tak je to toto: abyste se vážně a s láskou seznámil s dobrou německou poezií a zhudebňoval německé básně. Svět očekává od Vás také větší vokální skladby a ty sotva úplně uspokojí, nebudou-li vycítěny a zkomponovány z německé poezie. Nesmíte, myslím, setrvat u toho, abyste komponoval stále jen na české texty pro velmi malé publikum [...]. Vůbec by podle mého upřímného mínění bylo velkým ziskem pro Váš celý umělecký vývoj i pro Vaše úspěchy, kdybyste 1 až 2 roky žil vzdálen z Prahy, nejlépe asi ve Vídni. Nemusíte se proto stát odpadlíkem. Ale Vaše umění potřebuje po tak velkých prvých úspěších širší obzor, německé prostředí, větší, nečeské publikum.*“²⁹⁰ Pro jakou cestu se Dvořák i přes radu ctěného a vlivného přítele rozhodl, ukazuje historie. Dalším, tentokrát tuzemským „úskalím“, mohla být dle dobového narativu manipulace Dvořáka ke kompozici oper ve stylu odklánějícím se od snah Bedřicha Smetany (opera *Dimitrij*, jejíž reinterpretaci se budeme věnovat později).

²⁸⁷ BARVÍK, s. 8–10.

²⁸⁸ SUK, Josef. Aus meiner Jugend. Wiener Brahms-Erinnerungen. *Der Merker*, r. 2, 1910, s. 149, publikoval též CLAPHAM, John. Dvořák's Relations with Brahms and Hanslick. *The Musical Quarterly*, r. 57, č. 2, 1971, s. 254, zmiňuje i Šourek III¹, s. 261 (Clapham i Šourek udávají chybně číslo citované strany).

²⁸⁹ Fritz Simrock: Antonín Dvořák, Berlín, 26. 12. 1888, cit. dle ADKD 6, s. 188–189.

²⁹⁰ Eduard Hanslick: Antonín Dvořák, Karlovy Vary, 11. 6. 1882, cit. dle ADKD 5, s. 388.

Vedle již zmíněné kritiky absence hlubší analytické práce o Dvořákově díle a práce prvorepublikových badatelů obecně postavila nová doba před muzikology údajně také nové dvořákovské úkoly. Existovala řada problémů, kterým bylo třeba věnovat pozornost: především bylo třeba poukázat na třídní předpoklady Dvořákova osobnostního i uměleckého růstu. „*Naším účelem dnes je ukázat otevřeně, že Dvořák skladatel a jeho nejlepší díla buržoazii nikdy nepatřila, ale že to byl lid, který jim vždy rozuměl nejlépe a který Dvořáka dnes tím spíše pokládá za svého skladatele.*“²⁹¹ Dle výše zmíněných interpretací můžeme rekonstruovat jednoduchou dichotomii „pokřivené“ prvorepublikové hudební vědy, která si chtěla Dvořáka přivlastnit a manipulovala jím ve prospěch svých zájmů a nového „správného“ výkladu.²⁹²

Prvorepubliková hudební věda:

- zdůrazňovala Dvořáka jako skladatele absolutní hudby – tím jej chtěla údajně izolovat od národních tradic, vzít jeho skladbám národní obsahy tvrzením, že se jedná o pouhou libou hru tónů
- líčila Dvořáka jako prostáčka, jako jednoduchého a naivního člověka, s nímž ostatní manipulovali
- byla příliš „německy“ orientovaná, přeceňovala Dvořákovy vazby na vídeňského kritika Eduarda Hanslicka či rovněž ve Vídni sídlícího skladatele Johanna Brahmsa, na berlínského vydavatele jeho děl Fritze Simrocka na úkor jeho vazeb na Rusko (při novém vydání kompilace Otakara Šourka *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech* v roce 1951²⁹³ vyslovil Zdeněk Lužický na stránkách *Hudebních rozhledů* očekávání, že Šourek zpracuje také nové materiály, nalezené v Moskvě, a prohloubí povědomí o Dvořákových vztazích s Ruskem a s Petrem Iljičem Čajkovským. Toto téma nebylo totiž údajně kvůli německy orientované buržoazní hudební vědě doposud řádně zpracováno²⁹⁴)
- vrchol kariéry viděla ve skladatelově působení v Anglii a v Americe

Oproti tomu nový, „správný“ pohled:

- kladl důraz na lidovost, národnost Dvořákovy tvorby
- kladl důraz na symfonickou, komorní a písňovou tvorbu a na obraz Dvořáka – programního skladatele
- viděl Dvořáka jako člověka prostého, lidového (v pozitivním smyslu)
- zdůrazňoval Dvořákův kladný postoj k životu, zdravé muzikantství v době úpadku, nihilismu a dekadence

Především poslední bod souvisel s kritikou společnosti přelomu 19. a 20. století, jejíž úpadek kulminoval dle dobových ideologů právě v této době. Období po roce 1880 v českých zemích bylo

²⁹¹ BROŽOVSKÁ, Jarmila. O novou tvářnost hudebních výstav. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 18–20, 1950, s. 52.

²⁹² Tato dichotomie na prvorepublikovou a soudobou hudební vědu jakožto dva póly se zcela odlišnými kvalitativními vlastnostmi odpovídá Leninově teorii dvou kultur uvnitř jedné národní kultury: vedle oficiální, reakční kultury vládnoucí třídy existovala kultura demokratická, která byla předstupněm kultury socialistické. Viz MIKULÁŠEK, Miroslav. *Stranickost, angažovanost a novátorství socialistické literatury*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, B 22, 1975, s. 11.

²⁹³ DVORÁK, Antonín. *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. 9. vyd., Praha: Orbis, 1951.

²⁹⁴ LUŽICKÝ, Zdeněk. Nové knihy o hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 4, 1952, s. 13.

autory 50. let 20. století popisováno jako doba regrese a útlumu revolučního nadšení roku 1848. Kdysi revolučně aktivní měšťanstvo upadalo dle dobového výkladu zpět do svého pohodlí, individualismu a osobních zájmů. V hudbě se tato doba údajně vyznačovala dekadencí, depresí, nihilismem, Dvořákovi současníci se utápěli v „*pathosu, ironii či křečovitosti, [...] bolesti, skepsi, úniku, zoufalství*“.²⁹⁵ Jiří Válek v této době nacházel „*prázdné virtuosničení, přezvykování nejnovějších výplodů*“, hudba této etapy dle něj trpěla „*chorobou povýšenecké samolibosti a samoučelnosti umění podle módního kosmopolitismu*“.²⁹⁶ Ačkoliv texty konkrétní jména umělců nezmiňovaly, měly na mysli tvorbu pozdně romantických autorů, především Gustava Mahlera či Richarda Strausse. Dvořák se z tohoto „kvalitativního poklesu“ vymykal, jeho hudba byla považována za jasnou, pozitivní, srozumitelnou, lidskou a tvořivou. „*Dvořákovy skladby právem uchvacovaly posluchače – vznikaly v době, kdy v jiných zemích začla hudba podléhat zhoubným vlivům úpadku a dekadence. Tehdy však český muzikant zpíval lidem o kráse života, o přírodě, o nejušlechtlejších lidských citech, o všem tom, po čem toužil každý poctivý člověk. A jeho hudba byla zdravá, srozumitelná, pravdivá a hluboce národní [...]*“.²⁹⁷ Podobně to viděl Antonín Hořejš – dle jeho názoru vnesl Dvořák do šedého, pesimistického světa plného skepse radost, optimismus, víru v člověka. I to prý stojí za jeho úspěchem a oblibou mezi dirigenty.²⁹⁸ Jaroslav Šeda byl v pohledu na Dvořákovo ukotvení ve své době, zde konkrétně v ovzduší přelomu 19. a 20. století, kritičtější: „*Celé Dvořákově dílo nese ve svém ideovém základu stopy tohoto konce století, je v ideové koncepci výrazem nasyceného, blahobytného měšťanstva, které se brzy přes idyličnost a drobné melancholie dostane k bolesti, k náboženské mystice a tak k rozpolcení*.“ Nicméně i přes tento hendikep skladatelovo „*dílo zůstalo v nemocné době zdravé, společensky prospěšné a mělo i vážnou a vzácnou perspektivu platnosti do budoucna*“, „*proti bolestinství [staví] čistou radost, proti pathosu lidovou prostotu a moudrost, proti mystice zdravou, pozemskou, zemitou lidskost, proti efektářství čistou, básnickou fantasií*“.²⁹⁹ Zde ovšem estetikové 50. let 20. století neobjevili nic nového, podobně popisoval Dvořákovy *Moravské dvojzpěvy* již Louis Ehlert v roce 1878 – stavěl Dvořákův přirozený talent do opozice k příliš intelektuální a příliš vážné tvorbě současníků: „*Nebeská přirozenost proudí touto hudbou, proto je naprosto srozumitelná. Není v ní ani stopy po těžkomyslné vyumělkovanosti*“.³⁰⁰

Pro dokreslení chápání a začlenění tvorby Antonína Dvořáka do nové lidově-demokratické kultury nám poslouží i text Jarmily Brožovské, uveřejněný v třetím ročníku *Hudebních rozhledů*. Pod názvem *O novou tvářnost hudebních výstav* se skrýval popis, rozbor a kritika výstav, které se konaly v rámci Pražského jara 1951.³⁰¹ Vedle výstav *Česká opera v obraze kostýmu* a *Staré i nové hudební nástroje* se v pražském Klementinu konala výstava s názvem *Život a dílo Antonína Dvořáka*. Dle pisatelky je poučení z výstavy o to podstatnější, že „*přišla v době, kdy se vážně a opravdově zamýšlíme nad svým poměrem k Dvořákovi, kdy chceme zhodnotit po zásluze a spravedlivě jeho přínos české hudbě*“.³⁰² Formulace věty implikuje, že doposud byl skladatel

²⁹⁵ Program koncertu z 18. a 19. 3. 1954, uložen v Archivu ČF.

²⁹⁶ VÁLEK, s. 9.

²⁹⁷ Program ČF z 1. 3. 1954, uložen v Archivu ČF. Velice podobný text uveřejnil M. Barvík (BARVÍK, Miroslav. Rok české hudby. *Rudé právo*, r. 34, č. 59, 1. 3. 1954, s. 2).

²⁹⁸ HOŘEJŠ, s. 4.

²⁹⁹ ŠEDA, s. 8–10.

³⁰⁰ EHLERT, Louis. Anton Dvorak. *Nationalzeitung*, 15. 11. 1878, cit. dle DÖGE, s. 140.

³⁰¹ BROŽOVSKÁ, Jarmila. O novou tvářnost hudebních výstav. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 18–20, 1950, s. 50–53 (dále cit. jako BROŽOVSKÁ).

³⁰² Tamtéž, s. 52.

nespravedlivě hodnocen. Výstavu pořádalo Hudební oddělení Národního muzea spolu se Společností Antonína Dvořáka, Otakarem Šourkem³⁰³ a slovenským hudebním kritikem a teoretikem Ivanem Ballo. Na výstavu vedle soukromých majitelů a Dvořákovy rodiny zapůjčili exponáty Národní muzeum, Pražská konzervatoř, Národní divadlo, Městská knihovna ad. Výtvarné řešení výstavy připravil Vlastimil Hofman.³⁰⁴ Vernisáž se konala 28. dubna 1951,³⁰⁵ projev měl Václav Dobiáš.³⁰⁶ Výstava byla jednak součástí dvořákovských oslav roku 1951, jednak součástí Pražského jara a trvala do konce června onoho roku. Koncept výstavy byl podroben kritice, která zcela konvenovala s výše naznačeným vnímáním skladatele v kontextu estetiky socialistického realismu. Jarmile Brožovské vadila především „buržoasní koncepce výkladu tohoto klasika“, tedy vidění Dvořákovy významu tak, jak „byl po léta zkreslován naší buržoasní politikou.“ Nová výstava prezentovala dle Brožovské skladatelův život a dílo dle stále stejných, starých kolejí, a ačkoliv shromažďovala bohatý a zajímavý materiál, prezentovala jej dle Brožovské „bezideovým pohledem a nesystematicky; [...] nestačí pouhý objektivistický postoj k vytčenému tematů, ale [...] je nutno zaměřit svou práci ideově.“³⁰⁷ Výstava postupovala ve výkladu Dvořákovy života a díla pouze chronologicky, nezamýšlela se, jak Brožovská kritizovala, nad hierarchií jednotlivých pramenů ve smyslu opodstatnění a přínosu poznání. Přinesla řadu zajímavých materiálů, jako například rukopis skladby Dvořákovy učitele Josefa Spitze – avšak bez kontextu a vysvětlení, měla-li například tato skladba na mladého Dvořáka nějaký vliv. Zcela neopodstatněná byla dle autorky například fotografie kytice, kterou dostala skladatelova žena od krajanů v Americe.³⁰⁸ Ještě větší výtku směřovala k absenci jakékoliv zmínky o „velkém přerodu naší společnosti v únoru 1948.“ Ačkoliv expozice obsahovala citát Zdeňka Nejedlého o nutnosti revize našeho poměru ke skladateli, výstava pokračovala ve staré, dle Brožovské překonané buržoasní koncepci výkladu Dvořákovy života i díla. I proto „takto vytržený citát čpí formalismem a budí dojem ideové nálepky, která nemá s obsahem výstavy nic společného!“³⁰⁹ Autoři výstavy zkrátka vystavili vše, co dohledali, bez ohledu na relevantnost vzhledem ke skladatelovu životu či přínosu k přemýšlení o Dvořákovi, kritizovala Brožovská. Stejněho mínění v ohledu absence ideologického ukotvení byl i Miroslav Barvík, který výstavu shledal „naprosto falešnou, povrchní a nevědeckou“, chyběl mu, stejně jako Jarmile Brožovské, kritický přístup k výběru děl i dat.³¹⁰ Ačkoliv je text obou pisatelů ideologicky zatížen, při pohledu do katalogu výstavy lze s námitkou nekritického výběru artefaktů bez zasazení do kontextu souhlasit.³¹¹ Například položka jako „Součet služného A. Dvořáka z Prozatímního divadla“ s douškou „Za měsíc listopad 1868“ bez znalosti výše tehdejšího průměrného výdělku nic neříká. Stejně tak Brožovskou zmiňovaná fotografie kytice darovaná skladatelově manželce Anně je v kontextu Dvořákovy amerického pobytu zcela nepodstatná.

³⁰³ Šourek se vedoucí pozice v únoru 1951 vzdal. Důvodem byla patrně Šourkem pocíťovaná averze Zdeňka Nejedlého vůči jeho osobě. Vzhledem k rozsahu a významu oslav se Nejedlému nešlo vyhnout a Šourek patrně raději zvolil ústup do pozadí. Viz Záznam z porady na MŠVU dne 12. 2. 1951, součást Šourkovy pozůstalosti.

³⁰⁴ *Život a dílo Antonína Dvořáka. Katalog výstavy*. Praha: Hudební odd. Národního muzea a Společnost Antonína Dvořáka, 1951.

³⁰⁵ Dopis SAD: Národní a univerzitní knihovna, Praha, 30. 10. 1950, uložen v Archivu Národní knihovny.

³⁰⁶ LADMANOVÁ, Ludmila. Seznam skladeb a článků Václava Dobiáše. *Musikologie*, sv. 4, 1955, s. 229.

³⁰⁷ BROŽOVSKÁ, s. 53.

³⁰⁸ Tato fotografie je uložena pod inv. č. 6007 I1 ve sbírkách NM-ČMH-MAD dodnes.

³⁰⁹ BROŽOVSKÁ, s. 52.

³¹⁰ BARVÍK, s. 8. Barvík píše, že „Naštěstí v této falešné formě výstava nakonec instalována nebyla.“ Není tedy zřejmé, zda koncept výstavy, který Brožovská kritizovala, byla ona původní nebo „vylepšená“ verze.

³¹¹ *Život a dílo Antonína Dvořáka. Katalog výstavy*. Praha: Hudební odd. Národního muzea a Společnost Antonína Dvořáka, 1951 (dále cit. jako *Život a dílo Antonína Dvořáka. Katalog výstavy*).

Pikantností jsou již zmíněné citáty Zdeňka Nejedlého. Vzhledem k historii vztahu Nejedlého k Dvořákově tvorbě je užití jeho citátů asi nezamýšlenou ironií. Část věnovanou Dvořákovu americkému působení uvozuje citát: „[...] Představit si Dvořáka v Americe a kdo ví, jaký byl Dvořák, když se ocitl v Americe, ani nevěděl, vlastně, jak: jak to bylo proti jeho přírodě. On, když vzpomíná v Americe na domov, tak má jasný program; a ne nějaký povídací program. V něm to prostě bylo.“³¹² Ten citát je sám o sobě zmatený a nejasný, má po informační stránce nulovou hodnotu, ani stylisticky nevyčníká jasností a přehledností. Závěrečné části výstavy s názvem *Dílo žije* věvodí motto stejných vlastností „[...] u mne beze všeho „Z Nového světa“ stojí vedle Smetany.“³¹³

Závěrem můžeme konstatovat, že ačkoliv autoři deklarovali snahu nově a spravedlivěji uchopit život a dílo Antonína Dvořáka a zasadit je do kontextu vývoje české hudby, došlo spíše k opaku – k simplifikaci Dvořáka jako osobnosti, kdy byl redukován na naivního člověka, sice s talentem, ale zcela bez politického názoru. Je pravda, že sám Dvořák se veřejně k politickým událostem své doby nevyjadřoval, a ani v soukromé korespondenci se o jeho politických preferencích příliš nedozvíme. Určitou představu si však můžeme udělat zprostředkovaně, na základě vzpomínek jeho současníků. Ze vzpomínek Dvořákova amerického asistenta J. J. Kovaříka či Dvořákova žáka na pražské konzervatoři Vítězslava Nováka víme, že skladatel čítával noviny a že ho politické zprávy ho nenechávaly chladným.³¹⁴ Dle vzpomínek Josefa Zubatého dokonce považoval Dvořák sám sebe za mladočecha,³¹⁵ Jaroslav Albrecht jej dokonce označil za „zuřivého mladočecha“.³¹⁶ Dvořákovým blízkým přítelem byl Gustav Eim, novinář, politik, poslanec mladočeské strany.³¹⁷ Podíváme-li se na politický program Národní strany svobodomyšlné („mladočeské“), najdeme řadu bodů, které Dvořákovi musely být blízké – důraz na střední a nižší vrstvy, zastoupení venkovského obyvatelstva apod. Kritika Dvořákovy politické orientace se tak zdá pocházet pouze z jeho vztahu k vůdci Národní strany („staročeské“) Františku Ladislavu Riegrovi a jeho dceři Marii Červínkové-Riegrové.

5.2.5 Antonín Dvořák – skladatel absolutní či programní hudby?

„Antonín Dvořák je velký realista i v tom, že jeho hudba mluví stejně zřetelně v skladbách absolutních jako v skladbách programních.“³¹⁸

Ačkoliv bývá jméno Antonína Dvořáka často spojováno především s hudbou absolutní (tedy hudbou bez literárního či jiného mimohudebního programu), nalezneme ve Dvořákově posledním tvůrčím období od roku 1896 snahu co nejvíce konkretizovat sdělení skladby. Skladatel

³¹² *Život a dílo Antonína Dvořáka. Katalog výstavy*, s. 28. Vyšlo také v NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15.

³¹³ *Život a dílo Antonína Dvořáka. Katalog výstavy*, s. 39. citovaná věta pochází z NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 14–17.

³¹⁴ NOVÁ, Kateřina, VEJVODOVÁ, Veronika (eds.). *Nejraději mne tituloval indiánem: americké vzpomínky na Antonína Dvořáka*. Praha: Národní muzeum, 2016, s. 36 či NOVÁK, Vítězslav. *O sobě a o jiných*. Praha: Supraphon, 1970, s. 46.

³¹⁵ ŠOUREK II², s. 113.

³¹⁶ ALBRECHT, Jaroslav. Dvořákovy opery a česká kritika hudební. *Řád*, r. 7, č. 10, s. 537. Stejnou vzpomínku přinesla i BRÁFOVÁ, Libuše. *Rieger, Smetana, Dvořák*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1913, s. 34.

³¹⁷ ADKD 8, s. 366.

³¹⁸ *Antonín Dvořák: souborné vydání díla*. Praha: Kniha, 1955, s. 16.

proto volil hudební druhy spjaté s programem nebo textem – symfonické básně a opery.³¹⁹ Přesto bylo zdá se jedním ze základních úkolů nové hudební vědy a dalším krokem k vypořádání se s Dvořákem v nových společenských podmínkách vysvětlit jeho kompozice řadící se k tzv. absolutní hudbě, resp. k hudbě dle některých dobových hudebních publicistů „bezobsažné a bezideové“ (ačkoliv, jak si ukážeme níže, absolutní hudba se v dobových textech nerovněla automaticky hudbě „bezobsažné“). Tu nové společenské zřízení neuznávalo, ba co více, byla prý nezdravým projevem buržoazního myšlení. Komunističtí muzikologové považovali „bezobsažnou“ hudbu za pouhou hru s tóny bez poselství či myšlenky, měla sloužit k ukolébání posluchače a k utlumení jeho kritického myšlení. Dobový výklad pevně spojil Dvořákovo tíhnutí k absolutní hudbě s jeho vztahem k tzv. buržoazii a zároveň s jeho poměrem k Bedřichu Smetanovi – tyto tři okruhy byly pevně spjaty. Politická reakce (kterou byl v dobových vyjádřeních prakticky vždy myšlen vůdčí představitel Národní strany F. L. Rieger) dle námi citovaných textů zneužívala skladatelovy osoby a díla proti pokrokovým proudům v hudbě, které ztělesňoval Bedřich Smetana. Tento vliv dobové buržoazie byl prý pozorovatelný například i v některých Dvořákových programních skladbách, kdy skladatel nedokázal vystihnout podstatu námětu a skladba byla sice líbivá, ale představovala ne-souroudou tříšť.³²⁰

Jaroslav Šeda vnímal Dvořákovy symfonie jako ve své podstatě symfonické básně, které vždy o něčem hovoří – stejně tak jako jeho komorní hudba. Podle Šedy symfonie č. 6 D dur vypráví o českém lidu, symfonie č. 8 G dur o české přírodě, symfonie č. 7 d moll o růstu osobnosti a zápasech člověka, klavírní trio č. 3 f moll je písní o hluboké bolesti, smyčcový kvartet č. 14 As dur dokonce „o tichu a štěstí domova v zasněženém rámci klidných vánočních svátků“ apod.³²¹ Šeda uzavřel svoje pojednání tvrzením, že „i když se česká buržoazie snažila Dvořáka zavléknout do tábora protinovoromantiků, to znamenalo do tábora bezideové, „absolutní“ hudby, Dvořák tam každou melodií, každým akordickým obratem, každou hudební větou promlouval svou řečí, svobodnou, myšlenkově bohatou, jasnou, lidovou, radostnou.“³²² Díky tomu se podle Jaroslava Šedy dá Dvořákova hudba považovat za realistickou.

Programnost ve Dvořákových symfoniích spatřoval i Zdeněk Nejedlý, i když je jeho výklad poněkud zmatečný a bizarní: „Vezměme si Dvořáka. Já řeknu upřímně: pro mne „Z nového světa“ je taková veliká symfonická báseň. Mně stačí zase jen titul: Z nového světa. Představte si Dvořáka v Americe a představte si, jaký byl Dvořák, když se ocitl v Americe, ani nevěděl jak: jak to bylo proti jeho přírodě. On, když vzpomíná v Americe na domov, tak má jasný program; a ne nějaký povídací program. V něm to prostě bylo.“³²³ Pro Nejedlého je *Novosvětská* symfonie programní skladbou, s jasně daným obsahem, který ovšem sám vyjádřil poněkud nejasně: „jeho symfonie „Z Nového světa“ je jistě též veliká symfonická báseň. I s jasně vyjádřeným programem. Mně aspoň sám titul „Z Nového světa“ mnoho říká. Známe-li Dvořáka, jeho i lidskou osobnost, domyslíme si snadno, co pro něho bylo, ocitnouti se najednou v Americe, v zemi jemu naprosto cizí a

³¹⁹ Sám Antonín Dvořák se k tématu vyjádřil následujícími slovy: „V posledních pěti letech jsem nepsal nic jiného než opery. Chtěl bych se, pokud mi dá ještě Pán Bůh zdraví, ze všech sil věnovat operní tvorbě. Ne snad z ješitné touhy po slávě, nýbrž proto, že operu považuji i pro národ za útvar nejvhodnější. [...] Považují mne za symfonika, třebaže jsem již před mnoha lety prokázal převážný sklon k tvorbě dramatické.“ (Bei Meister Dvorzak. *Die Reichswehr*, r. 17, č. 3612, 1. 3. 1904, s. 7; cit. dle DÖGE, s. 3).

³²⁰ VÁLEK, s. 6–7.

³²¹ ŠEDA, s. 10.

³²² ŠEDA, s. 10, 13.

³²³ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15.

vzdálené. Přímo proti jeho vlastní přírodě to bylo. Ale pak také docela jinak porozumíme i přímo vášnivě jeho touze po domově, i tomu, o čem mluví symfonie „Z Nového světa“, i proč její vrcholnou částí je právě její Largo, píseň této touhy a žalu. I hudební výraz Dvořákův je tu tak jasný a vroucí, jak snad v žádné jiné jeho symfonii. Právě proto, že má určitý a hluboce prožitý program.“³²⁴ Dle Nejedlého tedy byl programem, obsahem symfonie především skladatelův stesk po domově. Tato Nejedlého tvrzení se pokusíme okomentovat a vyvrátit v podkapitole 5.2.7. Zde alespoň připomeneme, že titul „Z Nového světa“ připsal Dvořák na partituru symfonie až v listopadu 1893, tedy pět měsíců po dokončení symfonie (nepočítáme-li úpravy, které provedl po návratu z prázdnin z městečka Spillville), a jak upozornil Otakar Šourek, šlo o spontánní nápad, Dvořák pojmenování mínil jako pozdrav a dojmy z Ameriky.³²⁵ Přílišný důraz na podtitul symfonie je tak trochu zavádějící. Nutno také připomenout Dvořákovu inspiraci básní *The Song of Hiawatha* (Píseň o Hiawathovi) z pera Henryho Wadswortha Longfellowa (1807–1885), k níž se sám hlásil a přiznal.³²⁶

Můžeme závěrem shrnout, že v analyzovaných textech první poloviny 50. let minulého století nacházíme dvě tendence vyrovnávání se s touto částí Dvořákova díla. Jiří Válek ideologicky zdůvodňoval Dvořákovo tíhnutí k absolutní hudbě vlivem buržoazie a její manipulací. Oproti tomu Zdeněk Nejedlý a Jaroslav Šeda se s Dvořákovou tvorbou absolutní hudby vyrovnali tím, že oddělili pojem absolutní hudby od hudby tzv. bezobsažné – i kompozice absolutní může nést (a u Dvořáka dle jejich výkladu vždy nese) ideový obsah.

5.2.6 Antonín Dvořák a Bedřich Smetana

Téma vztahu dvou předních českých hudebních skladatelů 19. století bylo v očích hudebních kritiků a publicistů 50. let následujícího století podmíněno vztahem Antonína Dvořáka k vůdčím představitelům společnosti své doby a nátlakem na skladatele, aby psal hudbu tzv. „bezobsažnou“. Ačkoliv Zdeněk Nejedlý volal po revizi poměru ke Dvořákovi³²⁷ a Dvořák byl v námi citovaných a analyzovaných textech a publikacích postaven na roveň Bedřichu Smetanovi, pro většinu dobových hudebních kritiků a publicistů byl stále Smetanův duch určujícím kritériem pro hodnocení Dvořákovy hudby. Dvořák nebyl chápán a hodnocen samostatně, neustále vyvstávala potřeba definovat jeho postavení skrze jeho poměr ke Smetanovi. Základním postojem bylo prezentování Bedřicha Smetany jako revolučního, pokrokového, politicky i umělecky uvědoměle tvořícího skladatele. Oproti tomu byl Antonín Dvořák prezentován jako naivní, neuvědomělý, spontánní autor bez širšího rozhledu. Texty se pohybovaly na různých pozicích v rámci tohoto prostoru. Bez vztahování se k dílu Bedřicha Smetany jakoby ani Dvořákova tvorba neměla pro českou kulturu význam. Dvořákova hodnota byla neustále odvozována od jeho poměru ke Smetanovi – „A právě tímto navazováním na našeho největšího hudebního umělce Bedřicha Smetanu a tímto rozvíjením jeho uměleckého odkazu patří Antonín Dvořák vedle Bedřicha Smetany k oněm našim skladatelům, jejichž dílo náleží k vrcholům naší i světové hudby,“ tvrdilo *Rudé právo*.³²⁸ Zcela markantní byl

³²⁴ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Var*, r. 4, č. 9–10, 15. 7. 1952, s. 249–266.

³²⁵ ŠOUREK III¹, s. 120 či NOVÁ, Kateřina, VEJVODOVÁ, Veronika (eds.). *Nejraději mne tituloval indiánem: americké vzpomínky na Antonína Dvořáka*. Praha: Národní muzeum, 2016, s. 75–76.

³²⁶ BECKERMAN, Michael. “New World” Largo and “The Song of Hiawatha”. *19th-Century Music*, r. 16, č. 1, 1992, s. 35–48.

³²⁷ Viz kap. 3, pozn. 163.

³²⁸ Veliký zjev naší národní kultury. *Rudé právo*, r. 31, č. 212, 8. 9. 1951, s. 5.

tento rys také například v již několikrát citovaném textu Jaroslava Šedy *Antonín Dvořák, klasik české hudby* z roku 1951. Ačkoliv byly celý text i publikace věnovány Dvořákovi, v prakticky celém jeho rozsahu byl řešen vztah a poměr Dvořáka ke Smetanovi. Jako by ani nebylo možné věnovat se Dvořákovi bez jeho vymezení vůči staršímu současníkovi i v tak individuálních aspektech, jako byl rodinný život: „*byl to úplný opak života Smetanova, Dvořák poznal rodinnou pohodu, zamiloval si klidný, ba až příliš starosvětský pracovní řád a pohodlí*“, neopomněl Jaroslav Šeda zmínit při líčení Dvořákova soukromí.³²⁹

Dělo se tak i přes to, že někdejší nejvýraznější Dvořákův kritik Zdeněk Nejedlý nejen, že postavil Dvořáka jako českého klasika po bok Bedřichu Smetanovi, ale sám dokonce kritizoval přetrvávající nedocenení Dvořákovy tvorby. Nyní, v nových poměrech, to byl údajně právě on, který tuto uměle živenou dichotomií odhalil a pomohl pro Dvořáka nalézt jeho pravé místo v dějinách české hudby. Vyzýval k revizi poměru k Dvořákovi, k novému badatelskému úsilí, které by napravilo škody, dle jeho názoru způsobené samotnými tzv. „dvořákovci“.³³⁰ Podrobil kritice rozborů hudebních děl, které mluví pouze hudebně analytickým jazykem, a ačkoliv podrobují skladbu podrobné analýze, nevěnují se dle jeho mínění tomu, co dílo vlastně „říká“. Jako příklad uvedl přístup k tvorbě Dvořákově: „*Máme rozborů děl Dvořákových [...] do nejmenších podrobností, ale co které dílo povídá, o tom, myslím, že nemáme ještě nic. V tom je právě ten veliký nedostatek. Jak jsem řekl, musíme svůj poměr k Dvořákovi revidovat, prohloubit*“.³³¹ Jako opačný vzor uvedl smetanovskou literaturu. Stejnou kritiku pronesl i Miroslav Barvík v *Hudebních rozhledech*. Dle jeho názoru nevznikla za padesát let publikace, jež by nebyla pouze čistě formálním a bezideovým rozbohem. Dle jeho názoru žádná monografie z pera Dvořákových „obhájců“, myšleno z doby tzv. bojů proti Dvořákovi z let 1911–1914, i z doby první republiky, nepronikla do hloubky Dvořákovy tvorby, naopak Dvořákovi uškodila zdůrazňováním tzv. „bezobsažnosti a bezideovosti“ jeho skladeb (Barvík měl na mysli údajné upozadřování myšlenkového obsahu Dvořákových kompozic). Barvík kritizoval „dvořákovskou hudební vědu“ pro ignorování společenských kořenů skladatelova myšlenkového růstu (jako ukázkou tohoto lichého přístupu uvedl výstavu v rámci Pražského jara 1951, v této práci zmíněnou na s. 176–177).³³² Ačkoliv jeho jméno nezaznělo, šlo do značné míry o kritiku Otakara Šourka – vždyť to byl především on a jeho celoživotní dílo, které stálo v centru dvořákovského bádání kritizovaného období.

Podobně hodnotil situaci i Jiří Válek: „*Zpátečníci vykladači české hudby by z Dvořáka nejráději udělali usměvavého idylíka a měkkého, neškodného dobráka, občas si bručícího do vousů a proto ho s takovou houževnatostí oddělují od revolučního demokrata české hudby, Bedřicha Smetany*“.³³³ Taková slova a náhled musela být pro Otakara Šourka, který zasvětil téměř celý svůj život péči o odkaz Antonína Dvořáka, obzvláště hořká.

Zdeněk Nejedlý svou výzvu k revizi náhledu na tvorbu Antonína Dvořáka, vyslovenou na plenárním zasedání Svazu čs. skladatelů (1951), doprovodil následujícím výkladem, který opět dokumentuje jeho poněkud nesystematické a zkratkovité myšlenkové pochody: „*Řeknu úplně otevřeně, že z takové nedvořákovské, nebo lépe řečeno nepoctivé stránky se za každou cenu zde něco*

³²⁹ ŠEDA, s. 8.

³³⁰ Viz kap. 3, pozn. 93.

³³¹ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 17.

³³² BARVÍK, s. 8.

³³³ VÁLEK, s. 10.

stává jenom proto, aby se tu ukazovaly formální rozdíly; něco jako, že se snižuje význam Dvořáka proti Smetanovi. U mne beze všeho „Z Nového světa“ stojí vedle Smetany.“³³⁴ V časopise *Var* z července 1952 kritizoval Nejedlý fakt, že na Dvořáka stále hledíme měřítkem Smetany, aniž bychom mu ponechali nárok na samostatnost. V narážce na zmiňované boje o Dvořáka míní, že dvořákovci skladateli škodili tím, že se v jeho tvorbě snažili hledat paralelu k tvorbě Smetanově – „Neposloucháme Dvořáka jako Dvořáka, nýbrž stále ho napínáme na jiný, cizí skřípec.“³³⁵ Toto prohlášení je opravdu paradoxní, neboť to byl právě Nejedlý, kdo Dvořáka neustále hodnotil a stavěl jako negativum, jako protiklad Smetany.³³⁶

Ačkoliv byl Dvořákův význam pro českou národní kulturu oficiálně doceněn a Zdeněk Nejedlý vyzval k uznání Dvořákovy kompoziční svébytnosti, stále byli tito dva skladatelé porovnávání a tradované klíše o Smetanovi – mysliteli a Dvořákově – spontánním muzikantovi žilo dále. Objevilo se například v programech zájezdových koncertů České filharmonie. Dá se předpokládat, že dramaturgie zájezdových koncertů kladla důraz i na edukativní stránku, proto je výklad vztahu Smetany a Dvořáka, uveřejněný v programu koncertu České filharmonie v Kroměříži (2. 9. 1952), výmluvný. Dvořák dle textu vyrůstal na základě, který poskytl Smetana, svým způsobem na něj navázal a obohatil „novými tóny.“ Srovnávat se však podle autora nedají, a tak nabídl opětovné klíše: Smetana byl důsledně zaměřen na svůj cíl – národní obrození na poli hudby, tvořil uvědoměle, cíleně. Oproti tomu Dvořák komponoval živelně, spontánně: „Vedle zářivého zjevu Bedřicha Smetany je Antonín Dvořák jistě nejvýraznější osobností naší hudby. Na základě, vybudovaném Smetanou, vyrůstá Dvořákovo dílo, navazující svým způsobem na Smetanův odkaz a obohacující jen novými tóny. Smetana a Dvořák jsou ovšem osobnosti svým založením a tvůrčí tvářností značně odlišnými. Oproti uvědoměle tvořícímu Smetanovi [...], tvoří Dvořák svou hudbu zcela živelně, spontánně, aniž se valně zamýšlel nad ideovým dosahem. Tato prudce, spontánně tryskající hudebnost dává právě Dvořákovu dílu výrazně osobitou pečeť.“ Společnými prvky byly dle tohoto textu pro oba skladatele návaznost na lidovou hudbu, národnost, českost a realismus. Dvořák byl i přes trvající Smetanovo prvenství uznán jako jeden ze zakladatelů české moderní hudby. Smetana byl nadále zakladatelem, jehož snahy Dvořák ztvárnil dle svého a stylizačně přehodnotil. Blíže neznámý autor programu si ale vzápětí trochu protičeřil, když přiznal předešle *Husitská* i Symfonii č. 7 „bojovný myšlenkový obsah“. Kvitoval především šíří pochopení pro život prostého lidu u Dvořáka, v tomto aspektu se podle něho Dvořák vyrovnal Smetanovi. Proto Dvořákova hudba „stojí dnes v jedné frontě s těmi, kteří dnes budují radostnou socialistickou budoucnost naší vlasti.“³³⁷ Ačkoliv šlo o koncert s ryze dvořákovským programem, přesto byla v programovém textu věnována téměř třetina rozsahu porovnání Smetany a Dvořáka.

Pravděpodobně nejvyhrocenější polarizaci prezentoval postoj Miroslava Barvíka. Barvíkův text se často vracel zpět k bojům o Dvořáka / proti Dvořákově, následky těchto půtek byly stále patrné a živé i po čtyřiceti letech. Leitmotivem jeho úvah byla premisa, že „Dvořák nikdy myšlenkově nedorostl té výše a zralosti, v níž tvořil Smetana.“ Porovnával oba skladatele v kontextu jejich postavení ve společnosti, opět používal narativ o uvědomělém Smetanovi, proti němuž buržoazie zneužívala prostého Dvořáka: „Reakční křídlo naší buržoazie Smetanu jako

³³⁴ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15.

³³⁵ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Var*, r. 4, č. 9–10, 15. 7. 1952, s. 249–266.

³³⁶ Např. NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich: zakladatel scenického melodramatu*. Praha: Z. Nejedlý, 1901, s. 172–174.

³³⁷ Program koncertu ČF z 2. 9. 1952, uložen v archivu ČF.

uvědomělého bojovníka za svobodu a pokrok lidsky zničilo, Dvořáka vyneslo na stupeň největších světových poct a světového uznání.“ – za svůj úspěch tedy nevděčil podle Barvíka Dvořák svému talentu a píli, ale protekci buržoazie. Barvík Dvořákovi zcela upřel vlastní vůli či intelekt, dle jeho názoru byl pouhou loutkou v rukou zlomyslné buržoazie, resp. staročeků, kteří jej chtěli využít ke zničení Smetany: „Reakční křídlo naší buržoazie dovedlo zneužít Dvořákova talentu a jeho osobní prostoduchosti k tomu, aby jeho dílem bojovalo proti dílu Smetanovu. Vládnoucí buržoazie nutně potřebovala někoho, kdo by jí ideově nebyl tak nebezpečný jako Smetana a proto provokovala Dvořáka k napsání *Slovanských tanců*, které by zastínily Smetanovy *České tance*, proto získala Dvořáka k napsání *Dimitrije*, jako konkurenční opery proti Smetanově *Libuši* [...], proto byl mladý umělec Dvořák oslavován a veleben a Smetana ubíjen a okrádán, proto byly šířeny pověsti o zatrpklosti starého Mistra proti mladému šťastlivci atd. [...] Smetana byl mnohem národnější a ideově vyspělejší a ideovější.“ Dvořákova operní tvorba nesnesla podle Barvíka s operami Smetanovými srovnání. Ale tam, kde Dvořák navazoval na Smetanu (a nemusel „vymýšlet“ nic nového – „tam, kde nebyly před Dvořáka postaveny náročné ideové úkoly“), tam rozšiřoval dle Barvíka Smetanův odkaz. Zcela v kruhu se pak Barvík točil při tvrzení, že s podporou údajných formalistů Hanslicka a Brahmsa byl Dvořák uveden na světová pódia, aby „jeho melodické bohatství, lidová svěžest a národní tón pomohly paralyzovat vliv novoromantiků“.³³⁸ Jmenované hudební vlastnosti byly samotným Barvíkem hodnoceny jako kladné. Nyní je ale použil ve své argumentaci jako protiklad novoromantismu, který ale – v daném kontextu by se dalo říci paradoxně – rovněž hodnotil kladně. Také Barvíkovo tvrzení o tom, co bylo podnětem ke komponování Dvořákových *Slovanských tanců* se nezakládalo na reálných faktech. Po úspěchu *Moravských dvojzpěvů* skladatele v roce 1878 ke kompozici tanců vybídl berlínský nakladatel Fritz Simrock a Dvořák této pro něho tenkrát i finančně výhodné nabídce vyhověl.

To, že Antonín Dvořák i Bedřich Smetana byli velcí skladatelé, bylo všeobecným dobovým konsenzem, dle Jiřího Válka však nebylo správné stavět Dvořáka na roveň Smetany. Dvořákovy životní a umělecké postoje nebyly dle Válka tak čisté a nekompromisní jako tomu bylo u Smetany. Soudil, že Dvořák byl důvěřivý a někdy se nechal obelhat, to Smetana údajně nikdy, „Dvořák vždy nešel tak nezlomen a nepokřiven kupředu, jako šel celý svůj život Smetana.“³³⁹ Válek přiznal Dvořákovi nárok na místo v hudební historii, ten však k této pozici nedošel dle jeho mínění cílevědomě, uvědoměle (mezi řádky čteme jako Smetana), ale spontánně a intuitivně. V citovaném textu se Jiřímu Válkovi stalo Dvořákovo jméno jakýmsi nástrojem, který mu sloužil k vyzdvihování tvorby a osobnosti Bedřicha Smetany.

Rovněž Antonín Hořejš soudil, že za to, že Dvořák neztratil národní orientaci, vděčil Bedřichu Smetanovi. Ten mu dle jeho mínění ukázal správnou cestu, inspiroval ho, „rozpoutal v něm vrozenou lidovou hudebnost a ujasnil mu jeho skladatelské poslání, jeho povinnosti k české hudební kultuře a českému lidu.“ Podle Hořejše setkání se Smetanou údajně ve Dvořákovi vyvolalo vlnu kritického hodnocení své dosavadní tvorby, změnu hudebního stylu, která vyústila také v první úspěchy.³⁴⁰ Takové tvrzení je samozřejmě značně zjednodušující a nepřesné. Osobně se Dvořák se Smetanou začal pravidelně setkávat od roku 1866, kdy byl angažován jako violista orchestru pražského Prozatímního divadla a působil zde potom po několik let pod Smetanovým

³³⁸ Všechny citace BARVÍK, s. 8–9.

³³⁹ VÁLEK, s. 11.

³⁴⁰ HOŘEJŠ, s. 4.

dirigentským vedením. Na počátku 70. let 19. století změnil Dvořák svůj dosavadní kompoziční styl ve prospěch zjasnění a zpřehlednění hudební formy a hudební struktury.³⁴¹ Následně zničil v roce 1873 některé své kompozice z předchozích let a v témže roce zaznamenal první veřejný úspěch při provedení hymnu *Dědicové Bílé hory*, op. 30. Neexistuje však žádný pramen hovořící o tom, že by tento obrat byl zapříčiněn vlivem Bedřicha Smetany.

Námi citované texty i přes často skloňovanou antipatii „reakčního křídla buržoazie“ vůči Bedřichu Smetanovi neposkytují žádný výklad k tomuto tématu, ale prostě předpokládají, že čtenář je se všemi údajnými útrapami proti Smetanovi připravenými již seznámen. Jaký byl vztah Smetany k politickým reprezentantům své doby a čím jim byl nepohodlný? Čím a jak byl revoluční, sociálně pokrokový bojovník, jak texty zdůrazňovaly?

Jako první asi přinesl informaci o Smetanově aktivní účasti (vedle kompozic jako např. *Pochod studentských legií*, *Jubel-Ouve* a *Pochod národní gardy*) na pražských barikádách během bouřlivých událostí roku 1848 Zdeněk Nejedlý v monografii *Bedřich Smetana* z roku 1924.³⁴² Zdroje svých informací ovšem Nejedlý neuvádí. Sám Smetana se ke své účasti v korespondenci explicitně nevyjádřil, deníky z těchto let chybí. Zdá se pravděpodobné, že ostatní autoři tuto informaci přebírali od Nejedlého a problém absence zdroje vyřešili použitím slůvka „asi“ či „snad“.³⁴³ Právě tato údajná aktivní účast z něj dělala v očích propagandy komunistické strany revolucionáře. Smetana byl však zároveň po většinu svého aktivního života v konfliktu či opozici vůči čelnímu představiteli tzv. staročechů, Františku Ladislavu Riegrovi, a to v několika rovinách. V rovině estetické spor spočíval v rozdílné představě o podstatě národní opery: Smetana odmítl (nejen) Riegrovu představu opery založené na lidové hudbě. V rovině profesní Rieger upřednostňoval Jana Nepomuka Maýra ve funkci kapelníka Prozatímního divadla (nutno ale dodat že to bylo od Riegra stanovisko racionální, neboť pod Maýrovým vedením se provoz divadla stabilizoval, Smetana neměl do této doby s vedením operního souboru žádné zkušenosti).³⁴⁴ Dalším rozporem bylo politické smýšlení obou výrazných osobností: Smetana se sám hlásil k mladočechům – můžeme tak usuzovat z jeho vlastního prohlášení: „*strana mladočechů přijala s otevřenou náručí, prosazovala mě všude, kde jen mohla, takže jsem také pomocí jejího úsilí byl postaven do čela národní opery. – Přirozeně jsem přistoupil ke straně mladočechů.*“³⁴⁵ F. L. Rieger byl předním reprezentantem strany Národní strany, označované jako staročeské, sám však spory nevnímal vyhroceně osobně a šlo mu o prospěch české hudby jako celku, jak o tom svědčí fakt, že se aktivně snažil prosadit Smetanovu *Prodanou nevěstu* v Paříži.³⁴⁶ Obraz Smetany jako

³⁴¹ GABRIELOVÁ, Jarmila. *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka: Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl*. Praha: Karolinum, 1991, s. 139–142.

³⁴² NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana. I*. Praha: Mánes, 1924, s. 97.

³⁴³ Tak např. Václav Holzknecht na s. 79 udává, že Smetana „*snad se dokonce revoluce osobně zúčastnil*“, na s. 80 „*že se zúčastnil revolučního kvasu netoliko snad jako člen Národní gardy, hlídkující na Malé straně u Řetězového mostu a bojující na barikádě, nýbrž určitě jako tvůrčí duch [...]*“ (HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984, s. 79–80). Podobně hovoří i Mirko Očadlík (OČADLÍK, Mirko. *Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana*. Praha: Práce, 1945). Ani jeden nepředkládají pro svá tvrzení prameny.

³⁴⁴ HOLZKNECHT, s. 141, 144 ad., ST. PIERRE, Kelly. *Bedřich Smetana: myth, music, and propaganda*. Rochester: University of Rochester Press, 2017, s. 62.

³⁴⁵ Bedřich Smetana: Charlotte Valentin, [Praha], 4.–5. 11. 1874, MOJŽÍŠOVÁ, Olga, POSPÍŠIL, Milan (eds.). *Bedřich Smetana a jeho korespondence = Bedřich Smetana and his correspondence*. Praha: Národní muzeum, 2011, Sv. II, s. 563–567, překlad citované části pochází z POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a Riegrova rodina. Hudební věda*, r. 54, č. 2, 2017, s. 188.

³⁴⁶ POSPÍŠIL, Milan. *Bedřich Smetana a Riegrova rodina. Hudební věda*, r. 54, č. 2, 2017, s. 191.

mučedníka, spasitele a revolucionáře vytvořil zdá se až Zdeněk Nejedlý spolu s Vladimírem Helfertem.³⁴⁷ Z této představy potom byla odvozována hodnota Dvořáka jako osobnosti a skladatele – tvořil jakousi třetí stranu v pomyslném trojúhelníku Dvořák – Rieger – Smetana, na jehož vrcholu stál Smetana. Dvořák tak byl vykládán jako politicky naivní skladatel ve vleku staročechů – ovšem bez reálné znalosti jeho politických postojů.

I další text, věnovaný Dvořákovu 110. výročí narození a nazvaný *Veliký zjev naší národní kultury*, je v mnoha ohledech symptomatický. Autor vysoko hodnotí Dvořákovu genialitu, především přirozenou a živelnou hudebnost, melodické bohatství, lidovou svěžest, bohatství rytmů, zmínky o cílené, cílevědomé práci či intelektuálním vkladu však absentují. Zarážející je také četnost výskytu jména Bedřicha Smetany v textu věnovaném Antonínu Dvořákovu. Celkem se v nijak rozsáhlém článku o Dvořákovu objevuje Smetanovo jméno desetkrát. Namátkou vybereme některá tvrzení, vztahující Dvořáka ke Smetanovi: autor odvozuje hodnotu Dvořákovy tvorby od díla Bedřicha Smetany, bez něhož by Dvořák nebyl myslitelný – kde navazoval Dvořák na Smetanu, tam byl úspěšný, kde nikoliv, tam jeho génius selhal.³⁴⁸

Zdenka Bokesová charakterizovala odlišný přístup obou skladatelů nekonfrontačně: Dvořák byl na rozdíl od Smetany jejími slovy „zameraný viac na poéziu života jako na jeho spoločenskú funkciu“.³⁴⁹ Dle Bokesové byl Smetana zahleděn do historie, Dvořák do současnosti, Dvořáková hudba je každému srozumitelná a emočně uchopitelná.³⁵⁰ Jarmila Brožovská spatřovala největší Dvořákovův přínos české hudbě ve faktu, že vědomě rozvíjel smetanovskou tradici, dále ji prohluboval a obohacoval.³⁵¹

Ke vztahu dvou velkých skladatelů české hudby 19. století se vyjádřili také někteří zahraniční muzikologové. Dánský muzikolog Ole Willumsen ve svém referátu na mezinárodní konferenci o Dvořákově díle konstatoval, že jak Dvořák, tak Smetana hráli v boji za nezávislost národa dle jeho názoru nezastupitelnou roli. Smetana posiloval vnitřní sebevědomí národa, Dvořák jej propagoval do světa. Ale Dvořák nebyl (jako Smetana) duší revolucionář.³⁵² Je otázkou, nakolik byl Willumsen znalý českých obecně historických i hudebních reálií, aby mohl vyřknout takový soud, a nakolik pouze reprodukoval tolikrát opakovaná klišé.

V souvislosti s neustálým porovnáváním postavení Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany narážíme na problematiku intelektuální složky Dvořákovy práce. Jak jsme viděli, ačkoliv proběhla údajná revize náhledu na Dvořákovu díla, narativ o intuitivním, spontánním umělci pokračoval dál. Jiří Válek například upozorňoval na tuto proklamovanou intuitivnost Dvořákovy tvorby v kontextu analýz jeho programních skladeb, resp. při hodnocení verbalizovaných záměrů a námětů. Proklamovaný název, zaměření či obsah skladby nemusí podle něho nutně korespondovat s reálnou hudbou. Dvořák dle Války tvořil intuitivně, a tak se stávalo, že bezprostředně zhudebnil „dobře“ špatný námět (jako příklad uvedl Válek druhé jednání z opery *Jakobín*).³⁵³ Našly se však

³⁴⁷ ST. PIERRE, Kelly. *Bedřich Smetana: myth, music, and propaganda*. Rochester: University of Rochester Press, 2017, s. 93 a 94.

³⁴⁸ Veliký zjev naší národní kultury. *Rudé právo*, r. 31, č. 212, 8. 9. 1951, s. 5.

³⁴⁹ BOKESOVÁ, Zdenka. Antonín Dvořák a slovenská hudba. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 271.

³⁵⁰ Referát Z. Bokesové na konferenci 1954.

³⁵¹ BROŽOVSKÁ, Jarmila. O novou tvářnost hudebních výstav. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 18–20, 1951, s. 52.

³⁵² Referát O. Willumsena na konferenci 1954.

³⁵³ VÁLEK, s. 8.

i hlasy zdůrazňující Dvořákovu intelektuální stránku komponování. O tom, že Dvořák své kompozice promýšlel a že proces tvorby nebyl tak přímočarý, jak někdy literatura naznačuje, svědčí i slova samotného skladatele, která zaslal příteli Antonínu Rusovi: „*Je to kříž s tím komponováním, než se člověk do toho vpraví, co to stojí přemýšlení a studiování!*“³⁵⁴

V roce 1946 při příležitosti obnoveného provedení Dvořákovy poslední opery *Armida* připustil kritik Mladé fronty v jinak kritické recenzi: „*Prosím, o invenčním bohatství není sporu. Práce s motivy, zvláště s těmi, které charakterisují jednotlivé postavy, světy nebo ideje, je nejvýš důkladná a ukazuje na pronikavou inteligenci mistrovu, tak často mu upíranou.*“³⁵⁵

V roce 1953 byla objevena a publikována Dvořáková studie o Franzi Schubertovi.³⁵⁶ Objev učinil redaktor Jaroslav Procházka, který studii vydal v Diskografickém sborníku k 125. výročí smrti F. Schuberta.³⁵⁷ Procházka také opatřil studii poznámkami a doslovem. „*Celá studie ukazuje přesvědčivě Dvořáka jako hluboce přemýšlivého umělce s osobitými názory a svéráznou jejich formulací*“, doplnil Josef Plavec.³⁵⁸

Antonín Hořejš byl přesvědčen o Dvořákově politickém i uměleckém uvědomění. Skladatel dle jeho názoru vědomě stavěl svou tvorbu do politického boje o osud národa.³⁵⁹ Hořejš se badatelsky věnoval slovenské hudbě. Dvořákově kromě citovaných dvou článků v *Rudém právu* věnoval dvě knižní publikace – *Život a dílo Antonína Dvořáka v obrazech*, určenou pro zahraniční trh (vyšla anglicky, německy a francouzsky) a *Antonín Dvořák*.³⁶⁰ V novinových textech se Hořejšův postoj pohyboval v rozmezí všech námi výše zmiňovaných výkladů, které zněly ve veřejném prostoru – dotkl se Dvořákovy údajné závislosti na Smetanově vzoru a „*rozkladným vlivům buržoazním*“, stejně jako Dvořákově přisuzovaných vlastností jako humanismus, průkopnictví, demokracismus.

Rovněž Milan Kuna poukázal na to, že zjednodušování Dvořákovy kompozičního stylu na „*intuitivnost*“ či „*muzikantství*“ je více než zavádějící. Ve své studii *Význam studia Dvořákových náčrtů*, uveřejněnou v *Hudebních rozhledech* v roce 1954 tak narušil toto stereotypní vnímání skladatele. Kuna zdůrazňoval potřebu prohloubit literaturu o skladateli, a především o jeho tvůrčím procesu, protože, jak tvrdil, je třeba vymýtit názor, že Dvořák tvořil spontánně, snadno a rovnou, bez tvůrčího zápasu. K tomu je třeba studovat skladatelovy skici a náčrtky. Tímto materiálem se doposud nikdo nezabýval, ačkoliv je pramenná základna velice bohatá. Zde lze sledovat, jak se vlastní tvar skladby vyvíjel a měnil. Podle Kuny studium takových materiálů dokazuje, že Dvořák byl myslitelský typ skladatele. „*Všechny představy o jednoduchosti tvůrčího procesu Dvořákovy*

³⁵⁴ Cit. dle ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Orbis, 1951, s. 87.

³⁵⁵ j. Obnovená *Armida* v Národním divadle. *Mladá fronta*, r. 2, č. 219, 24. 9. 1946, s. 4.

³⁵⁶ Dvořák napsal studii v němčině, do angličtiny ji přeložil Henry T. Finck a vyšla v červnu 1894 v newyorském časopise *The Century Illustrated Monthly Magazine*, který si ji od skladatele objednal. O tři roky později vyšel její francouzský překlad v *La vie contemporaine et revue parisienne*, výňatky ze studie byly publikovány nespočetněkrát v různých amerických publikacích.

³⁵⁷ PROCHÁZKA, Jaroslav Karel. *Franz Schubert: 1797–1828*. Praha: Gramofonové závody, 1953.

³⁵⁸ PLAVEC, Josef. K českému vydání studie Antonína Dvořáka o Fr. Schubertovi. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 14, 1954, s. 652.

³⁵⁹ HOŘEJŠ, s. 4.

³⁶⁰ HOŘEJŠ, Antonín. *Antonín Dvořák: the composer's life and work in pictures / Antonín Dvořák: sein Leben und Werk in Bildern / Antonín Dvořák: Son oeuvre et sa vie en images*. Prague: Artia, 1955. HOŘEJŠ, Antonín. *Antonín Dvořák*. Praha: Artia, 1955.

díla pohled na ně jen zkreslují“, upozorňoval Kuna a šel tímto tvrzením zcela proti stávajícímu proudu. V závěru textu shrnul své stanovisko: „*Vždyť Dvořákův obraz není zdaleka vystižen dosud vžitou představou pouze 'bohem nadaného' hudebníka; je třeba v něm poznat a ocenit umělce, jenž ke svému vrcholnému mistrovství dospěl s největším tvůrčím vypětím své vůle a svého nadání.*“³⁶¹ Podobný pohled sdílel i Josef Plavec, dle kterého byl Dvořák „*přemýšlivý umělec, který tvořil rozvážně a odpovědně.*“³⁶²

Novým prvkem v narativu v 50. letech, jak jsme zmínili na s. 167, byl obraz Dvořáka – humanisty, Dvořáka vědomě tvořícího, politicky a národně uvědomělého, skladatele, který cílevědomě tvořil pro blaho lidstva (takto nadneseně hovořil především Antonín Hořejš). To je úplně jiný obraz Dvořáka, než se objevoval za první republiky, za protektorátu, a ovšem paralelně i po roce 1948 – obraz Dvořáka muzikanta, impulsivně tvořícího, který „tvořit prostě musí“. Vznikl zde paradox, kdy byl Dvořák jedním dechem vykládán jako tvůrčí protipól k přemýšlivému Smetanovi a zároveň byl popisován jako humanista s promyšleným pohledem na svět.

Jaký byl vztah Bedřicha Smetany a Antonína Dvořáka ve skutečnosti? O jejich osobním vztahu nemůžeme říci mnoho. Dvořák hrál pod taktovkou Smetany v Prozatímním divadle v letech 1866–1871, účinkoval v soukromé premiéře Smetanova Smyčcového kvartetu č. 1 e moll „*Z mého života*“ jako violista (provedení se konalo v roce 1878 v bytě hudebního kritika a Smetanova propagátora a přítele Josefa Srba-Debrnova³⁶³). Smetana zase premiéroval předehru k Dvořákově operě *Král a uhlíř* (1. verze) a třetí větu ze Symfonie č. 4, op. 13. Že si Smetana Dvořákovy tvorby cenil, dosvědčuje jeho pozitivní hodnocení např. *Slovanských tanců* či zmiňované opery *Král a uhlíř*. Dle vzpomínek dirigenta Adolfa Čecha soudil Smetana o první verzi Dvořákovy opery *Král a uhlíř*, že „*je to vážná práce, plná geniálních nápadů, [...]*“³⁶⁴ Hudební kritik Ladislav Dolanský citoval ve svých Hudebních pamětech Dvořákův výrok, vztahující se ke Smetanově *Triumfální symfonii*: „*Právě jsem byl na zkoušce na Smetanovu Symfonii. Člověče, to je vám scherzo! Jakživ něco takového nenapíše.*“³⁶⁵ Smetana Dvořáka jako skladatele několikrát doporučil k potencionální spolupráci.³⁶⁶ Dvořák zase Smetanu podpořil během Smetanova boje o kapelnické místo v Prozatímním divadle v roce 1872, po založení Družstva ctitelů Bedřicha Smetany v roce 1883 z popudu Václava Vladimíra Zeleného se stal Dvořák členem.³⁶⁷ Hudební spisovatel a Smetanův přítel a podporovatel Václav Juda Novotný v roce 1908 vzpomínal, že „*Smetana [...]* Dvořáka vždy rád viděl, kdykoliv mezi nás přišel [...]. *Jednou, pohlížeje na Dvořáka poznamenal: „V takové mohutné hlavě musí něco býti! A jsem tomu rád pro rozkvět naší hudby, že mám soupeře tak znamenitého.*“³⁶⁸

³⁶¹ KUNA, Milan. Význam studia Dvořákových náčrtů. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 20, 1954, s. 923–925. Kuna ovšem nebyl první, kdo poukazoval na racionální tvůrčí způsob Dvořákovy kompozice, prvním byl Otakar Nebuška, viz NEBUŠKA, Otakar. Z duševní dílny Dvořákovy za pobytu v Americe. *Hudební revue*, r. 4, č. 8–9, 1911, s. 440–444. Skladatelovu tvůrčímu postupu věnoval esej *Poznámky k tvůrčímu procesu* Klaus Döge, viz DÖGE, s. 299–311.

³⁶² PLAVEC, Josef. Antonín Dvořák a opera. *Národní divadlo*, r. 27, č. 5, 23. 11. 1951, s. 10–11.

³⁶³ ČELEDA, Jaroslav. *Smetanův druh sděluje: Život a dílo Josefa Srba-Debrnova*. Praha: Ed. Menšl, 1945, s. 149.

³⁶⁴ ČECH, Adolf. *Z mých divadelních pamětí*. Praha: Máj, [1903], s. 90.

³⁶⁵ DOLANSKÝ, Ladislav. *Hudební paměti*. Praha: HMUB, 1949, s. 205.

³⁶⁶ Ze vzpomínky Františka Bayera. *Dalibor*, r. 31, č. 29–36, 1909, s. 258. Dále viz korespondenci Bedřich Smetana: Josef Václav Frič, 10. 2. 1879, Josef Srb, 20. 11. 1876 (MOJŽÍŠOVÁ, POSPÍŠIL, s. 87, resp. 151).

³⁶⁷ NEJEDLÝ, Zdeněk, Jaroslav JIRÁNEK, Anna PATZAKOVÁ. *Zdeněk Nejedlý o Bedřichu Smetanovi*. Praha: Academia, 1980, s. 399.

³⁶⁸ NOVOTNÝ, Václav Juda. Z mých vzpomínek na Bedřicha Smetanu. *Hudební revue*, r. 1, č. 1, 1908, s. 7.

Zároveň se ale dochovaly výroky obou skladatelů, demonstrující, že jejich vztahy nebyly tak přímočaře jednoduché. Smetanovi nedal spát Dvořákův finanční úspěch a sláva – „*Dvořák dostává veliké honoráry a čtverák uvádí všeliké efekty v instrumentaci co vlastní vynálezy a novinky, jako na př. 2 harfy samotné začínající větu, na to později teprv vpadne orchestr a jiné podobné věci, které zatím Smetana, já totiž, už dříve ve svých skladbách měl. Jelikož jeho skladby dříve se tiskem do světa uvedly, budu já chudák jmenován plagiátorem!*“³⁶⁹ Dvořák na druhé straně cítil beznaděj z nemožnosti uplatnit svou operní tvorbu: „*Skutečně se chci nyní do práce pustit, ačkoliv nejsou u nás i jinde vyhlídky do budoucnosti takové, aby člověk s chutí pracoval. [...]. Jen kdyby se u nás trochu opravdověji a upřímněji o našem domácím umění myslelo, ale tak, jak to až dosud jde, není to v pořádku a ani to není hezké a příliš vlastenecké. U nás se opera líbí, třeba velmi líbí, dává se jednou, dvakrát nebo zřídka, pak pořád méně, až se na ni zapomene! A z toho ze všeho nezbude nic, nežli věčně věkův ta Prodaná nevěsta!*“³⁷⁰

V závěru této kapitoly můžeme konstatovat, že ačkoliv byla po roce 1948 proklamována revize náhledu na Dvořákovo dílo, dobová recepce se stále zabývala hlavně srovnáváním údajně revolučního a pokrokového Bedřicha Smetany a „měkkého“, manipulovatelného, politicky neuvědomělého Antonína Dvořáka. Jen málo hudebních vědců tento narativ narušilo položením důrazu na intelektuální proces Dvořákovy tvorby. Jako nejvyhrocenější vidíme rok 1951, naopak v roce 1954 byl tón textů již smířlivější.

Pokud bychom si chtěli zodpovědět otázku, odkud pramenila ona neustálá posedlost porovnáváním obou výjimečných skladatelů, museli bychom se podívat o desítky let nazpět. Předobraz tohoto dichotomického nazírání můžeme spatřovat v rozdělení německého hudebního světa druhé poloviny 19. století na následovníky Richarda Wagnera a příznivce Johanna Brahmsa, přeneseno do českého prostředí. Výklad Antonína Dvořáka v protikladu k Bedřichu Smetanovi zahájil Otakar Hostinský, po němž toto chápání hudebního vývoje převzal Zdeněk Nejedlý,³⁷¹ ovšem v mnohem bojovnějším a nesmířlivějším duchu. Kulturní politika komunistické strany, která v mnohém odkazovala na kulturu národního obrození a 2. polovinu 19. století, tuto dichotomii ještě vystupňovala a okořenila ideologickým nazíráním. Smetana se stal normou, ideálem a měřítkem, po roce 1948 často využívanými k negaci ideologicky nevyhovujících kompozic a skladatelů.

5.2.7 Antonín Dvořák a víra

Při hodnocení Dvořákových (nejen) oratorních děl se nelze vyhnout tématu skladatelovy hluboké náboženské víry. Dvořák byl jako většina tehdejší populace Čech a Moravy pokřtěn v katolické církvi, jeho víra ale měla hlubší, obecnější ráz. Dvořákova největší a nejslavnější díla

³⁶⁹ Bedřich Smetana: Jan Ludevít Procházka, Jabkenice, 23. 12. 1879 (uložen v NM – Muzeu Bedřicha Smetany, inv. č. S 217/ 293). K Dvořákově vysokým honorářům se Smetana vyjádřil např. také v dopisech Fr. A. Urbánkovi (27. 8. 1879, 30. 8. 1879, viz MOJŽÍŠOVÁ, POSPÍŠIL, s. 32).

³⁷⁰ Antonín Dvořák: Marie Červinková-Riegrová, Vysoká, 23. 6. 1887, cit. dle ADKD II, s. 252–253.

³⁷¹ GABRIELOVÁ, Jarmila. Antonín Dvořák as a Czech national composer? Notes on how his work and personality were perceived. In: DOHNALOVÁ, Lenka (ed.). *National identity/ies in Czech music*. Praha: Arts and Theatre Institute, 2012, s. 50.

(*Stabat mater, Requiem, Sv. Ludmila, Biblické písně* ad.) jsou s jeho vírou spojena naprosto neodlučitelně a jsou jí přímo inspirována, Dvořákovu osobnost obecně nelze vykládat bez pochopení jeho víry. Pro komunistickou stranu byla katolická církev nejen ideologickým, ale se svým majetkem i hospodářským soupeřem. Proto strana podnikla řadu kroků, aby vliv církve co nejvíce eliminovala. Na vystoupení církve proti straně tzv. Pastýřským listem v červnu 1948 reagoval režim internací biskupů, zrušením mužských řeholních řádů a internací jejich příslušníků (tzv. Akce K), procesy s představiteli církve i řadovými nepohodlnými duchovními. Vedle snahy rozklížit jednotu církve zevnitř, a to především vytvořením závislosti duchovních na státu (nutný státní souhlas s činností ze strany Státního úřadu pro věci církevní) bylo další pákou Mírové hnutí katolického duchovenstva – sdružení kolaborující s režimem snažící se přesvědčit věřící obyvatele o možnosti spolužití církve i vládnoucí strany.³⁷²

Ještě na počátku 50. let hodnotil Miroslav Barvík Dvořákovu duchovní tvorbu velmi příkře – Dvořákova oratoria byla dle něj „*splátka dobové móde, splátka za obdiv anglických buržoasních snobů, výraz Dvořákova myšlenkového světa, který z něho nedělal průkopníka lidského pokroku, ale pokorného služebníka.*“³⁷³ Barvík v textu chybně označuje Dvořákovo *Requiem* neboli mši za zemřelé za oratorium. V textu naráží na skutečnost, že *Requiem* Dvořák zkomponoval pro festival v Birgminghamu, *Sv. Ludmilu* pro festival v Leedsu a také na popularitu těchto děl a samotného skladatele v Anglii.

Na problematiku skladatelova náboženského citění narazil také muzikolog a hudební kritik Miroslav K. Černý při hodnocení provedení Dvořákova *Requiem*, op. 89 na Pražském jaru v roce 1954. Černý konstatoval, že pro dnešního člověka může být skladatelův postoj nepochopitelný, ale že to nesmí být důvodem pro zavržení či přehlížení takových děl: „*Nám je takové smýšlení sotva pochopitelné. Ale nelze přejít je úsměvem či pokrčením ramen. A tím méně lze tak přejít díla, která právě z tohoto smýšlení u Dvořáka vyrostla. Uzavřeli bychom si tak přístup k tam mnoha hudebním krásám i hlubokým myšlenkám Dvořáka člověka.*“ Dvořákovu víru, resp. roli náboženství v životě prostého lidu obecně, se Černý snažil omluvit třídním původem a okolnostmi, které prostý lid sužovaly. Nevzdělanost, třídní útisk vládnoucími vrstvami, příroda – to byly dle jeho výkladu faktory, které lid nutily věřit v nějakou další, vyšší entitu, která by vtiskla smysl tomu, co se kolem nich děje („*Víra v moudrou bytost, která vládne nade vším, dává jim jediný pocit jistoty.*“). Taková víra nemá přílišné filozofické hloubky a je spíše instinktivní, živelná, věřil Černý. Dvořák, jenž pocházel z prostého lidu a vždy se k němu otevřeně hlásil, vnímal víru, dle Černého výkladu, právě takto. A tato víra se také obtiskla do *Requiem*. Dvořákova hudba nereflektuje filozofický ani dogmatický výklad textu, ani se nesnaží být strhujícím dramatem o posledních věcech člověka. Vyjadřuje prostou víru a důvěru člověka ve smysl bytí a v moudré vedení a záměry Všemohoucího. V tom spatřuje Černý Dvořákův realismus – skladatel nenaplňoval pouze formu hudbou, jež by precizně korelovala s obecným textem a obsahem, který mu dala „*cizí církev*“, nýbrž takovou hudbou, která reflektuje jeho vlastní poměr k tématu a formě, resp. poměr „*prostého lidového kolektivu, z něhož skladatel vyšel.*“³⁷⁴

³⁷² KAPLAN, Karel. *Stát a církev v Československu v letech 1948–1953*. Brno: Doplněk, 1993, s. 118–121, 157–160.

³⁷³ BARVÍK, s. 9.

³⁷⁴ Všechny citace v tomto odstavci ČERNÝ, Miroslav K. Dvořákova oratoria na festivalu. *Requiem* na koncertě České filharmonie. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 568.

Podobně obhajoval téhož roku oratorium *Stabat mater*, op. 58 i Vlastimil Musil ve své kritice v *Hudebních rozhledech*: skladba dle jeho mínění nenabourávala tradici formy, ale posunula ji a naplnila zcela subjektivním obsahem, který je díky obsahu univerzální emoce (žal a vyrovnání se se ztrátou dítěte) sdílný dodnes.³⁷⁵ Také Jaroslav Šeda vnímal Dvořákovu duchovní tvorbu spíše všeobecně lidsky – „*Náboženská myšlenka je rozvedena s nejmšeobecnější platností, bez velikých tajemností i bez neplodného bolestínského meditování, hluboce lidsky a pozemsky, tak, jak by o životě a smrti rozjímal prostý a zdravý český člověk.*“ Dvořák tak dle Šedy vykazoval „*necírkevní postoj*“ a „*optimistickou víru v budoucnost*“.³⁷⁶ Náboženská myšlenka je u Dvořáka rozvedena dle Šedy bez velikých tajemností, bolestínského meditování, chorobných blouznivostí, bezvýchodného smutku, tedy bez vlastností, přisuzovaných hudební tvorbě přelomu 19. a 20. století, jak jsme byli svědky na předchozích stránkách, ale hluboce, lidsky, prostě, zdravě, zemitě. Ačkoliv jsou tyto skladby okázalé, „*Dvořák ani v náboženské meditaci o bolesti a smrti [...] nekončí dílo bezvýchodnou rozpolceností, ale jasným prozřením, oslavou věčnosti života, tak jak to jeho peru diktovala vrozená optimistická víra v budoucnost.*“³⁷⁷

Ačkoliv církve byly režimem pronásledovány a společností hýbaly již několik let vykonstruované procesy (nejen) s představiteli církvi, doznala Dvořáková duchovní tvorba vedle pozornosti hudebních vědců překvapivě vysokého počtu nastudování (resp. možná právě vysoký počet nastudování vedl ke snahám o reinterpetaci obsahu děl). Během let 1945–1954 zazněla *Svatá Ludmila* dvakrát, *Requiem* pětkrát, jednou *Stabat mater* a dvakrát byly provedeny *Biblické písně*. Například jen v roce 1954 se Česká filharmonie zapojila do kulturních oslav Světové rady míru nastudováním *Requiem* (29. a 30. 4. 1954, dirigoval Karel Ančerl). Koncert organizoval Československý výbor obránců míru, tedy organizace, která byla poplatná novému režimu. Kantáta *Stabat mater* zazněla toho roku na Pražském jaru, festivalu, který můžeme považovat za „výkladní skříň“ dobové kulturní politiky.

5.2.8 Reinterpetace vybraných skladeb, revize umělecké interpretace

Potřebu nového výkladu děl Antonína Dvořáka vysvětlovali hudební kritici a publicisté 50. let minulého století předchozí chybnou interpretací prvorepublikové hudební vědy, která Dvořáka vykládala jako autora bezobsažné, abstraktní hudby. V následujících odstavcích se budeme věnovat reinterpetacím, které nejvýrazněji proběhly mediálním prostorem první poloviny 50. let 20. století – oper *Dimitrij* a *Jakobín*, Symfonie č. 9 a Slovanských tanců.

³⁷⁵ Podobně se muzikologové snažili vyložit i další duchovní díla. O J. S. Bachovi: „*My už v živých a plastických obrazech této hudby nehledáme mystická náboženská tajemství, ale hluboký výdech člověka 18. století, jeho představu lepšího, krásnějšího života, jeho soucit i nadšenou, živelnou radost, jeho důvěřivost i touhu po míru, tedy myšlenky a city, jimiž k nám nejen hovoří minulost, ale v jejichž obecnosti nalézáme sami sebe.*“ (ŠEDA, Jaroslav. Pražské provedení Bachovy Velké mše. *Hudební rozhledy*, r. 6, č. 20, 1953, s. 936). O O. Ostrčilovi: „*Byť měla jeho ‚Křížová cesta‘ zdánlivou tematiku náboženskou, je její skutečná náplň docela jiná: nikoli kalvárie pomyslného Krista, ale kalvárie prostého člověka, který dočasně může být vládnoucí třídou ponížen a poplíván, jehož lidství však nakonec musí zvítězit a osvobodit se.*“ (KOTEK, Josef. Koncert české filharmonie. Výstřížek uložen v Archivu ČF).

³⁷⁶ ŠEDA, s. 11.

³⁷⁷ ŠEDA, s. 11.

Pochybnosti ohledně kvalit libreta opery *Dimitrij*, op. 64 se objevovaly již za Dvořákova života i v letech následujících. Zejména Zdeněk Nejedlý a jeho okruh spatřovali v této skladatelské opeře krok zpět a negaci předchozích snah Bedřicha Smetany na poli moderní zpěvohry. Po roce 1948 tyto úvahy opět zesílily a přibyla i kritika libreta kvůli nesprávnému vedení děje, které nekonvenovalo dobové ideologii. Libretistka Červinková údajně uchopila téma špatně, kritizována byla „*nesprávná orientace libreta*“, libreto dle dobového výkladu nehledalo dramatičnost „*v dějinné úloze ruského lidu, ale v milostném dramatu jednotlivců*“, a tak Dimitrij zůstal „*přes veškeré zušlechťující rysy spíše překážkou dějinného vývoje národa než hrdinou, který by takový vývoj vedl.*“³⁷⁸ Také sovětský muzikolog Igor Belza kritizoval libreto, ale Dvořákův přístup k dílu byl dle jeho názoru demokratický. Ačkoliv libretistka uchopila libreto *Dimitrije* špatně, totiž přisoudila hlavní roli jednotlivci, Dvořák hudebním pojetím „správně“ obsadil do hlavní role sbor, tzn. lid.³⁷⁹ Stejného názoru byl i Jan Racek, když považoval libreto jako nehistorické a ideově pochybené. V souladu s dříve zmiňovaným názorem Jiřího Válka ohledně intuitivně „správného“ zhudebnění nekvalitního námětu, mínil, že Dvořákova hudba je místy dokonce v rozporu s libretem (přisouzení významné role sboru jako „napravení“ libretistčiny chyby v přisouzení hlavní úlohy rozpolcené osobnosti a milostnému vztahu).³⁸⁰ Obdobného názoru byl i Bohumil Karásek, dle jeho slov „*u Červinkové je lid, bojaři a kněžstvo jen efektním pozadím vlastního individuálního konfliktu. Dvořák však ryze hudebně, závažností melodických myšlenek a skvělým způsobem, který se blíží nejlepším ensemblovým číslům jeho oratorií, zdůraznil ve skvěle dramaticky citěných ensemblech a sborech celé kolektivní pozadí příběhu.*“³⁸¹

Ještě dále než k pouhé kritice a reinterpetaci chtěl zajít Miroslav Barvík. Vzhledem k tomu, že libreto bylo podle něho napsáno v duchu „reakčního panslavismu“, bylo tedy „*falešné a pochybené. Libretistka vycházela z tehdejší „staročeské“ politické koncepce, ba usilovala i o to, aby přetáhla samého Dvořáka do tohoto tábora. Podařilo se jí ho aspoň získat pro komponování této opery. [...]. Dosavadní ideové zaměření [libreta] je neúnosné*“ a „*je nanejvýš nutno, aby libreto této opery (má-li být zachována pro další provozování na scénách našich operních divadel), bylo přepracováno.*“³⁸² Tento požadavek Barvík sepsal zřejmě pod vlivem nového nastudování *Dimitrije*, které mělo premiéru 3. prosince 1948. Ačkoliv se nastudování nedočkal mnoho repríz (pouhých osm), reakce kritiky byly pozitivní a Barvíkova výzva k přepracování libreta zůstala oslyšena. Co přesně měl Miroslav Barvík na mysli pojmem reakční panslavismus? Tento termín použil již Bedřich Engels v dubnu 1855, kdy odsoudil panslavismus jako nepochopení a překážku německého revolučního snažení.³⁸³ Panslavismus dle jeho mínění de facto sabotoval snahy o proletářskou revoluci a byl tedy nutně reakční.³⁸⁴ Barvík tento odsudek vynesl v kontextu hodnocení

³⁷⁸ BOR, Vladimír. Dvořákův „Dimitrij“ v Národním divadle. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 4, 1950, s. 25.

³⁷⁹ BELZA, Igor. Antonín Dvořák a ruská hudba. *Rudé právo*, r. 37, č. 118, 30. 4. 1954, s. 4.

³⁸⁰ Referát J. Racka.

³⁸¹ KARÁSEK, Bohumil. Dimitrij ještě sporný? *Kulturní politika*, r. 4, č. 1, 7. 1. 1949, s. 7.

³⁸² BARVÍK, Miroslav. Dvořákův „Dimitrij“ v Národním divadle. *Rudé právo*, r. 28, č. 291, 14. 12. 1948, s. 3.

³⁸³ MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Spisy*. Sv. 11. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1962, s. 233–239 a MARX, Karl a ENGELS, Friedrich. *Spisy*. Sv. 35. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1971, s. 306–310.

³⁸⁴ Dnešní diskuse zmiňuje vícero koncepcí panslavismu, které se vyvíjely v průběhu času. Více viz např. ČERNÝ, Václav. *Vývoj a zločiny panslavismu*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011 či texty Radomíra Vlčka VLČEK, Radomír. *Ruský panslavismus – realita a fikce*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2002, Ruský panslavismus a česká společnost v šedesátých letech 19. století. In *Stredoeurópské národy na križovatkách novodobých dejín 1848/49–1918/19*, Prešov-Bratislava-Wien: Universum, 1999, s. 97–108 či Slovanská vzájemnost a panslavismus v českém pojetí v prvních letech po druhé světové válce. *Slovanské historické studie*, r. 23, 1997, s. 219–238.

opery *Dimitrij*, můžeme pouze spekulovat, co konkrétně si pod pojmem panslavismus představoval.

Jarmil Burghauser tuto ustálenou představu o slabých stránkách opery *Dimitrij* v roce 1961 zcela zásadním způsobem zrevidoval a dá se říci, že libreto rehabilitoval. Proti stávajícímu výkladu se v rozsáhlém úvodu ke kritickému vydání libreta opery Burghauser ohradil a s dřívějšími výhradami se vypořádal přesvědčivě.³⁸⁵ Námi citovaní kritici nepoměřovali kvality Červinkové libreta dobovými měřítky, ale ideologickými nároky své doby. Jak ovšem Burghauser upozornil, Červinkové libreto se v porovnání s dobovou produkcí s podobnou tematikou nijak významně neodchýlilo od historických faktů a v rámci libretistické produkce své doby bylo na vysoké úrovni: „*odchyly od historické skutečnosti jsou určeny pouze hledisky uměleckými a technickými a [...] nijak nezatemňují ideje obou dob.*“³⁸⁶ Jediným významným posunem vůči historické skutečnosti je vnitřní motivace údajného Dimitrije, který v Červinkové libretu skutečně věří, že je synem Ivana Hrozného. Souhlasíme s Burghauserovým soudem, že přístup citovaných kritiků k Červinkové byl nekorektní, podceňovali Červinkové intelekt, její vlastní svobodnou vůli a záměr, podle nich byla jen ve vleku otce. Tvrzení, že Červinková zúžila historické drama na milostný konflikt jednotlivců, rovněž již neobstojí. Burghauser přesvědčivě objasnil náhled, kdy vztah Dimitrije k jednotlivým ženským postavám Mariny a Xenie symbolizuje vztah Dimitrije k Polsku a Rusku.³⁸⁷ Burghauser dokonce nabídl představu, že hlavní postava libreta byla zamýšlena jako kritika rakouského císařství nastavením zrcadla ideálního panovníka.³⁸⁸ Burghauser v textu dále objasnil, že volba tématu Dimitrije byla logickým vyústěním Dvořákova zájmu o ruskou a slovanskou hudbu, čímž relativizuje a snižuje vliv Riegra na Dvořáka a jeho kompozici s poznámkou, že Rieger spíše než na kompozici samotnou mohl mít vliv na režijní realizaci.³⁸⁹ Výsledný tvar *Dimitrije* se vzpírá jednoduchému zařazení do běžných schémat. V opozici k názoru, převládajícímu v první polovině 50. let, Burghauser ocenil „*odvalu, s níž Dvořák šel za svým vlastním tvarem.*“³⁹⁰

Dnešní hudební věda v souladu s Burghauserovými závěry doceňuje Dvořákův přínos nejen na poli evropské hudby orchestrální, ale i operní. Jak upozornil Milan Pospíšil, vedle Smetany položil Dvořák základ české komické opery. Adaptoval a rozvinul podněty pocházející z koncepce velké historické opery a přispěl k žánru pohádkové opery. V *Dimitriji* spatřuje Pospíšil překlenutí domnělého rozporu mezi historickou velkou operou a v dobové recepci pokrokovým hudebním dramatem.³⁹¹ Pospíšil také přesvědčivě vyložil Dvořákovu aktivní úlohu při tvorbě libreta Dimitrije, když modifikoval Červinkové předlohu dle svých hudebně-dramatických a scénických představ a vyvrátil tak představu Dvořáka jakožto skladatele, který bez kritiky přijímal předkládaná libreta.³⁹²

Dvořákova v pořadí sedmá opera *Jakobín*, op. 84 je po *Rusalce* nejčastěji inscenované jevištní dílo ze skladatelova pera (v období únor 1948 – rok 1954 se hrál *Jakobín* v Národním divadle

³⁸⁵ BURGHAUSER, Jarmil. Úvod. In: ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie. *Dimitrij*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 5–71.

³⁸⁶ BURGHAUSER, s. 52.

³⁸⁷ Tamtéž, s. 48.

³⁸⁸ Tamtéž, s. 47.

³⁸⁹ Tamtéž, s. 14–15, 52–53.

³⁹⁰ Tamtéž, s. 57.

³⁹¹ POSPÍŠIL, Milan. Antonín Dvořák – operní skladatel. *Musicalia*, č. 1–2, 2014, s. 15, 13.

³⁹² POSPÍŠIL, Milan. Dramaturgie Dvořákovy velké opery. *Hudební věda*, r. 29, č. 2, 1992, s. 118–127.

v Praze celkem 183krát, *Rusalka* zaznamenala 208 provedení). Podobně jako v případě *Dimitrije*, i u této opery hledali ideologové především nedostatky libreta. Námět opery (zde konkrétně 2. jednání) se zdál Jiřímu Válkovi měšťácký, libreto „reakční, bezzubé a protilidové“. Dvořák je takové přejal a zhudebnil a mohlo by se tedy zdát, že souhlasí s „buržoasní politikou tučnicích *Staročechů*“. Způsob, jakým ale zhudebnil píseň Jiřího na začátku opery, již s libretem nesouzní a Dvořák naopak dodal písni větší význam, uplatnil v ní „hlubokou nenávist a neohroženou touhu *Jiřího* postavit se panské prostopášnosti a samolibosti na odpor.“ Význam této písně, a tedy i svého názoru, dle Válka Dvořák podtrhl tím, že píseň je komentována souhlasným zvoláním sboru, později ji zpívá všechen lid a stejnou písni vrcholí 5. a 6. výstup. Válek tedy hodnotil, že Dvořák se na jedné straně ideově podřizoval buržoaznímu libretu, na druhé straně se „bouřil“ prostřednictvím hudebního jazyka. V souladu s Válkovým názorem na intuitivnost Dvořákovy tvorby tak není důležitý skladatelův záměr, ale samotné dílo a jeho obsah, neboť skladatel dle Válka často intuitivně komponoval „správně“ i proti směru libreta.³⁹³

Pro další ilustraci způsobu, jakým byl *Jakobín* čten po roce 1948, se krátce podíváme z Prahy do Liberce. Inscenátoři nového nastudování prostudovali libreto prismaticem nové společenské reality a některé postavy z tohoto pohledu vyšly s poněkud jiným charakterem, než na jaký byli posluchači doposud zvyklí. Došli k podobným závěrům jako výše citovaný Válek – Jiří již nebyl pouze veselým chlapcem, ale rebellem proti vrchnosti. Naopak kantor Benda se v tomto pohledu jevil jako ochotný služebník pánů, který ustupuje. Čím to? „*Omyl zde spočíval v tom, že rozbor postav hudebního dramatu [v dřívější době – pozn. autorky] vycházel především z textu libreta a že zanedbal, podcenil hudební tvář operní figury.*“³⁹⁴ Odkud se vzal tento posun? Podle Vladimíra Bora (a ve shodě s postřehem Jiřího Válka, zmíněným výše) to bylo právě Dvořákovu hudební zpracování, které upřesňovalo charakter jednotlivých postav, který by pouze v literárním zpracování získal poněkud jiné obrysy, Dvořákova hudba vtiskla jednotlivým postavám charakter, který se s textovou verzí nemusí vždy shodovat.

Josef Bachtík chápal operu *Jakobín* jako „operu písně“ – „*Píseň, a spolu s ní i tanec, tanec především jako útvar čistě hudební, je jedním z hlavních prostředků hudebně-dramatických.*“³⁹⁵ Píseň zastává v opeře rozdílné funkce, vždy však zazní v exponovaném a klíčovém momentu. Tento úhel pohledu rezonoval s dobovým důrazem na píseň jakožto vyjádření lidovosti.

Ze skladeb symfonických byla vzhledem k vysokému zastoupení v repertoáru jak České filharmonie, tak i dalších orchestrů velká pozornost věnována Symfonii č. 9 „*Z Nového světa*“. Obecně byla Dvořákova tvorba z amerického období viděna prismaticem stesku po domově (formule „*vášnivý stesk po domově*“,³⁹⁶ „*naplněn steskem a touhou po české vlasti, kteréžto city ovládaly tehdy Dvořákovu nitro v míře přímo trýznivé,*“³⁹⁷ „*není v Dvořákově tvorbě hlubšího a proto i krásnějšího vyznání lásky k domovu nad Novosvětskou symfonii a violoncellový koncert*“³⁹⁸), byla zdůrazňována cizost prostředí pro srdečného, bezelstného Dvořáka („*představte si Dvořáka*

³⁹³ VÁLEK, s. 7–8.

³⁹⁴ BOR, Vladimír. Pokus o novou inscenaci „Jakobína“. *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 1, 1952, s. 13.

³⁹⁵ BACHTÍK, Josef. Několik poznámek ke slohu Dvořákova Jakobína. *Národní divadlo*, r. 27, č. 7, 15. 12. 1951, s. 3. To je nový úhel pohledu, tohoto aspektu si např. Otakar Šourek v druhém díle své monografie (II², s. 280–295) nevšímal.

³⁹⁶ Program koncertu Smetanova kvarteta z 13. 5. 1952, uložen v Archivu ČF.

³⁹⁷ Program koncertu z 2. 9. 1952, uložen v Archivu ČF.

³⁹⁸ ŠEDA, s. 13.

v Americe a představte si, jaký byl Dvořák, když se ocitl v Americe, ani nevěděl jak: jak to bylo proti jeho přírodě³⁹⁹) a také neinspirativnost amerického prostředí („newyorské prostředí ho dále k ničemu neinspirovalo“⁴⁰⁰). Dvořákovo americké období bylo pozitivně hodnoceno pouze z pohledu Dvořákova finančního zisku, Amerika jako taková (samozřejmě) nikoliv: „Dvořák, který tam byl jen pár měsíců, dokázal napsat nesmrtelné skladby, které nebyly v Americe nikým dosaženy, natož předstiženy.“⁴⁰¹ Ze symfonie je znát, „jakýma očima pohlíží na hrozivou mohutnost americké civilizace, [...] vycitíuje prohnílost a hrůzu, která dýchá z celého toho překvapujícího rozvoje, ruchu a shonu“.⁴⁰² Všechna tato hodnocení pocházejí z let 1951–1952. V roce 1954 však již hovořil Zdeněk Nejedlý zcela odlišně. Na konferenci roku 1954 konstatoval (ústí Václava Dobíáše, který pro Nejedlého nepřítomnost jeho příspěvek přečetl), že Dvořák „napsal za svého pobytu v Americe symfonii, která představuje Ameriku v tak krásném rouchu a významu, že kdo ji poslouchá, musí být naplněn těmi nejkrásnějšími city k tomu, co je v Americe nejkrásnějšího.“⁴⁰³ O stesku skladatele po vlasti a rodině nemáme důvod pochybovat, proti těmto jednostranným tvrzením, neskrývajících snahu upozadit vliv Spojených států na skladatelovu kompoziční tvorbu a zdůraznit jeho stesk po vlasti, však můžeme uvést několik citací z Dvořákovy korespondence, ve které naopak číší radost z tvůrčí práce, radostné očekávání výsledku a osobní pohoda: „[...] nyní pracuji o nové sinfonii (e moll). Zdá se mi, že americká půda na mou mysl blahodárně působí a skoro bych řekl, že již v té nové sinfonii něco takového uslyšíte.“, „Dělá mi velkou radost a bude se od mých dřívějších lišit velice podstatně. Inu, vliv Ameriky každý, kdo má „čuch“, musí vycítit.“, „Nyní právě dokončuji novou Sinfonii e moll a mám velkou radost, že bude opět jiná nežli dřívější. Bude snad trochu americká!“ či „[...] vím, že tyto skladby bych nikdy ta nenapsal, kdybych byl Ameriku neviděl!“⁴⁰⁴ Dobré Dvořákovo rozpoložení potvrzují i slova jeho dcery Otilie, která napsala Anně Duškové, skladatelově sestřenici: „Tatíček se zde cítí náramně spokojen.“⁴⁰⁵

Novým prvkem ve výkladu symfonie bylo údajné Dvořákovo vyjádření podpory utlačovaným obyvatelům Spojených států. Dvořákova nejznámější symfonie byla dle tohoto nového narátivu projevem intenzivního zájmu o kulturu a životní podmínky původního obyvatelstva a výrazem podpory utlačovaných obyvatel severní Ameriky, tedy původním obyvatelům a Afroameričanům. Motiv potlačovaného černošského a původního indiánského obyvatelstva jako základní prvek symfonie se v dobové hudební kritice a publicistice objevoval velice často – Václav Dobíáš zdůraznil, že to byl právě Dvořák, který jako první vyzdvihl hudbu černochoů a indiánů,⁴⁰⁶ sovětský

³⁹⁹ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15.

⁴⁰⁰ Program koncertu Pražského jara, 17. 5. 1954, uložen v Archivu ČF.

⁴⁰¹ BARVÍK, Miroslav. Mírová fronta zvítězí! *Hudební rozhledy*, r. 5, č. 12, 1952, s. 4–5.

⁴⁰² VÁLEK, s. 6–11.

⁴⁰³ Projev Z. Nejedlého, pronesený na konferenci 1954. Zajímavé srovnání přináší četba o čtyřicet let staršího textu Nejedlého žáka Josefa Bartoše, který Nejedlý považoval za svého času nejlepší dvořákovskou práci (NEJEDLÝ, Zdeněk. Jos. Bartoše „Ant. Dvořák“. *Česká kultura*, r. 2, č. 3, 7. 11. 1913, s. 60). Bartoš měl, oproti pozdější interpretaci, za to, že Dvořákovi byla symfonie pouhou formou, kde mohl uplatnit exotické zvukové a rytmické kombinace, „a ne snad, že by tu skladatel chtěl líčit city vystěhovalce, vzdáleného vlasti a po ní snad toužícího.“ (BARTOŠ, Josef. *Antonín Dvořák: kritická studie*. Praha: J. Pelcl, 1913, s. 313–320).

⁴⁰⁴ Antonín Dvořák: Jindřich Geisler, New York, 24. 1. 1893, cit. dle ADKD 3, s. 177, Antonín Dvořák: Emil Kozánek, New York, 12. 4. 1893, ADKD 3, s. 186, Antonín Dvořák: Antonín Rus, New York, 14. 4. 1893, ADKD 3, s. 189 a Antonín Dvořák: Emil Kozánek, Spillville, 15. 9. 1893, ADKD 3, s. 208.

⁴⁰⁵ Otilie Dvořáková: Anna Dušková, 11. 1. 1894, cit. dle ŠOUREK III¹, s. 168.

⁴⁰⁶ DOBÍÁŠ, Václav. Antonín Dvořák. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 263–265.

skladatel Aram Chačaturjan našel v symfonii ideu družby a jednoty národů, Dvořák dle jeho názoru rozvedl intonace ujařmeného černošského lidu.⁴⁰⁷ Skladatel Maxim Stempel míní, že Dvořák se objevitelsky zasadil o hudbu potlačeného, dobovými slovy „barevného“ obyvatelstva Ameriky, kde i organizoval levné lidové koncerty pro nemajetné černochoy a tovární dělníky.⁴⁰⁸ Dle Jiřího Válka se Dvořák zajímal o kulturu a životní podmínky původních obyvatel, které byly „vytlačeny a vyhlazeny evropskými chamtivými kolonizátory.“⁴⁰⁹ Tato tvrzení, ačkoliv jsou nepřesná a tendenční, se zakládají na reálných základech. Dvořák dal podnět k jednomu koncertu žáků konzervatoře, převážně afroamerického původu, který se konal v lednu 1894 ve prospěch chudých.⁴¹⁰ Hudební kultura Afroameričanů jej velmi zajímala (Dvořákův žák Harry T. Burleigh jej na Dvořákově přání seznamoval s černošskými spirituály a písněmi plantážních dělníků), stejně jako kultura původního obyvatelstva (hudební kritik Henry Eduard Krehbiel mu zajišťoval zápisy indiánských melodií, Dvořák četl indiánský epos *Píseň o Hiawatě* H. W. Longfellowa, který jej inspiroval k vytvoření několika operních náčrtů).⁴¹¹ Jak jsme již zmínili dříve, přehnané zdůrazňování skladatelova stesku po vlasti bylo zavádějící. A pokud jde o titul Dvořákovy „americké“ symfonie *Z Nového světa*, nelze jej číst jako předem pevně stanovený program, šlo spíše o spontánní nápad a Dvořák pojmenování míní jako pozdrav ze svého pobytu ve Spojených státech.⁴¹²

S pozoruhodnou poznámkou přišel i Miroslav Barvík: ve svém textu zmínil, že se (počátkem 50. let) objevovaly i hlasy, volající po zákazu uvádění *Novosvětské* symfonie kvůli jejímu americkému původu. To ale považoval za chybu, protože podle jeho názoru je Dvořáková symfonie „nejkrásnější výraz touhy českého člověka po vlasti, výraz lásky a oddanosti k domovině, výraz vlastenecké hrdosti.“⁴¹³ Bohužel, Barvík ony hlasy blíže nespécifikoval, a žádnou jinou podobnou zmínku v dobovém tisku se nepodařilo dohledat.

Přehlédneme-li dobové výklady Dvořákovy 9. symfonie, nemůžeme si nevšimnout dvou pohledů, které si zdá se poněkud protiřečí – je tedy symfonie výrazem stesku po domově nebo podpory utlačovaných amerických menšin? Dobové texty odpověď nenabídlly, ani Dvořák ve svých vyjádřeních nebyl sdílnější. O Dvořákově pocitu stesku hovořil ve své monografii Otakar Šourek, a to především o stesku po dětech a rodině, ale i po vlasti (tu zdůrazňoval Šourek především při popisu posledního roku skladatelova pobytu).⁴¹⁴ To se samozřejmě vyloučit nedá, ale nemůžeme soudit, že by stesk po vlasti byl natolik silný, aby dal výraz celé symfonii, kterou navíc Dvořák tvořil v radostném ovzduší prvního roku svého amerického pobytu (viz citace na s. 194). Josef Jan Kovařík, Dvořákův „průvodce“ během amerického pobytu, a také Šourkův zdroj informací o této Dvořákově životní etapě, po přečtení třetího dílu Šourkovy dvořákovské monografie, který zahrnuje také tato léta, Šourkovi vytkl, že klade „přílišnou váhu na mistrův stesk po vlasti.“⁴¹⁵ O vlivu afroamerické hudby a písní původních obyvatel jsme již hovořili, neexistuje

⁴⁰⁷ Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 266.

⁴⁰⁸ Hudebníci z celého světa uctívají Antonína Dvořáka. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 7, 1954, s. 269.

⁴⁰⁹ VÁLEK, s. 10.

⁴¹⁰ ŠOUREK III¹, s. 183.

⁴¹¹ DÖGE, s. 198, 210. Více k inspiračním zdrojům symfonie také BURGHAUSER, Jarmil. *Antonín Dvořák. IX. Symfonie e moll Z Nového světa op. 95. Komentář k vydání faksimile*. Praha: Thomas Music Publishing, 2004.

⁴¹² Viz s. 180 této práce.

⁴¹³ BARVÍK, s. 9.

⁴¹⁴ ŠOUREK, III¹, s. 89, 168, 215–216.

⁴¹⁵ NOVÁ, Kateřina, VEJVODOVÁ, Veronika (eds.). *Nejraději mne tituloval indiánem: americké vzpomínky na Antonína Dvořáka*. Praha: Národní muzeum, 2016, s. 98.

však explicitní důvod domnívat se, že tímto zájmem Dvořák chtěl vyjádřit těmto skupinám obyvatel podporu.

Kritice a snahám o nové uchopení těchto děl byla podrobena i jejich interpretace. Prvorepublikoví interpreti a dirigenti byli údajně ve vleku údajně pochybené buržoazní hudební vědy, která „*Dvořáka nepochopila, a jak dnes víme, ani nemohla a nechtěla pochopit.*“⁴¹⁶ Proto i tito umělci prezentovali Dvořákovu hudbu jako čistou hru s tóny, zdůrazňovali její bohatou a barevnou instrumentaci, důraz kladli na efekt. To bylo prý ale zásadní nepochopení Dvořákovy hudby. Dle tehdy dvacetiletého debutujícího spisovatele a básníka Milana Kundery byla realistická hudební reprodukce taková interpretace skladby, která ji dotváří, resp. přetváří tak, aby dílo plnilo funkci, kterou na ně společnost klade, „*reprodukce, která dílo politicky angažuje.*“⁴¹⁷ Kundera tedy podobně jako jiní doboví kritici a žurnalisté kladl na první místo společenskou funkci, která měla spočívat v utvrzení statu quo. Hudební kritika poloviny 50. let tvrdila, že tzv. „buržoazní“, tedy prvorepubliková hudební věda pravý smysl Dvořákovy vrcholné symfonie z roku 1893 nepochopila, stejně jako interpretace: „*Buržoazie přistupovala v minulosti k této symfonii jako k jakési sentimentální směsi indiánských exotických melodií, a tak ji také prováděla. Každý detail, který nějak upomínal na lidová témata Indiánů, s vetešnickou důkladností oprašovali a reprodukčně vyšperkovávali, zatímco vlastní význam symfonie a její obsahově zaměření jim úplně unikaly.*“⁴¹⁸

Obě řady *Slovanských tanců* (op. 48 a 72) byly vždy jedny z Dvořákových nejpůvodnějších skladeb, které také doznaly řady úprav. Avšak dle hudebních kritiků a publicistů první poloviny 50. let také patřily mezi skladby, které byly starší hudební estetikou špatně vykládány. Jak evokoval sám název skladeb, debata se vedla nad slovanským cítěním, resp. nad typem slovanství, které Dvořák zastával. Jarmila Brožovská psala, že „*falešné pojmání kosmopolitismu a nechápání hlubokého rozdílu mezi dvěma stránkami slovanského hnutí 70. a 80. let – jeho reakčním „panslavismem“ a demokratickými idejemi bratrství slovanských národů – hledalo i v Dvořákových Slovanských tancích exotikum skladby, které upoutávají originálními folkloristickými prvky, podtrháváním rytmu a melodiky lidových tanců a písní.*“⁴¹⁹ Podle Brožovské buržoazní hudební věda viděla za tanci jen umělecké zpracování a zobecnění prvků lidové hudby (rytmus, forma), „*originální exotikum, poutající přesycenou společnost,*“ nicméně to ale bylo Dvořákovi dle jejího mínění prostředkem k vyjádření citů lidu, zobrazení jejich života. Dřívější interpretace se zaměřovala na rytmickou, dynamickou a orchestrační stránku skladby. Brožovská kritizovala menší péči, která bývala věnována nastudování a pochopení první řady tanců, dle jejího názoru dirigenti často vyzdvihovali spíše rytmickou a dynamickou svěžest a neprokreslovali melodiku, která je „*jako u každého skutečně realistického skladatele nositelkou vlastní myšlenky.*“⁴²⁰ Brožovská ve svém textu opět použila sousloví reakční panslavismus. Jako zlomové období mezi demokratickým a dle jejích slov reakčním pojetím panslavismu však vymezila 70. a 80. léta 19. století. Není zcela zřejmé, jaké rozdíly v politickém a společenském dění těchto dvou dekád měla na mysli. Jak známo, *Slovanské tance* nevznikly z Dvořákova niterného popudu či touhy vyjádřit slovanské bratrství, byly zkomponovány na objednávku berlínského nakladatele Fritze Simrocka. Dvořák měl

⁴¹⁶ VÁLEK, s. 8.

⁴¹⁷ KUNDERA, Milan. Co je realismus v hudební reprodukci. *Hudební rozhledy*, r. 1, č. 6–7, 1949, s. 142.

⁴¹⁸ VÁLEK, s. 9.

⁴¹⁹ BROŽOVSKÁ, Jarmila. Slovanské tance. *Hudební rozhledy*, r. 7, č. 13, 1954, s. 570.

⁴²⁰ Tamtéž.

podle obchodního záměru nakladatele vytvořit podobně komerčně úspěšné skladby, jako byly předtím *Uherské tance* Johanna Brahmsa.

Jako o „*barbarském nepochopení*“ Dvořákova díla mluvil Zdeněk Nejedlý o převládajícím dramaturgickém přístupu dávat všechny Dvořákovy *Slovanské tance* během jednoho večera. To bylo ale dle něj umělecké nepochopení a argumentuje otázkou „*Copak si někdo sedne a zahraje všechny Smetanovy tance najednou? Byly takové pokusy. Avšak jenom proto, abychom to slyšeli. Tož je ale možné udělat z toho pravidlo? Myslím, že zde stojím právem na straně cti uměleckého postavení Dvořákova, říkám-li, abychom nerepresentovali Dvořáka něčím, co přece je k němu umělecky v úplném protikladu. A je to nesporné. Pozoruj to na obecnstvu. Tanec je věc samozřejmě především k tanci a vyžaduje jistou míru.*“⁴²¹ Možná měl Zdeněk Nejedlý na mysli posluchačskou náročnost provedení obou cyklů během jednoho večera. V čem jsou *Slovanské tance*, jedno z Dvořákových nejpopulárnějších děl, v uměleckém protikladu ke svému autorovi, a co vlastně pozoroval na posluchačích, nevysvětlil.

Závěrem celé kapitoly konstatujeme, že podobně jako tomu bylo u dalších umělců, prošly i Dvořákův život a dílo reinterpretační tak, aby plně konvenovaly dobovým požadavkům realismu, pokrokovosti, demokratičnosti či lidovosti.⁴²² U některých aspektů to nebyl problém, neboť charakteristiky, jako byly lidovost či národnost Dvořákovy tvorby byly brány za samozřejmé. Problematičtější byly Dvořákův vztah k představitelům dobového měšťanstva, tvorba spadající do kategorie tzv. absolutní hudby a skladatelův vztah ke svému předchůdci a současníkovi, Bedřichu Smetanovi. Tyto oblasti byly vnímány jako navzájem závislé, propojené a navzájem se podmiňující. Dvořák byl nahlížen prizmatem poměru ke Smetanovi, buržoazie jej dle tohoto výkladu využila k potření Smetanových revolučních myšlenek. Tento narativ nebyl nový, výrazně se projevoval u Zdeňka Nejedlého a jeho následovníků již na přelomu 19. a 20. století. Během nacistické okupace umkl, aby po roce 1948 znovu nabral na síle. Stejný závěr můžeme konstatovat také u procesu hodnocení intelektuální stránky Dvořákovy tvorby, resp. její proklamované absence. V celém období první poloviny 50. let minulého století zdá se zoufale chybí jasné definice, analýzy a vlastně vůbec smysluplná sdělení. Téměř veškeré texty trpěly nadměrou kliší, prázdných frází, nelogických závěrů, chyběla kritická analýza či prostý, ale vědecký popis.

5.3 Cenzurní zásahy

Pro vytvoření kompletního obrazu „druhého života“ Antonína Dvořáka je nutné sledovat i to, co vyřčeno nebylo, co ve veřejném prostoru chybělo. Cenzuru můžeme rovněž vnímat jako nástroj propagandy – a to jako nástroj negativní, využívající potlačování znalosti a informací.⁴²³ Úřady, věnující se cenzuře periodického i neperiodického tisku, stejně jako cenzuře kulturního dění, procházely vývojem a reorganizacemi.

Předběžná cenzura tisku i rozhlasu byla zavedena již za druhé republiky, prováděla ji Ústřední cenzurní komise (vznik 26. 9. 1938), posléze agendu převzal Tiskový odbor Předsednic-

⁴²¹ NEJEDLÝ, Zdeněk. O programovosti v hudbě. *Hudební rozhledy*, r. 3, č. 10–12, 1951, s. 15.

⁴²² Podobným procesem muselo projít i dílo Johanna Brahmsa, o čemž svědčí text H. Goldschmidta, viz GOLDSCHMIDT, H. Odkaz Johanna Brahmsa. *Hudební rozhledy*, r. 6, č. 10, 1953, s. 446–448.

⁴²³ K rozdílným definicím pojmu cenzura viz DVOŘÁK, David. *Cenzura v Československu v letech 1945–1956*. Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta právnická, rigorózní práce, Plzeň, 2016.

stva ministerské rady, který v této činnosti pokračoval i po zřízení protektorátu. Byl zakázán komunistický tisk, svou činnost ukončila řada česko-, ale i německojazyčných prvorepublikových periodik. Usměrnování literatury, divadla a hudby měl na starosti také Úřad propagandy, vedený Janem Havelkou. Po 15. březnu 1939 byl Úřad jakožto kulturní oddělení včleněn do Tiskového odboru, od r. 1940 pod vedením Augusta von Hoopa, který posílil pozici tohoto oddělení, spolupracoval s Úřadem říšského protektora i Gestapem a stal se hlavní postavou cenzury v protektorátu.⁴²⁴ V této podobě bylo v roce 1942 kulturní oddělení začleněno do právě vzniklého Ministerstva lidové osvěty.

V rámci Úřadu říšského protektora v Čechách a na Moravě existoval v oblasti písemnictví třístupňový systém cenzury: tedy cenzura předběžná, průběžná i následná. Cenzurní zásahy v oblasti tisku a literatury spadaly nejprve do gesce I. referátu skupiny kulturně-politických záležitostí pod vedením Karla von Gregoryho, po reorganizaci ÚŘP měla každá oblast svůj vlastní referát. Od podzimu 1940 spadal tisk jako samostatná skupina do kulturně-politického oddělení, literatura byla včleněna do skupiny propagandy pod vedením Wolfganga Wolframa von Wolmara.⁴²⁵

Po zahájení druhé světové války cenzura zpřísnila. V denním i týdenním tisku ubyly politické komentáře, naopak se rozšířila kulturní rubrika, kam se politika mezi řádky přesunula. Po pádu Francie a Belgie, resp. v průběhu roku 1940, již psaly noviny zcela v intencích okupantů. V roce 1944 byla kvůli totálnímu válečnému nasazení a nedostatku papíru zastavena některá periodika. Vedle oficiální úřední cenzury fungovaly nástroje jako autocenzura, hrozba zrušení novin, snížený příděl papíru apod.⁴²⁶

Literární produkce byla nejcitelněji zasažena v letech 1942–1944, tedy v letech, kdy spadala do gesce Ministerstva lidové osvěty.⁴²⁷ První seznam zakázaných literárních děl byl nicméně sestaven již po 15. březnu 1939 pražským policejním ředitelstvím, v srpnu byl zveřejněn dodatek. Dne 30. září 1940 vyšel další soupis (*Liste des Schädlichen und unerwünschten Schrifttums im Protektorat Böhmen und Mähren*, tedy *Seznam škodlivé a nežádoucí literatury v Protektorátu Čechy a Morava*), další dodatek pocházel z 30. dubna 1941, následovaly seznamy z 30. 9. 1942 a 31. 3. 1944.⁴²⁸ Filmová tvorba byla kontrolována Česko-moravským filmovým ústředím (*Böhmisch-Mährische Filmzentrale*), cenzuru prováděla *Filmprüfstelle*. Divadelní produkce byla povolována ve dvou osách, dle směrnic ÚŘP (divadelním referentem byl Fritz Oehmke, od října 1943 August

⁴²⁴ DOLEŽAL, s. 111–112.

⁴²⁵ DOLEŽAL, s. 110. Více o činnosti tohoto odboru, který se věnoval především cenzuře tisku, viz např. GEBHART, Jan. *Řízení legálního českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Karolinum, 2010 BUBENÍČKOVÁ, Růžena, HELEŠICOVÁ, Věra, MACHATKOVÁ, Raisa. Tiskové pokyny pomnichovské republiky. In: *Odboj a revoluce*, r. 7, č. 1, 1969, s. 126–197, KONČELÍK, Jakub. Řízení a kontrola českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava. In: FORET, Martin, LAPČÍK, Marek, ORSÁG, Petr (ed.). *Média dnes. Reflexe megality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 295–311, KONČELÍK, Jakub, CEBE, Jan, KÖPPLOVÁ, Barbara. Řízení tisku v letech 1939–1945: analýza protektorátních tiskových porad. In: *Mediální studia*, r. 2, č. 3, 2007, s. 272–291, KONČELÍK, Jakub, KÖPPLOVÁ, Barbara, KRYŠPÍNOVÁ, Jitka. *Český tisk pod nadvládou Wolfganga Wolframa von Wolmara*. Praha: Karolinum, 2003.

⁴²⁶ MOHN, s. 333.

⁴²⁷ WÖGERBAUER, Michael, PÍŠA, Petr ŠÁMAL, Petr, JANÁČEK, Pavel. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*, Sv. 2, 1938–2014. Praha: Academia, 2015, s. 923.

⁴²⁸ DOLEŽAL, s. 16, 31n, 113, POLÁČEK, Václav. Cenzura, řízení knižního trhu, zabavování a ničení knih 1938–1945. In: ZACH, Aleš, POLÁČEK, Václav (eds.). *Knihy a národ 1939–1945: rekonstrukce nevydaného pamětního sborníku Svazu českých knihkupců a nakladatelů z roku 1947*. Praha: Paseka, 2004, s. 78–80.

von Hoop⁴²⁹) a protektorátním Ministerstvem školství a národní osvěty, později lidové osvěty. Fakticky cenzuru realizovaly okresní a zemské úřady, které informovaly Ministerstvo vnitra.⁴³⁰

Po skončení války až do komunistického převratu v roce 1948 nevznikla nová legislativa, týkající se cenzury divadelní a tiskové, a to i přes pokusy komunistických činitelů. Pro odpor nekomunistických stran se však nepodařilo jejich návrhy schválit, a tak ke změně došlo až po únoru 1948.⁴³¹ Určité usměrnění kulturního života však avizoval již Košický vládní program, který sice v hlavě V zaručoval svobodu projevu, v hlavě XV ale sliboval očistu a revizi v oblasti učebnic, žurnalistiky, rozhlasu i filmu (autorem hlavy byl Zdeněk Nejedlý).⁴³² Ministerstvo informací, do jehož gesce spadal tisk, rozhlas i film, vyhláškou z 18. 5. 1945 vyřadilo z vydávání tisku jednotlivce a podnikatele, knižní trh byl regulován výnosem z 4. 6. téhož roku. V květnu 1945 vznikl rozhodnutím Ministerstva informací prozatímní filmový cenzurní sbor. Divadelní cenzura probíhala neoficiální cestou, kdy hry ideologicky nevhodné nebyly sice zakázány, ale po uvedení byly napadány v tisku apod.⁴³³

Již samotným krokem postátnění řady významných oblastí a monopolizací jejich řízení došlo k uplatnění cenzury. Zákon č. 94/1949 Sb. o vydávání tištěných publikací, mimo jiné i hudbin můžeme pokládat rovněž za zásah předběžné cenzury. Významnou roli hrála také autocenzura. Po únorovém převratu došlo k po ukončení činnosti řady periodik, mnoho novinářů bylo z veřejného života vyloučeno. I v tomto období existoval okruh zakázaných děl a témat (zahrnoval autory označené za antisovětské, buržoazní, emigranty atp.). Cenzura byla v tomto období rozdrobena mezi několik institucí. Tisk spadl do gesce tiskového odboru ÚV KSČ, ale také do kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ, do hry vstupovaly také vydavatelský odbor a odbor umění v oddělení škol, věd a umění ÚV KSČ. V září 1948 vznikla Kulturní rada, mající na starosti spíše obecně ideologické otázky. Od roku 1949 působila také Národní ediční rada česká. Samostatný cenzurní úřad vznikl až v r. 1953 – Hlavní správa tiskového dohledu, jež byla součástí Ministerstva vnitra.⁴³⁴ Do vzniku úřadu tak uplatňovaly cenzuru především orgány komunistické strany, vznikem úřadu pak přešla agenda cenzury do gesce státu. V Praze vedl správu tiskového dohledu František Kohout, gesce úřadu obsáhla jak periodický, tak také neperiodický tisk či rozhlas (po zestátnění byla cenzura v rozhlase uplatňována prostřednictvím nově zřízených funkcí zástupců programového ředitele a nižších pozic tzv. lektorů, jež jmenoval přímo ministr informací Václav Kopecký⁴³⁵), tak všechny druhy umění. Hudba, film a divadlo byly součástí druhého oddělení Hlavní správy tiskového dohledu – oddělení umění a osvěty.

⁴²⁹ HAIS, František. Městská divadla pražská za okupace. In: *Šest let okupace Prahy*, s. 94.

⁴³⁰ SRBA, Bořivoj. Divadelní cenzura v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945). *Divadelní revue*, r. 9, č. 1, 1998, s. 5, 10.

⁴³¹ DVORÁK, s. 52–53.

⁴³² Viz kap. 2, pozn. 20. Informace o Nejedlého autorství viz NÁJEMNÍK, Václav. *Druhý život Zdeňka Nejedlého v české historiografii a kultuře*. Praha, 2018. Disertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, s. 39–40.

⁴³³ DVORÁK, s. 75–79.

⁴³⁴ Usnesením č. 17 z 22. 4. 1953.

⁴³⁵ JEŠUTOVÁ, Eva et al. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003, s. 240.

Většina badatelů se věnovala cenzuře tisku a literatury, případně filmové cenzuře.⁴³⁶ Cenzurní zásahy v oblasti hudby jsou prozatím, pomineme-li dílčí a spíše náhodné zmínky, nezpracované. Důvod spatřujeme v několika faktorech – hudba nebyla v centru pozornosti ideologů. Během sledovaného období nebylo vydáno žádné nařízení či jiný právní předpis, týkající se výhradně hudby. Proces cenzury hudebního života je tak průnikem řady jiných zásahů (cenzury tisku, literatury, rozhlasu, divadelní cenzury). To mělo za následek i značnou mezerovitost či úplnou absenci pramenů, z nichž se mozaika cenzurních zásahů v hudbě skládá velmi komplikovaně.

Kontrola hudby, resp. celého hudebního života vyjma opery, se v letech nacistické okupace dělila mezi německé a české pracoviště. Cenzura opery (veškeré – německé i české) spadala na Úřad říšského protektora pod referát divadla.⁴³⁷ Německou hudbu měl v agendě Ernst Ludwig, referent IV. oddělení Úřadu říšského protektora. Po správní reformě referát personálně posílil a vedl jej Herbert Hiebsch. Český hudební život spadl před reorganizací vlády do gesce Tiskového odboru Předsednictva ministerské rady, agenda zahrnovala vydávání hudebnin, hudební literatury, export, cenzuru. Po vzniku Ministerstva lidové osvěty se kontrolní aktivity přesunuly tam. V obou případech za hudební cenzuru zodpovídal Celestín Ryppl a jeho oddělení (viz s. 36 této práce) – od listopadu 1941 výlučně.⁴³⁸ Po přesunu pod MLO byla kontrola zesílena a začala být prováděna systematictěji. V roce 1942, resp. 1943 byly Rypplm sestaveny a posléze několikrát aktualizovány seznamy zakázaných děl. Ty byly odesílány na okresní a policejní úřady, které dohlížely na jejich implementaci.⁴³⁹ Institucí, která vydávala tzv. cenzurní klausule, tedy cenzurní povolení, byl Zemský úřad v Praze. MLO mělo několik pák k usměrňování hudebního života – vedle přidělování a odebrání divadelních a koncertních koncesí a omezování přidělu papíru také dohled nad pracovním působením hudebníků a provádění cenzury.

Okruh zakázaných hudebních děl byl analogický se situací v písemnictví. Vyloučena byla díla židovských autorů, autorů pocházejících z nepřátelských států a díla v rozporu s estetikou nacionálně-socialistických ideologů. Cenzura zakázala také užití určitých slov, např. republika, demokracie, právo, rodná zem apod.⁴⁴⁰ První seznam zakázaných děl vyšel 30. 4. 1941, další soupisy potom v roce 1943 (tyto již v gesci MLO, tedy Celestina Ryppla).⁴⁴¹ Seznamy byly rozeslány českým knihkupcům a nakladatelům, zákaz vešel v platnost k 31. 12. 1941. Pro zařazení autora do kategorie zakázaný byl rozhodující jeho národnostní nebo rasový původ, případně jeho politické smýšlení a minulé aktivity v tomto ohledu. Zakázány tak byly z důvodu jejich židovského původu například monografie o Giacomo Meyerbeeovi, Felixu Mendelssohn-Bartholdovi, publikace Alfreda Einsteina, Maxe Broda či Jana Löwenbacha, skladby s legionářskou či sokolskou tematikou (např. monografie Otakara Šourka o skladateli Rudolfovi Karlovi nemohla vyjít, neboť Karel

⁴³⁶ Viz kap. 5, pozn. 425, dále WÖGERBAUER, Michael et al. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, 2015, NEČAS, Jaroslav. Divadelní a literární cenzura za okupace. In: *Jaro Národního divadla v Praze 1945*, Praha: Siroťčí, vdovský a podpůrný spolek členů Národního divadla, 1946, s. 174–177, HEYDUK, Miloš, FIALA, Miloš. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. Mnichovice: BVD, 2007.

⁴³⁷ MOHN, s. 308.

⁴³⁸ Tamtéž, s. 319.

⁴³⁹ Tamtéž, s. 315. Seznamy jsou uloženy v NA, ÚŘP, Sg. IV-2 M 8030.

⁴⁴⁰ MICHLOVÁ, Marie. *Protentokrát, aneb Česká každodennost 1939–1945*. Řitka: Čas, 2012, s. 40–41.

⁴⁴¹ DOLEŽAL, s. 18.

byl někdejší legionář⁴⁴²). Na seznamu nežádoucích publikací, sestaveným Celestinem Ryplem 7. června 1943, se ocitly i publikace, u nichž důvod nevhodnosti není zcela zřejmý – jmenujme několik z nich: *Odkaz Leoše Janáčka české opeře* Leoše Firkušného z roku 1939 (bratr Rudolf Firkušný emigroval v roce 1940 do USA; jiné publikace L. Firkušného ale na seznamu nejsou), *O nynějším stavu a směru české hudby* Otakara Hostinského z roku 1885, *Dějiny hudby* Richarda Veselého či knihy *Zápisník hudebníkův a O Bedřichu Smetanovi* J. B. Foerstera.⁴⁴³ Postupem času byla zakázána tvorba Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Gustava Mahlera, Clauda Debussyho či M. I. Glinky a P. I. Čajkovského. Z českých autorů nesměli být uváděni emigranti Bohuslav Martinů, Jaroslav Ježek či Rudolf Friml.⁴⁴⁴ Ze sborové tvorby byly zakázány např. *Modlitba na Řípu* Otakara Zicha, *Polní cestou* J. B. Foerstera, *Triumfátor* Karla Weise, *Odrodilec* Bedřicha Smetany či *To je má zem* Viléma Petrželky.⁴⁴⁵ Seznamy zakázané židovské hudby byly vydány na základě Nařízení zemských prezidentů (nařízení zemského prezidenta v Praze z 10. 10. 1941), zákaz se vztahoval na provozování živé i reprodukované hudby, či hudby, kde se objevuje umělec židovského původu v roli autora hudby, textu, či jako výkonný umělec.⁴⁴⁶

V případě cenzurních zásahů do děl Antonína Dvořáka jsou prameny velice fragmentární a rozptýlené po rozmanitých archivech. Dohledat se podařilo několik málo zmínek. Některé zásahy navíc pravděpodobně proběhly pouze ústní formou a záznamy o nich neexistují. Cenzorský dohled se velmi zpřísnil po příchodu Reinharda Heydricha do protektorátu, ačkoliv cenzura pracovala již předtím. V následujícím textu se budeme věnovat těm několika zásahům, jež se doposud podařilo identifikovat. Rozsáhlejší zásahy můžeme najít v textech oper *Armida* a *Jakobín* (zde je však situace velice nepřehledná), cenzura se dotkla i *Dimitrije*. Zajímavým případem je potom zásah do druhého a následně třetího vydání *Dvořákovy čítanky*, kterou připravil Otakar Šourek.

V červnu 1939 nastudovala opera Národního divadla Dvořákova *Čerta a Káču*.⁴⁴⁷ V archivu můžeme najít cenzurní libreto, které prošlo kontrolou 5. června, povolení zemského úřadu k provozování této opery je datováno k 23. červnu 1939. V tomto libretu žádné zásahy nenalzáme. Další zcenzurované libreto pochází z listopadu téhož roku (libreto obsahuje vpisek „četl dr. R. Kalhous, 17. 11. 1939“⁴⁴⁸). Toto libreto již obsahuje škrty, jsou však nepatrné a rázu stylistického, nikoliv ideologického (např. na str. 11: text „hranatá je a ty boky, za den bych ji neoběhl“ byl změněn na „hrome to by byla žena, tu bych nepřál nikomu“ či na str. 45 text „ale co jsi ještě chtěla?“ na „ale co si ještě přeješ?“). Další záznam o povolovacím řízení pochází z 9. 8. 1943 od Zemského úřadu v Praze, k povolení došlo pravděpodobně bez jakéhokoliv zásahu do libreta. Poslední záznam o kontrole libreta opery pochází již ze svobodných poměrů, 22. června 1945 operu k provozování povolilo policejní ředitelství v Praze.

⁴⁴² Otakar Šourek: Antonín Špelda, Praha, 19. 7. 1943. Kniha vyšla v roce 1946 (ŠOUREK, Otakar. *Rudolf Karel*. Praha: Orbis, 1946).

⁴⁴³ NA, ÚŘP, Sg. IV-2 M 8030. FIRKUŠNÝ, Leoš. *Odkaz Leoše Janáčka české opeře*. Brno: Lud'a Čermáková, 1939, HOSTINSKÝ, Otakar. *O nynějším stavu a směru české hudby*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1885, VESELÝ, Richard. *Dějiny hudby*. Praha: R. Veselý, [1924–1932]. 3 sv., FOERSTER, Josef Bohuslav. *Zápisník hudebníkův*. Praha: Státní nakladatelství, 1929, FOERSTER, Josef Bohuslav. *O Bedřichu Smetanovi*. Praha: Spolek pro postavení pomníku Bedřichu Smetanovi, 1929.

⁴⁴⁴ DOLEŽAL, s. 20.

⁴⁴⁵ KUNA, KOTEK, 2008, s. 32–33.

⁴⁴⁶ PETRŮV, Helena. *Zákonné bezpráví: Židé v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Auditorium, 2011, s. 218.

⁴⁴⁷ Libreto s označením Sg 15L2, „Cenzura z r. 1939“, Sg 15L3, „Cenzura z r. 1939 a 1943“, Archiv ND.

⁴⁴⁸ Jedná se pravděpodobně o právníka Rudolfa Kalhousa (1911–1975), který působil na Zemském archivu v Praze.

Cenzurní zásah byl s největší pravděpodobností důvodem stažení opery *Dimitrij* ze scény Národního divadla. Premiéra nového nastudování se konala 16. května 1941. Po velice úspěšném prvním představení následovala však již jen jedna repríza, a to 21. května. Pak byla inscenace z repertoáru divadla stažena. Prameny k cenzurnímu zásahu se nedochovaly, dost možná šlo o příkaz pouze ústní.⁴⁴⁹ Dle článku ve *Svobodném slově* z roku 1948 byla tato inscenace zkomolena mnoha cenzurními zásahy.⁴⁵⁰ Je však možné, že autor textu měl tehdy na mysli textové zásahy povahy spíše umělecko-literární, které provedl Zdeněk Knittl (viz s. 102–103 této práce). O tom, že opera byla stažena na základě cenzurního zásahu, svědčí řada faktů. Nastudování opery bylo podloženo pečlivým studiem a mnoha měsíci práce. Rozpočet inscenace byl velice vysoký⁴⁵¹ a úspěch veliký, skladatel a hudební kritik František Bartoš očekával trvalé uchycení na scéně („*Premiéra nového Dimitrije měla hlučný úspěch, který jistě dává záruku trvalejšího včlenění díla do divadelního repertoáru.*“⁴⁵²). Nedává tedy smysl, aby byla inscenace stažena po dvou provedeníh bez vážného zásahu zvenčí. Dne 22. června toho roku vstoupila Říše do války se Sovětským svazem, zákaz provádět díla autorů ze zemí nepřátelských vůči Říši či s tematikou, pocházející z těchto zemí, se začal vztahovat tedy i na *Dimitrije*. Tento důvod udal i po letech Otakar Šourek a Ladislav Veselý a další literatura.⁴⁵³ Podle Milana Kuny vadil *Dimitrij* protektorátním cenzorům pro svoji „*vyzpívanou láskou k ruskému lidu*“.⁴⁵⁴ To se zdá spíše vzletným opisem faktu, že se Dvořákův *Dimitrij* zařadil mezi zakázaná díla kvůli nově vzniklému válečnému konfliktu mezi Říši a SSSR.

Rozsáhlý zásah byl zjištěn v libretu Dvořákovy poslední opery *Armida*. Zde došlo k větším škrtům a k nahrazování původního textu. Cenzurní zásah dolehl na nastudování, které mělo premiéru 22. listopadu 1941. Z příkazu Celestina Rypla ze dne 18. 3. 1941 zaslal Tiskový odbor prostřednictvím Ministerstva vnitra Zemskému úřadu v Praze posudek na text opery, který vypracoval už zmíněný Rudolf Kalhous. Posudek vedle problematických částí, které byly později zcela vypuštěny, upozorňoval na nevhodné výrazy „*vůdce*“, „*říše*“ a „*ochrana*“ (jednalo se o plošné nařízení, založené na podkladě Souborného přehledu pokynů pro tiskovou přehlídku platných ode dne 17. září 1939, který vyhrazoval užití slova „*Vůdce*“ pouze pro Adolfa Hitlera⁴⁵⁵). Opera byla schválena dne 31. 7. 1941 s označením jako dětem nepřístupná, posudek dále doporučil účast zástupce zemského úřadu na generální zkoušce. Tak se také stalo a pro inscenátory zřejmě nedopadla přítomnost zástupce cenzurního úřadu dobře – jak vyplývá z dochovaných dokumentů. Archanděl Gabriel, který měl být promítán na zadní stěnu dekorace, musel být pro podobnost s říšskou orlicí odstraněn. Místo archanděla byl na stěnu promítán jednoduchý kříž, jehož nákres byl dodatečně

⁴⁴⁹ Takový postup byl celkem obvyklý. Viz např. SRBA, Bořivoj. Divadelní cenzura v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945). *Divadelní revue*, r. 9, č. 1, 1998, s. 3–23.

⁴⁵⁰ Rk. Úspěch lidové opery Antonína Dvořáka. *Svobodné slovo*, r. 4, č. 284, 7. 12. 1948, s. 4.

⁴⁵¹ Viz rozpočet opery, uložen v Archivu ND.

⁴⁵² Fbš. [BARTOŠ, František]. Antonín Dvořák: *Dimitrij*. *Zdroj neznámý*. Výstřižek uložen v Archivu Národního divadla.

⁴⁵³ ŠOUREK, Otakar. Dvořákův „*Dimitrij*“ a jeho osudy. *Národní divadlo*, č. 9, 1. 12. 1948, s. 8. VESELÝ, Ladislav. Antonín Dvořák – *Dimitrij*. *Národní divadlo*, č. 9, 1. 12. 1948, s. 14, SMETANA, Robert (ed.). *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*. 2. sv. Praha: Academia, 1981, s. 184, 193, ZIMA, Václav. Kulturní život středních Čech v době okupace. In: *Středočeské kapitoly z dějin okupace 1939–1942*, Praha: Krajské osvětové středisko SKNV, 1965, s. 120–146, KUNA, s. 779 či KUNA, KOTEK, 2008, s. 22, 39.

⁴⁵⁴ KUNA, disertace, s. 327.

⁴⁵⁵ FINGER, Antoň et al. *Český tisk pod vládou Wolfganga Wolframa von Wolmara: stenografické zápisy Antonína Fingera z protektorátních tiskových porad 1939–1941*. Praha: Karolinum, 2003, s. 469–488.

schválen až 25. 11. 1941.⁴⁵⁶ Milan Kuna zmiňuje také problém s kostýmy křížáků, které prý připomínaly uniformy wehrmachtu, a muselo proto dojít ke změně.⁴⁵⁷

Z textu libreta byly odstraněny dvě delší pasáže z prvního a druhého jednání. Jedná se o první jednání, druhý výstup – rozhovor Ismena s Hidraotem o nebezpečí křížáků:

Ismen: Z dalekých končin severu
sem přicházejí v záměru,
jenž záminkou, prý osvobodit
jdou boha svého svatý hrob;
v tvém kraji budou zhoubu plodit,
dnes král – již zítra budeš rob!

Hidraot: Co dělat – rychle svolám voj,
když chtějí zmar, ať mají boj!

Ismen: Jen pomalu – svou prudkost zkoj!
Svět západní se na tě žene,
ty východu jsi první stráž,
tvé vojsko špatně připravené,
a ty jim sotva odoláš!
Již padla Gaza, padl Tyr,
a dál se hrne jejich vír
a rostou jako bouře valem
za sebou močál krvavý
a ptáš se, kdo je zastaví?
I řeknou tobě Jerusaleme;
však ty bys králi, bláznem byl,
těm slovům kdybys uvěřil,
ti půjdou dál a stále vpřed,
snad chtějí dobýt celý svět.

Druhý zcenzurovaný, resp. vypuštěný text pochází ze čtvrtého výstupu druhého jednání, kdy má velitel křížáckého vojska Bohumír z Bouillonu v táboře křížáků ohlásit, zda se rozhodl táhnout dál do boje a dobývat syrský Damašek:

Gernand: To bude nám zas nové příkoří.

Sven: Kde lodě naše, někde na moři!

Ubald: A zatím hlad nás tady vymoří.

Roger: Kdo jeho zpupnost, kdo ji pokoří?

Gernand: Čí mysl, čí jen vzdorem zahoří?

⁴⁵⁶ NA, Zemský úřad Praha, ka 1086, sg. 2979/1941, ka 1131, sg. 3137/1943. Částečně viz Obrazová příloha č. 6. Zcenzurované libreto z roku 1943 je uloženo v Archivu Národního divadla, Sg. 285L6. Části určené k vynechání jsou označeny červenou tužkou, slova jsou přeškrtnuta a text doplněn jiným zněním tužkou obyčejnou. Stejný zákaz platil např. i pro Smetanovu operu *Čertova stěna*, viz HUČÍN, Ondřej. Cenzura v opeře. *Národní divadlo*, č. 6, únor 2015, s. 32–33. V klavírním výtahu z r. 1941 (DVOŘÁK, Antonín. *Armida: zpěvohra o čtyřech dějstvích*. Praha: HMUB, 1941) slovo říše zůstalo (s. 72, možná cenzorovi uniklo), ale slovo vůdce opravené bylo (s. 92, 100–101 ad.), obě dlouhé pasáže vynechané v libretu z archivu ND v klavírním výtahu z roku 1941 zůstaly.

⁴⁵⁷ KUNA, s. 803. V archivech se toto tvrzení nepodařilo ověřit.

Důvod k zásahu v těchto částech libreta je zjevný – v prvním případě je přirovnání křížácké armády, která plodí zhoubu a chce dobýt celý svět, k nacistickému vojsku nasnadě, stejně jako odkaz na „první stráž východu“, tedy Sovětský svaz. V případě druhém potom mohla být otázka, kdo pokoří zpupnost Bohumíra z Bouillonu, čtena jako otázka po pokořiteli Hitlera. Cenzor byl však trochu nepozorný, neboť škrtnu jeho pera v cenzurovaném libretu, zmíněném výše, uniklo slovo vůdce dvakrát.

Po cenzurním zásahu z roku 1941 následovala další projednávání v roce 1943, která ale zásah nijak nerozšířila, jen potvrdila stávající stav. Z jakého popudu tyto zásahy proběhly, není jasné, pravděpodobně šlo o reakce na nové vyhlášky a nařízení.

Dovolíme si zde malou odbočku směrem k původnímu námětu libreta opery. Jaroslav Vrchlický libreto zpracoval na podkladě eposu *Osvobozený Jeruzalém* Torquata Tassa z roku 1580. Veršovaná divadelní hra J. W. Goetha, jejíž název nese jméno italského raně barokního básníka – *Torquato Tasso* (1790) – je předmětem nejasností. Vlasta Reittererová ve své studii zmiňuje, že hra byla zakázána (odkazuje na práci Jiřího Doležala, zde však tato informace chybí). Jan Gebhart s Janem Kuklíkem (st.) udávají, že hra byla českým publikem vnímána jako protinacistická. Volker Mohn doplňuje, že ze hry byly odstraněny některé verše, které vedly ke spontánní reakci publika.⁴⁵⁸ Při pohledu do online archivu Národního divadla však zjistíme, že hra byla provedena v roce 1942 (23 opakování), dle Olgy Srbové se inscenace stala senzací. Václav Černý vzpomínal, že v roce 1942 vydal závěr Goethova *Tassa* jím vedený *Kritický měsíčník*.⁴⁵⁹ V roce 1943 byla v Praze v rámci koncertu „Němečtí a čeští mistři“ (9. 11. 1943, viz str. 146 této práce), jenž byl součástí akce Umění mládeži, provedena symfonická báseň *Tasso* Franze Liszta. Dle těchto faktů se tedy zdá, že minimálně do roku 1943 neměla okupační správa s tímto tématem problém.

Nejrozporuplněji se jeví situace ohledně cenzurních zásahů v opeře *Jakobín*. Literatura hovoří o mnoha zásazích či přímo o stažení opery, informace se však různí a jsou často nejednoznačné.⁴⁶⁰ Díky nálezům materiálů z fondu Zemského úřadu v Praze, deponovaném v Národním archivu, můžeme nyní poměrně přesně rekonstruovat celý proces cenzurního řízení. I přesto však nadále zůstávají některé otázky nezodpovězeny.

Premiéra nové inscenace Dvořákova *Jakobína* proběhla 20. března 1940 (k samotnému provedení viz s. 95–96 této práce). Ačkoliv samotné nastudování trvalo dva měsíce, administrativní přípravy sahají do května 1939, kdy byl text opery předložen Zemskému úřadu k cenzurnímu přezkoumání a vydání tzv. cenzurní klausule. V archivu se dochovaly posudky dva – jeden označil text za „*hru lásky bez tendence*“, druhý doporučil text na několika místech přepracovat a vypustit, resp. nahradit jméno Adolfa, synovce hraběte Viléma z Harasova, jménem Rudolf.⁴⁶¹ Bezpochyby

⁴⁵⁸ REITTEREROVÁ, s. 179 (odkaz na DOLEŽAL, s. 18), GEBHART, KUKLÍK, s. 518, MOHN, s. 388.

⁴⁵⁹ SRBOVÁ, Olga. Pražská divadla za války. In: *Šest let okupace Prahy*, Praha: Osvětový odbor hlavního města Prahy, 1946, s. 90, ČERNÝ, Václav. *Křik Koruny české: paměti 1938–1945: náš kulturní odboj za války*. Brno: Atlantis, 1992, s. 190.

⁴⁶⁰ KUNA, KOTEK, 2008, s. 40, KUNA, disertace, s. 228–238, KUNA, s. 755, dále OČADLÍK, Mirko, BARTOŠ, František. Ještě případ Talichův? *Tempo*, r. 20, č. 3–4, 1947/1948, s. 97, Ještě případ Talichův. *Tempo*, r. 20, č. 3–4, 1947, s. 96–101.

⁴⁶¹ NA, Zemský úřad Praha – policejní a bezpečnostní záležitosti, kmen. č. 521/1942, k. 1113. Další citované dokumenty pocházejí z téhož zdroje.

kvůli mocnému jmenovci a s tím spojeným faktem, že Adolf z Harasova je v textu opery postavou spíše zápornou. Spis byl pravděpodobně v červnu předán na Ministerstvo vnitra, které jej následně vrátilo zpět. Krátce na to inicioval Zemský úřad jednání s realizátorem, tedy Národním divadlem, o textových změnách, a to „z důvodů veřejného pořádku a klidu“. Další dokumenty pocházejí ze srpna a dokládají, že textové změny byly výsledkem vyjednávání mezi Národním divadlem a cenzurním úřadem (telefonický rozhovor s dirigentem Zdeňkem Chalabalou, osobní schůzka s režisérem Ferdinandem Pujmannem), přičemž návrh na upravený text vyšel z divadla. Divadlo se změnám bránilo, v dopise z 8. 9. 1939 apelovalo na pochopení rozdílnosti činoherních a operních zákonitostí při práci s textem, zůstalo ale oslyšeno. Záznam ze Zemského úřadu ze dne 23. 9. uvádí, že s těmito změnami je možné operu připustit k provozování. Dne 7. října tak cenzor změny ve strojopise zanesl do libreta a věc byla odeslána k vyřízení na Policejní ředitelství. O tom, že cenzurované libreto bylo podkladem pro udělení cenzurních klausulí i pro další divadla, svědčí korespondence uložená tamtéž.

Změněné pasáže přepisujeme z libreta, vydaného roku 1934 (cenzurované libreto)⁴⁶²:

Strana 6–7:

Když nový svět já seznal v cizině,
jsem na robotu vzpomněl v otčině,
~~na bídu lidu,~~ a přál jsem lidu,
~~chtěl jsem, aby žil!~~ bez ní, aby žil!
tu častý býval s otcem svár,
~~v něm Adolf živil hněvu žár~~ s ním zášti bratrancovy žár,
~~a mařil smíření.~~ vždy mařil usmíření.
Vy v bídě utištění,
~~čím chtěl jsem býti vám~~ já prospět chtěl jsem vám
a čím jsem nyní sám!

Strana 23:

~~Měl s otcem neshodu,~~ Hněv rodiny ho potom stih,
~~chtěl robotnému národu,~~ když slevovat chtěl z výsad svých,
~~ó, slyšte, dáti svobodu!~~ a zrušit nám stav poddaných!

~~Jak blaze národu,~~ chtěl prospět skutkem tím
~~tak vrátit svobodu a lidská práva!~~ všem lidem poddaným z roboty, z neštěstí,
~~/tak zvrátit řád a správu/~~ lid bídný povznésti,
Nám vrátit svobodu, nechť k žití vstává.
~~kéž vděčnost národa mi díky vzdává!~~ Chtěl prospět skutkem tím všem lidem poddaným, ctil jejich práva!

Strana 55:

~~Kde pášou násilí a pych~~ Ty pášeš násilí a pych,
Tam tebe poznávám já však ti překážím!
Adolfe, znáš mne, — znáš? Bratranče, znáš mne znáš?

⁴⁶² ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie. *Jakobín: opera o 3 dějstvích*. 5. vyd. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1934.

Jméno Adolf v přímém textu libreta bylo zaměněno na straně 27, 28 a 57 za slova „on to“, „příští“ a „Bože“. Změněno mělo být také v soupisu postav a v dalších textech. K tomu asi nedošlo, nebo alespoň ne důsledně, neboť v archivu Národního divadla se dochoval plakát, kde je stále uvedeno jméno Adolf. S tím souvisí i vzpomínka Josefa Bartoše, že postava Adolfa z Harasova (jak ovšem víme, přejmenovaná na Rudolfa) vzbuzovala v divácích mimohudební konotace, a tak muselo vedení divadla vyzvat návštěvníky, aby se zdrželi mimořádných projevů (pravděpodobně smíchu).⁴⁶³ Rovněž dobové recenze postavu buď opisují jako „synovec“ či „bratranec“ či zachovávají jméno postavy Adolf.⁴⁶⁴ V této verzi se opera dávala do září 1941, kdy krátce po svém příchodu do Prahy nechal zastupující říšský protektor Reinhardt Heydrich v rámci vyhlášení stanného práva (28. 9. 1941) uzavřít všechna divadla. Po jejich opětovném otevření nebyl již *Jakobín* v Praze do konce války uveden – ačkoliv oficiální nařízení Ministerstva lidové osvěty nevydávající žádná další povolení provozování opery a ta stávající zastavit přišlo až 30. ledna 1943.⁴⁶⁵ Důvod k tomuto opatření z dokumentu nevyplývá. Na scénu Národního divadla se tak opera vrátila až v roce 1946. Dle některých autorů byl *Jakobín* z denního repertoáru Národního divadla stažen, protože projevovali diváci při představeních své vlastenecké smýšlení bouřlivým aplausem a smíchem; pravděpodobná souvislost stažení *Jakobína* s vyhlášením stanného práva zmíněna není.⁴⁶⁶ Tento výklad se ale časově neshoduje s materiály Zemského úřadu – opera byla stažena v září 1941, zákaz přišel v roce 1943. Musíme rovněž nesouhlasit s Milanem Kunou, který spojil cenzurní zásahy do textu opery s utužováním cenzurních mechanismů, spojených s nástupem Reinharda Heydricha na post zastupujícího říšského protektora. Takové tvrzení se rovněž časově neshoduje (klausule byla vydána v roce 1940 po několika měsíčním procesu, zastupující protektor přijel do protektorátu v září 1941), navíc sám Kuna si hned v následujícím textu protirečí citací dopisu z roku 1939, v němž se Národní divadlo proti zásahům ohradilo.⁴⁶⁷

Události se nám tak, jak jsme je interpretovali na základě materiálů Zemského úřadu a na základě znalosti dobových poměrů, jeví jako logické. Přesto však do tohoto obrazu nezapadá několik dalších střípků z protektorátních let. Opera byla během 2. světové války nastudována v několika operních domech v nacistické Říši. Jak informoval čtenáře fašistický časopis *Vlajka*, Karl Elmendorff, dirigent mannheimského divadla, slyšel v Praze *Jakobína* a velmi se mu líbil, označil ho jako osvěžení v německém repertoáru a rozhodl se *Jakobína* uvést v Říši. O překlad do němčiny požádal Pavla Ludikara (srov. následující odstavec). Nastudování proběhlo v roce 1941.⁴⁶⁸ V roce 1943 měli ještě možnost shlédnout operu diváci v Drážďanech (premiéra 2. února) a v Berlíně (Deutsches Opernhaus).⁴⁶⁹ Obě nastudování využila pravděpodobně překlad Pavla Ludikara. Zda

⁴⁶³ BARTOŠ, Josef. Divadelní dojmy z války a revoluce. In: *Jaro Národního divadla v Praze 1945*, Praha: Siroťci, vdovský a podpůrný spolek členů Národního divadla, 1946, s. 167.

⁴⁶⁴ KOVAL, Karel. Nový úspěch Dvořákova „Jakobína“ v Nár. divadle. *Večer*, r. 27, č. 70, 23. 3. 1940, s. 7, ŠOUREK, Otakar. Skvěle obnovený Dvořákův „Jakobín“. *Venkov*, r. 35, č. 68, 22. 3. 1940, s. 6, Obnoven Dvořákův Jakobín. *Lidové noviny*, r. 48, č. 22, 22. 3. 1940, s. 7, H. D. [DOLEŽIL, Hubert]. Dvořákova opera Jakobín. *České slovo*, r. 32, č. 68, 22. 3. 1940, s. 7, vt. Dvořákova opera Jakobín. *Naše zprávy*, r. 2, č. 25, 27. 3. 1940, s. 7 a další.

⁴⁶⁵ Viz kap. 5, pozn. 461, Obrazová příloha č. 8.

⁴⁶⁶ PROCHÁZKA, s. 31, *Šest let okupace Prahy*, s. 70, KUNA, Milan. *Životnost Smetanova odkazu: kapitola z let 1939–1945*. Praha: Panton, 1974, s. 51. KUNA, s. 756, KUNA, disertace, s. 328–338.

⁴⁶⁷ KUNA, s. 755–756.

⁴⁶⁸ Jakobín do Říše. *Vlajka*, r. 10, č. 88, 21. 4. 1940, s. 5.

⁴⁶⁹ Úspěch Jakobína v Drážďanech. *Národní politika*, r. 61, č. 33, 4. 2. 1943, s. 3, Skvělý úspěch „Jakobína“ v Dresden. *Národní politika*, r. 61, č. 39, 10. 2. 1943, s. 3, Posudky kritiků v Dresden o Dvořákově „Jakobínu“. *Národní politika*, r. 61, č. 41, 12. 2. 1943, s. 3, Deutsches Opernhaus v Berlíně. *Vlajka*, r. 12, č. 45, 7. 6. 1943, s. 6, Dvořákův Jakobín v Berlíně. *Lidové noviny*, r. 51, č. 145, 29. 5. 1943, s. 4.

došlo v těchto nastudováních k nějakým cenzurním zásahům do libreta, se nepodařilo zjistit – archivy daných divadel byly během druhé světové války při náletech spojeneckých vzdušných sil zničeny.

Klavírní výtah opery byl vydán v Praze se svolením protektorátních úřadů – vyšel v roce 1941, posléze opět v roce 1942 a v roce 1943 v němčině jakožto první německé vydání. Ve vydání i s českým textem nebyly textové úpravy zohledněny. Překlad pocházel od operního pěvce Pavla Ludikara, editorem byl Otakar Šourek, vyšlo nákladem Dvořákových dědiců.⁴⁷⁰ Partitura měla původně vyjít u berlínské firmy Ahn und Simrock, nakonec vyšel provozovací materiál v témže roce u firmy Šmíd.⁴⁷¹ Z korespondence Otakara Šourka s firmou Ahn und Simrock vyplývá, že ještě v roce 1944 pracoval na revizi klavírního výtahu *Jakobína* pro toto vydavatelství,⁴⁷² kdy přesně výtah skutečně vyšel, není jasné. Je tedy velice s podivem, že opera, která musela být stažena z repertoáru, mohla následně vyjít tiskem, a to jak v protektorátu, tak v Říši. Příprava vydání i tisku byla jistě podrobena celé řadě povolovacích procesů.

Podobné nejasnosti panují kolem známého duetu Bohuše a Julie *My cizinou jsme bloudili* z této opery. Ačkoliv v roce 1941 vyšel duet v nakladatelství Hudební matice Umělecké besedy (HMUB), o dva roky později byl cenzurou zakázán. Dne 4. listopadu 1943 byl vedoucím pracovníkům okresních úřadů, policejních ředitelství a dalším relevantním místům rozeslán oběžník se seznamem škodlivých a nežádoucích hudebnin, které se tímto aktem zakazovaly. Pod přiloženým seznamem byl podepsán Celestin Rysl. Za nežádoucí, a tedy i zakázaný, byl v seznamu pod pořadovým číslem 254 označen také tento populární duet.⁴⁷³ V témže roce, tedy v roce 1943, kdy byla produkce *Jakobína* stažena z jeviště Národního divadla, duet vyšel nákladem HMUB se souběžným německým překladem.⁴⁷⁴

Cenzura se nevyhnula ani Dvořákovým někdejšími spolupracovníkům. Dne 25. července 1942 přišel na Okresní úřad v Chrudimi pokyn pro tiskovou přehlídku č. 546, která nakazoval: „V případných pojednáních o Antonínu Dvořákově není přípustná zmínka o Joachimovi (Joachim byl úplný žid).“⁴⁷⁵ Pro příště měla být jakákoliv zmínka o Josephu Joachimovi vyloučena, ostatně Joachimovo jméno bylo uvedeno v seznamu židovských hudebníků (*Lexikon der Juden in der Musik*), vydaném v roce 1941.⁴⁷⁶ Když však v roce 1944 vydal Otakar Šourek první díl rozborů Dvořákových skladeb, nemohl se v pojednání o houslovém koncertu vyhnout zmínce o Joachimovi. Omezil

⁴⁷⁰ DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner: Oper in drei Aufz gen: Op. 84* [klavírní výtah]. Praha: HMUB, 1943.

⁴⁷¹ DVOŘÁK, Antonín. *Jakobín: opera o třech dějstvích: op. 84* [klavírní výtah]. 5. vyd. Praha: HMUB, 1941, DVOŘÁK, Antonín. *Jakobín: opera o třech dějstvích: op. 84* [klavírní výtah]. 6. vyd. Praha: HMUB, 1942, DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner: Oper in drei Aufz gen: Op. 84*. Prag: HMUB, 1943, DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner* [provozovací materiál]. Prag: Fr. Šmíd, [1943].

⁴⁷² Pravděpodobně DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner: Oper in Drei Aufz gen; Op. 84* [klavírní výtah]. Berlín, Ahn & Simrock [před 1952].

⁴⁷³ NA, ÚŘP, Sg. IV-2 M 8030.

⁴⁷⁴ DVOŘÁK, Antonín. *My cizinou jsme bloudili: píseň Bohuše a Julie z opery Jakobín: zpěv a klavír* [klavírní výtah]. Praha: HMUB, 1941, DVOŘÁK, Antonín. *My cizinou jsme bloudili = In weiter Fremde irrten wir: [píseň Bohuše a Julie z opery Jakobín]: zpěv a klavír* [klavírní výtah]. Praha: HMUB, 1943.

⁴⁷⁵ Státní okresní archiv Havlíčkův Brod, Okresní úřad Chotěboř, Presidiální spisy, část II, ka. 73 b. Viz Obrazová příloha č. 7.

⁴⁷⁶ GERIGK, Herbert, STENGEL, Theo. *Lexikon Der Juden in Der Musik. Mit Einem Titel Verzeichnis J discher Werke*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1941, s. 123–124, přístupné online z <https://archive.org/details/LexikonDerJudenInDerMusik/page/n65/mode/2up>, [cit. 2023-08-29].

se ovšem pouze na stručné konstatování, že „při definitivní stylisaci houslového partu byl skladateli užitečně nápomocen berlínský Josef Joachim, jemuž je dílo připsáno“⁴⁷⁷ – ačkoliv je známo, že Joseph Joachim měl při komponování houslového koncertu pro Dvořáka zcela zásadní význam. Šourek Joachimův složitější původ zjednodušil označením „berlínský“, což byla určitě nejschůdnější cesta z hlediska cenzury, zároveň to bylo označení do značné míry pravdivé – po pobytu v Pešti, Vídní, Lipsku a posléze dalších německých městech se houslista v roce 1866 usadil v Berlíně. Dalším cenzurním zásahem byla skutečnost, že se pro neárijský původ brněnského rodáka, hudebního kritika a publicisty Paula Stefana nesměla distribuovat jeho Dvořákova biografie.⁴⁷⁸

V roce 1929, při příležitosti 25. výročí úmrtí skladatele, sestavil Otakar Šourek sborník textů a ukázek z Dvořákových děl, který nazval *Dvořákova čítanka*.⁴⁷⁹ Sborník obsahoval vedle básně Antonína Sovy *Za Antonínem Dvořákem* stručnou biografii a shrnutí tvorby skladatele z pera O. Šourka, text *Z upomínek na Antonína Dvořáka* Josefa Zubatého, faksimile Dvořákových rukopisů a především 17 kompozic (některé v klavírní úpravě). Až na text o Dvořákově tvorbě šlo o texty již starší. Výběr skladeb byl veden snahou představit Dvořákovo dílo v celé jeho rozmanitosti, byl však také omezen možnostmi danými platným autorským právem (proto chybí nejznámější skladby jako *Slovanské tance*, *Humoreska* či 9. symfonie). Čítanka vyšla v druhém vydání v roce 1941, ve třetím v roce 1946. Obě další vydání připravil opět Otakar Šourek. V dopisu Státnímu nakladatelství ze září 1945 doporučil, aby nové vydání Dvořákovy čítanky vyšlo ve znění z roku 1929, tedy s doplněním částí, jež musely být r. 1941 vypuštěny kvůli cenzuře.⁴⁸⁰

Při podrobném porovnání a analýze textu všech tří vydání nalézáme odchylky a změny (stylistické opravy nezmiňujeme). Nutno podotknout, že ne všechny zásahy byly učiněny z důvodů cenzury – během dvanácti let od prvního vydání se také posunula úroveň znalostí o Dvořákově životě, a to bylo i v druhém vydání reflektováno (ačkoliv se v některých případech jednalo o poměrně okrajové informace). Nejzajímavější změnou je zmínka o Dvořákově řeznické průpravě. V prvním vydání z roku 1929 (s. 6) Šourek uvádí: „*když pak byl [Dvořák] poslán do nedalekých Zlonic, aby se tam vyučil němčině [...]*“. V druhém vydání z roku 1941 potom věta zní „*když pak byl poslán do nedalekých Zlonic, aby se tam vyučil řeznictví [...]*“. Tento údaj pak zůstal i ve vydání třetím z roku 1946. Nová informace o Dvořákově vyučení vzešla z „objevu“ Dvořákova výučního listu, ke kterému došlo pravděpodobně kolem přelomu let 1935/1936.⁴⁸¹ Výuční list byl v soukromém majetku, vzniklo několik jeho fotografických kopií (jedna je dodnes v Národním muzeu – Muzeu A. Dvořáka) a po nějaké době „zmizel“. Jako první informoval o nálezu J. M.

⁴⁷⁷ ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: charakteristika a rozbor. I., Koncerty, serenády, suity, nokturna, rhapsodie, slovanské tance, legendy, symfonické variace, scherzo capriccioso, skladby drobné*. Praha: HMUB, 1944, s. 27.

⁴⁷⁸ Otakar Šourek: Josef Fiala, Praha, 18. 5. 1944, STEFAN, Paul. *Anton Dvořák*. New York: The Greystone Press, Inc., 1941.

⁴⁷⁹ DVOŘÁK, Antonín, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořákova čítanka: články a skladby: na paměť dvacátého pátého výročí smrti Ant. Dvořáka*. Praha: Státní nakladatelství, 1929, dále DVOŘÁK, Antonín, ŠOUREK, Otakar, (ed.). *Dvořákova čítanka: články a skladby: na paměť dvacátého pátého výročí smrti Ant. Dvořáka*. 2. vyd. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1941, DVOŘÁK, Antonín, ŠOUREK, Otakar, ed. *Dvořákova čítanka: Články a skladby*. Praha: Státní nakladatelství, 1946.

⁴⁸⁰ Otakar Šourek: Státní nakladatelství, Štěchovice, 9. 9. 1945.

⁴⁸¹ V lednu 1936 píše harfenistka, hudební pedagožka a publicistka Marie Zunová Otakarovi Šourkovi, že mu vyjednala u nakladatelství Grégyr vytvoření kopie výučního listu (Marie Zunová: Otakar Šourek, [Praha], 8. 1. 1936).

Květ v článku, publikovaném v časopise *Hudební výchova* v roce 1937, následně informaci o Dvořákově vyučení zahrnul do publikace *Mládí Antonína Dvořáka*, která vyšla v roce 1943.⁴⁸² Po něm tuto informaci přejala další literatura (ačkoliv z Květových formulací je zřejmé, že si byl vědom jistých nesrovnalostí). Až Jarmil Burghauser v roce 1985 zpochybnil pravost výučního listu.⁴⁸³ Svě pochyby podložil přesvědčivými důkazy, a tak současná muzikologie o tom, že jde o falzum, nepochybuje. Nicméně roce 1941, kdy vyšla Dvořáková čítanka v druhém vydání, se jednalo o posun ve dvořákovském bádání, a tato informace byla zopakována i ve vydání třetím.

Většina změn je však již zřetelně ideologického charakteru. Markantní jsou zásahy do textu ve vydání z roku 1941. Nejvýraznějším rozdílem je vynechání skladby *Americký prapor*, op. 102 v druhém vydání (ve třetím vydání byla skladba opět zařazena). O nevhodnosti této skladby pro poměry protektorátní doby svědčí řada faktů. Především je kontext jejího vzniku – kantátu komponoval Dvořák na přání ředitelky newyorské konzervatoře Jeanette Thurber v letech 1892–1893. Během Dvořákovy jubilejního roku 1941 zazněla všechna Dvořáková kantátová a oratorní díla – až na *Americký prapor*. Žádné významné těleso během okupačních let kantátu neprovedlo. Celestin Rypl, jenž měl hudební život včetně cenzury ve své gesci, soudil o skladbě, že „*Ku skladbě Americký prapor daly mu podnět jen vnějšíkové okolnosti, mimo to musel tuto skladbu skládati na anglický text. Maně si tu vzpomeneme na Beethovena, který byl kdysi [...] zneužit jako hrací skříňka, a po druhé, také od Američanů, ku skladbám, které jsou, snad jedině, jeho slabými pracemi.*“⁴⁸⁴ V tomto kontextu není překvapivé, že její zařazení v Šourkově sborníku nebylo žádoucí. Přesto se však kantáta kupodivu nedostala na seznam zakázaných a nevhodných skladeb.⁴⁸⁵

Cenzura si dala velkou práci s tím, aby veškeré negativní zmínky o Německu byly vypuštěny či nahrazeny neutrálním výrazem (texty publikované ve *Dvořákově čítance* pocházely z let 1918, resp. 1910, kdy byl protiněmecký sentiment silný). Šourkova stručná skladatelova biografie doznala několika změn.⁴⁸⁶ V textu často vyzdvihoovaný důraz na češství a příslušnost k „*velikému kmeni slovanskému*“ cenzorům nevadily, pokud nebyly v kontrapozici proti německému elementu. Pokud text vyzníval konfliktně, odstranil cenzor jak určení národnosti německé, tak slovanskou příslušnost. Tam, kde je přídavné jméno „*německý*“ v kontextu, který by mohl působit negativně, tam je vypuštěno, kde je kontext pozitivní, zůstalo.

Na straně šest prvního vydání stojí zmínka, že hudba Dvořákovi „*sladila pobyt mezi Němci v České Kamenici*“. Druhé vydání již z textu Němce vypustila („*Sladila mu pobyt v České Kamenici*“); třetí vydání se vrátilo opět k původní verzi. Stejně cenzura postupovala i v dalším líčení Dvořákovy života, kde byl německý element zmiňován – celý odstavec s textem „*Lásku tu nedovedly v něm pak utlumiti ani výchova na německých školách, ani společenské styky německé, v nichž se octl v době studií na škole varhanické, ba naopak, dozrávající život radostného našeho probuzení národního sílil ji hned v prvních dobách jeho splynutí s pražským životem uměleckým a*

⁴⁸² KVĚT, Jan Miroslav. Mládí Antonína Dvořáka. *Hudební výchova*, r. 18, č. 10, s. 138–140, KVĚT, Jan Miroslav. *Mládí Antonína Dvořáka*. Praha: Orbis, 1943. Kniha vyšla v roce 1943 hned dvakrát – první vydání v září, druhé, revidované vydání v prosinci 1943.

⁴⁸³ BURGHAUSER, Jarmil. K jedné z dvořákovských legend. *Časopis Národního muzea*, 1987, r. 156, č. 1–2, s. 85–94.

⁴⁸⁴ NA, fond ÚŘP. Ryplův odsuzující text o Dvořákově americkém období, rovněž s. 149–152 této práce.

⁴⁸⁵ Viz kap. 5, pozn. 443.

⁴⁸⁶ ŠOUREK, Otakar. Antonín Dvořák. Původně in MERHOUT, Cyril, NĚMEC, Boh. (eds.). *Národní čítanka*. Praha: B. Kočí, 1918, zde s. 6–8.

s českým divadlem.“ byl prostě vynechán a nahrazen pouhým „*Tento cit našel pak vydatnou posilu v prvých dobách Dvořákova splynutí s pražským životem uměleckým a s českým divadlem.*“ Změn doznala i pasáž, věnující se vlivům dalších skladatelů – z věty „*Dvořák, jenž dříve podléhal některým velikým vzorům cizím, zejména německým skladatelům Wagnerovi a Lisztovi [...].*“ se stala „*Dvořák, jenž dříve podléhal některým velikým vzorům jiným, zejména skladatelům Wagnerovi a Lisztovi [...].*“ Pro operu *Vanda* vybral ve znění z roku 1929 Dvořák „*námět z bájesloví polského*“, v roce 1941 již pouze „*námět z bájesloví*“ (Polsko ve své předválečné podobě již neexistovalo). Třetí vydání se opět (s drobnou změnou) navrátilo k původnímu znění. Dvořákovi se nedařilo proniknout se svými operami, protože, dle prvního vydání, „*bránily tomu hlavně jejich české a slovanské náměty. Němečtí přátelé přemlouvali proto Dvořáka, aby pro nové své opery volil látky nenárodní, nečeské, a aby psal nejraději hned na německé texty [...]*“, Dvořák „*nevyhověl návrhu svých německých přátel. Naopak, v této době, kdy byl přemlouván, aby se operou na německý text projevil zdánlivě jako skladatel nečeský, [...] vyslovil své přesvědčení vlastenecké.*“ Druhé vydání již není tak národnostně vyhraněné: „*Bránily tomu hlavně jejich náměty. Přátelé přemlouvali proto Dvořáka, aby pro nové své opery volil látky jiné a aby psal nejraději hned na nečeské texty [...]*“, Dvořák „*nevyhověl návrhu svých přátel. Naopak, v této době, kdy byl přemlouván, aby se operou na jinojazyčný text projevil zdánlivě jako skladatel nečeský, [...] vyslovil své přesvědčení vlastenecké.*“ Třetí vydání se kupodivu nevrací k vydání prvnímu jako v předchozích případech, ale pouze obměňuje vydání druhé, odnárodněné – „*Bránily tomu hlavně jejich české a slovanské náměty. Zahraniční přátelé přemlouvali proto Dvořáka, aby pro nové své opery volil látky jiné a aby psal nejraději hned na německé texty [...]*“, Dvořák „*nevyhověl návrhu svých německých přátel. Naopak, v této době, kdy byl přemlouván, aby se operou na jinojazyčný text projevil zdánlivě jako skladatel nečeský, [...] vyslovil své přesvědčení vlastenecké.*“ V závěru textu vadilo cenzorovi soustředění „*slavný politik náš dr. Frant. Lad. Rieger*“, a tak zůstalo v druhém vydání pouze politikovo jméno. Třetí vydání se vrátilo opět k první verzi.

I text Josefa Zubatého *Z upomínek na Antonína Dvořáka*, který byl publikován již v roce 1910 v *Hudební revue*,⁴⁸⁷ doznal několika změn. Dle vzpomínek Josefa Zubatého Dvořák procvičoval svoji němčinu „*pomocí tichého blázna, který mu tam [v pražském kostele sv. Vojtěcha] tahal měchy*“. Tato poznámka byla v následujících vydáních vynechána – vynechání i v třetím vydání naznačuje, že šlo o historku bez ověření či bez informační hodnoty. Ve Dvořákově mladosti byl dle Josefa Zubatého kus bohémství, „*staropražského, spíše demokratického než uměleckého*“. V roce 1941 bylo Dvořákovo bohémství již jen „*staropražské*“. V době skladatelova mládí v německých divadlech český zpěv „*jen z milosti se občas ozýval*“, v druhém vydání „*jen občas se ozýval*“. Třetí vydání se vrátilo k původnímu znění. Na závěr Josef Zubatý zmiňuje historku ze skladatelova zájezdu do Londýna v roce 1885, kam ho doprovázel. Dvořáka prý rozhořčilo, že byl na plakátech titulován jako „*Herr Dvořák*“ a vymohl si české označení „*Pan*“. Klub německých umělců ho pozval na slavnostní večer na jeho počest, ale Dvořák odmítl s odůvodněním, že není německým umělcem. O celou tuto vzpomínku byli čtenáři druhého vydání ochuzeni. V roce 1946 se do *Čítanky* zase vrátila.

⁴⁸⁷ ZUBATÝ, Josef. Z upomínek na Antonína Dvořáka. *Hudební revue*, r. 3, č. 1, 1910, s. 16–20.

Závěr textové části tvoří Šourkův výklad k Dvořákově tvorbě obecně a k zařazeným skladbám v první řadě.⁴⁸⁸ Logicky je zde vynechána i pasáž ke kantátě *Americký prapor*, která byla v druhém vydání vypuštěna. Problematičnost textu a skladby v kontextu nacistické ideologie není vzhledem k formulacím jako „*Obsahem jejím je vlastenecky nadšený hymnus k oslavě vlajky Spojených států severoamerických.*“ či „*Vlajka jako vítězný symbol amerického vojska*“ nijak překvapivá. Třetí vydání se navrátilo k původnímu znění.

O cenzuře hovořil Jarmil Burghauser, když označil druhé vydání publikace Jana Miroslava věta *Mládí Antonína Dvořáka* za cenzurované.⁴⁸⁹ Obě vydání vyšla v roce 1943, první v září, druhé vzápětí v prosinci. Při podrobném srovnání obou vydání však zjistíme, že změny, provedené v druhém vydání, nemůžeme nazvat cenzurními zásahy. Oproti prvnímu vydání, kde byly názvy měst psány výhradně německy, byla ve vydání druhém použita čeština (Bayern – Bavorsko, Böhmisch Kamnitz – Česká Kamenice apod.). V několika případech byly opraveny chybné informace. Jedinou podstatnější změnou je zkrácení závěru druhého vydání, kdy byl vynechán odstavec, popisující nelegální aktivity skladatelova děda (údajně byl zapleten v překupování kradeného dříví a krávy, což dle Květa nemělo vliv na jeho křesťanské smýšlení; jedná se o neověřitelnou historku, jejíž nevýznamnost si možná Květ uvědomil a do dalšího vydání ji nezahrnul).⁴⁹⁰ Zaznamenané změny nelze považovat za cenzurní zásahy. Obě vydání vyšla v roce 1943 v krátkém časovém rozmezí. Cenzura již fungovala naplno a není nám známo, proč by eventuální výhrady cenzorů byly reflektovány až ve vydání druhém. Kloníme se tedy k závěru, že nešlo o vydání cenzurované, jak jej označil Jarmil Burghauser, ale opravdu jen o vydání opravené, jak jej označil vydavatel.

Rovněž Dvořákova předehra *Můj domov*, op. 62 se stala předmětem cenzury. Alespoň tak píše Jitka Bajgarová a Josef Šebesta, podrobnější informace se však nepodařilo doposud dohledat.⁴⁹¹

Důvod k cenzurnímu zásahu nebyl vždy povahy ideologické. Významným faktorem byl také např. ediční plán či nedostatkový papír. V prosinci 1941 si např. středoškolský profesor a hudební publicista Ota Fric stěžoval Otakaru Šourkovi, že cenzura zatím odložila jeho publikaci *Dvořák a Kroměříž*, protože byl v tomto roce už vyčerpán publikační kontingent, určený pro tento moravský kraj. O rok později Ministerstvo lidové osvěty nepovolilo z důvodu úspory papíru vydání Šourkovy knihy *Dvořákovy symfonie*, k vydání došlo až v roce 1943.⁴⁹²

Přímé prameny svědčící o institucionální cenzuře, dotýkající se tvorby Antonína Dvořáka po roce 1948, pravděpodobně neexistují. Pro zorientování se v problematice nám však mohou pomoci

⁴⁸⁸ ŠOUREK, Otakar. Dvořákovy skladby. Poznámky ke skladbám, v „Čítance“ otištěných. In: DVOŘÁK, Antonín a ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořákova čítanka: články a skladby: na paměť dvacátého pátého výročí smrti Ant. Dvořáka*. Praha: Státní nakladatelství, 1929, s. 14–20.

⁴⁸⁹ BURGHAUSER, Jarmil. K jedné z dvořákovských legend. *Časopis Národního muzea*, r. 156, č. 1–2, 1987, s. 85. KVĚT, Jan Miroslav. *Mládí Antonína Dvořáka*. Praha: Orbis, 1943.

⁴⁹⁰ KVĚT, Jan Miroslav. *Mládí Antonína Dvořáka*. Vyd. 1. Praha: Orbis, 1943, s. 117.

⁴⁹¹ BAJGAROVÁ, Jitka, ŠEBESTA, Josef. Význam vojenských hudeb pro národní a kulturní život Prahy v době německého protektorátu 1939–1945. In: *Evropská velkoměsta za druhé světové války. Každodennost okupovaného velkoměsta*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2007, s. 321.

⁴⁹² Hudební matice Umělecké besedy: Otakar Šourek, Praha, 8. 9. 1942. ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy symfonie: Charakteristika a rozbory*. Praha: HMUB, 1943.

prameny nepřímé – vzpomínky či korespondence třetích osob. Nástroje pro cenzuru byly pravděpodobně spíše neoficiální – autocenzura, ústní příkaz, snaha vyjít vstříc vytušeným přáním a preferencím významných politických a uměleckých osobností, především Zdeňka Nejedlého.

Z korespondence mezi Otakarem Šourkem a Milošem Bezděkem se například dovídáme těžko ověřitelnou informaci, že podle vyprávění dirigenta Jaroslava Žida z Liberce prohlásil na schůzi divadelních ředitelů zástupce Zdeňka Nejedlého Dvořákovu *Rusalku* za nežádoucí.⁴⁹³ Otakar Dvořák, skladatelův syn, ve svých vzpomínkách uvedl, že Nejedlý v roce 1950 zakázal reprízy opery *Dimitrij* v pražském Národním divadle.⁴⁹⁴ Stejného názoru je i Milan Pospíšil, který se odvolává na vzpomínku Jarmila Burghausera, sbormistra tohoto nastudování.⁴⁹⁵ Obdobně hovoří i Jindřich Černý, když říká, že i přes příznivé kritiky byla „oprášená“ inscenace z roku 1948 po jednom provedení (26. 9. 1950) stáhnuta. Černý ze zákroku obviňuje „nejedlovskou kliku“, konkrétní osoby však nezmiňuje.⁴⁹⁶ V pramenech se takový výklad ověřit nepodařilo, dost možná se jednalo pouze o ústní příkaz. Jisté je, že takové „oprášení“ po více než roce na jediné představení nedává z divadelního hlediska žádný smysl. Skladatelův syn rovněž vzpomínal, že kvůli Nejedlému byla v rámci Pražského jara 1953 dávana pouze jedna Dvořáková skladba, navíc mimo původní program.⁴⁹⁷ Tato vzpomínka se však nezakládá na pravdě, na osmém ročníku festivalu zazněly tři Dvořákovy skladby, což je na kompozice A. Dvořáka vůbec nejchudší ročník, nutno ovšem podotknout, že i celkový počet koncertů festivalu byl nejnižší ze všech ročníků.

O Dvořákově nemilé zkušenosti s moskevskými hudebními kruhy jsme se zmínili již dříve.⁴⁹⁸ Skladatelovy kritické poznámky směrem k ruské hudební společnosti, svěřené v dopise Gustavu Eimovi, však nebyly akceptovatelné pro cenzuru komunistického režimu. Proto v 9. vydání kompilace *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech* Otakara Šourka došlo k jejich vynechání.⁴⁹⁹ V tomto vydání si tak již čtenáři nemohli přečíst Dvořákovu postesk „*Ó tak zvaná slovanská vzájemnost, kde jseš?*“ ani jeho pocit, že „*Z ruské strany se tedy naproti mně nevyznamovali.*“⁵⁰⁰

Pro kompletní zhodnocení stavu cenzury ve sledovaném období a ve vztahu k tvorbě Antonína Dvořáka nemáme dostatek pramenů. Kvůli značné rozptýlenosti pramenů do mnoha fondů dotčených institucí nelze zatím učinit nic jiného, než na několika příkladech demonstrovat složitost a komplexnost problému, který by si zasluhoval hlubší samostatné studium. Nicméně můžeme konstatovat, že určitá forma cenzury Dvořákovy díla existovala po celé námi sledované období. Zdá se, že ke zpřísnění došlo v létě 1943, kdy proběhla vlna kontrol libret (*Armida* 15. 7., *Čert a Káča* 9. 8.), resp. zákazu (*Jakobín*), avšak můžeme se jen dohadovat, souvisela-li tato vlna například s

⁴⁹³ Miloš Bezděk: Otakar Šourek, Police nad Metují, 21. 8. 1949.

⁴⁹⁴ DVOŘÁK, Otakar, KOUPIL, Jan. *Můj otec Antonín Dvořák*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004, s. 187.

⁴⁹⁵ POSPÍŠIL, Milan. Nejedlého kritika Dvořáka – operního skladatele. *Opus musicum*, r. 32, č. 6, 2000, s. 13.

⁴⁹⁶ ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007, s. 250.

⁴⁹⁷ Viz kap. 5, pozn. 494.

⁴⁹⁸ Viz s. 168–169.

⁴⁹⁹ ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. 1. vyd. Orbisu. Praha: Orbis, 1951, s. 82–83.

⁵⁰⁰ ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: F. Topič, 1941. Za upozornění na tento zásah vděčím BEVERIDGE, David R. Nejedlého láska k Fibichovi jako příčina odmítnutí Dvořáka. *Musicologica Olomouciensia*, r. 33, č. 1, 2021, s. 60–73.

personálními změnami uvnitř daného cenzurního úřadu. Na příkladu *Dvořákovy čítanky* jsme demonstrovali, jaké formulace, slovní spojení či kontexty byly pro nacistickou cenzuru nepřijatelné či nevhodné. Pramenná situace pro analýzu cenzurních zásahů po únoru 1948 je ještě chudší, domníváme se proto, že řada zásahů byla vedena neoficiální cestou.

6 ZÁVĚR

Tvorba Antonína Dvořáka je součástí světového kulturního dědictví a české národní kultury. Právě pro stabilní a neměnnou popularitu Dvořákových děl mezi širokými vrstvami obyvatel cítil každý režim potřebu přihlásit se k jeho odkazu, vztáhnout se k němu a přivlastnit si tak přízeň publika. Na stránkách předkládané práce jsme se pokusili demonstrovat, jak k tomuto procesu docházelo v historicky a společensky specifických letech 1938–1954. Vzhledem k faktu, že po roce 1948 neměla hudba výraznější zastoupení v rámci ministerstva či jiné exekutivní instituce, soudíme, že nebyla ve středu pozornosti vládnoucí moci. Z toho důvodu jsou prameny k hudební každodennosti sledovaného období roztroušeny po mnoha fondech a archivech. A to je také pravděpodobně i důvod, proč toto téma nebylo doposud uspokojivě a komplexně uchopeno.

Do nástupu Reinharda Heydricha do funkce zastupujícího říšského protektora, a především do reorganizace vlády a vzniku Ministerstva lidové osvěty v roce 1942 převládala snaha usměrňovat kulturní život v intencích tradiční, konzervativní národní kultury, což okupantům konvenovalo a aktivitu ponechávali na protektorátních organizacích (hlavně na Kulturní radě, jakkoliv je povaha jejího působení nejednoznačná). Dění pouze cenzurovali. Mainstreamové kulturní organizace zamýšlely koncerty, divadelní představení apod. především jako formu národního sebeutvrzování. Hudba obecně poskytuje ze všech umění největší prostor pro vnitřní vyjádření, pro subjektivní výklad. Česká hudba 19. století navíc vznikala v ovzduší národního obrození, nesla v sobě étos boje za národní kulturu, za sebeurčení národa. Pro plnění úkolů, které na ni česká protektorátní státní správa kladla, byla tedy ideální. Po rekonstrukci protektorátní vlády převzalo Ministerstvo osvěty iniciativu a snažilo se ovládnout veškeré kulturní dění v intencích okupantů. Česká kultura byla vykládána především v rámci kultury německé. Činnost Kulturní rady a dalších organizací slábla či ustala, naopak se zvýšila aktivita jasně pro-okupantských organizací jako Veřejná osvětová služba a Kuratorium pro výchovu mládeže. Zjednodušeně tak můžeme konstatovat, že zatímco v první fázi existence Protektorátu Čechy a Morava se česká kultura vymezovala vůči kultuře německé, ve fázi druhé byla naopak zdůrazňována jejich vzájemná vazba, respektive podřízenost české kultury té německé. Po fázi tolerance demonstrativního proklamování svébytné národní kultury nastala fáze přísné kontroly a zásahů. Okupační moc používala taktiky různorodé a nejednotné – od cenzurních zásahů po ideologicky pokřivený výklad a reinterpretace života a díla skladatele. Cílem bylo minimalizovat národní a vlastenecké konotace Dvořákovy hudby a oslabit tak její národně-uvědomovací potenciál a výpovědní sílu. Oproti tomu po roce 1948 tato dvojkořejnost vymizela a byla nahrazena snahou reinterpretovat Dvořáka a jeho dílo v duchu socialistického realismu.

V intenzitě hudebního života v době protektorátu a tím i v intenzitě provádění Dvořákových děl můžeme vidět sestupnou tendenci, konvergující se sestupnou mírou možností a prostoru k vyjádření v rámci politických událostí. Nejvýznamnějším rokem v kontextu našeho tématu byl rok 1941, kdy celý protektorát slavil 100. výročí narození skladatele. Zazněla celá řada Dvořákových kompozic, vedle „klasických děl“ i ta méně známá a méně často prováděná. Výročí podnítilo jak aktivity amatérských sdružení, tak i uvažování o skladateli, a tak vznikla řada publikací na dílčí témata, týkající se Dvořákova života. Nutno však podotknout, že všechny publikace hovořily pouze pozitivně a kritické shrnutí či kritičtější tón ve směru ke skladateli nezazněly. Což bylo ale zcela pochopitelné v dobové situaci, kdy nepsaným pravidlem byla snaha morálně podpořit národ

a dodat mu odkazem k slavné minulosti sebevědomí v nelehké přítomnosti. V dalších letech nacistické okupace (1942–1945) v souhlasu s obecným trendem četnost uvádění Dvořákových děl klesala, hudební festivaly nezaznamenávaly ani zdaleka takovou masovou účast publika jako v letech předchozích.

Po roce 1945 můžeme za významný milník v dvořákovské recepci vnímat rok 1951, tedy rok 110. výročí narození skladatele. Zdeněk Nejedlý (a v závěsu za ním další) vyzval k revizi postojů k Dvořákovu dílu, což zavdalo podnět a zaměřilo soustředění ke skladateli i u těch muzikologů, kteří mu dříve nevěnovali pozornost. Přelomovým rokem můžeme nazvat rok 1954. Uvolnila se autorská práva k řadě Dvořákových skladeb, pracovalo se na nových, ve své době moderních notových edicích, a tím mohla být jeho hudba dále šířena. Mezinárodní pozornosti se dočkala pražská konference o Dvořákově díle (ačkoliv po stránce hudebně vědné s výjimkou příspěvku Antonína Sychry téměř nic nového nepřinesla), stejně tak jako prohlášení Dvořáka světovou osobností či „osobností roku“ Světovou radou míru.

Největší pozornost v předkládané práci jsme věnovali propagandě – zde ve smyslu utilizace či zdůrazňování určitých prvků za určitým účelem. V letech nacistické okupace spatřujeme dva proudy, pracující s propagandou (samozřejmě s různými motivy a cíli) – proud vlastenecký (v práci nazýván také jako trend pasivní rezistence) a proud aktivistický (ve smyslu spolupráce s okupační správou a identifikace s jejími cíli). V této vyhrocené době v podstatě veškeré kulturní projevy nebyly osobními výpověďmi umělců a interpretů, ale politickými deklamacemi. Dvojkolejnost státní správy byla svým způsobem kopírována dvojkolejností výkladu Dvořákova díla. Ačkoliv pronacistický výklad byl marginální a pro naprostou většinu obyvatel Protektorátu Čechy a Morava nedůležitý, pro recepci kulturní politiky a Dvořákova díla význam má.

Vlastenecký či patriotický proud pasivní rezistence byl konzervativní, jeho cílem bylo sjednocení, stmelení, posílení národa, v takovém kontextu nebyl prostor pro experimenty či dohady. Tento proud vyzdvihoval Dvořákovu národnost, lidovost (která je s národností spjata), ale také skladatelovy evropské úspěchy, kterými byla prezentována vysoká úroveň české hudby a kultury a také fakt, že byla jako kvalitní vnímána i širokým světem. Tento proud také oslovoval nejširší publikum. Pro popsání recepce hudby Antonína Dvořáka převážnou částí protektorátní společnosti si vypůjčíme slova historika Jana Galandauera: „*Vzpomínkový akt [v našem případě interpretace Dvořákova díla] obsahuje integrující a na emoce působící náboj, usiluje o vytvoření identity, o vytvoření soudržné skupiny spojené konstruovaným, emocionálním obrazem minulosti, jenž je však zaměřen do budoucnosti [...]*.“¹

Vlastenecký proud bojoval s určitou nejednoznačností svého počínání, ambivalencí. Hudební festivaly, koncerty, množství akcí na jedné straně nepochybně sloužily prvotnímu účelu – podpořit morálku, sjednotit obyvatele, posílit národní vědomí. Zároveň ale zcela naplňovaly proklamovanou kulturní autonomii a dávaly tak za pravdu – alespoň na první pohled – narativu okupantů, že v protektorátu se více méně nic neděje a pod patronací Říše se lidem žije tak dobře, že dokonce v době války mají široké kulturní vyžití. Tohoto aspektu si byl vědom (nejen) Zdeněk Nejedlý, nicméně jeho rada, že umělci mají v době okupace mlčet, nebyla reálná – kulturní život obyvatelům skutečně morálně pomáhal, navíc pokračování kulturního života zajistilo mnoha lidem

¹ GALANDAUER, Jan. *2.7.1917 – bitva u Zborova: česká legenda*. Praha: Havran, 2002, s. 99.

obživu a jiným zdroj alespoň chvilkového zapomnění na neutěšenost doby. Byla to morálně velice těžká situace.

Aktivistický proud, zastoupený téměř výhradně Celestinem Ryplem a jeho texty či úvahami, s podobným dilematem nebojoval. Vzhledem k vysokému společenskému, resp. úřednímu postavení autora a vzhledem k jeho vysokým pravomocem v oblasti hudby je však naprosto na místě jim věnovat patřičnou pozornost. Mimo jiné i proto, že ztělesňují způsob, jakým měl být Antonín Dvořák po vzoru nacionálního socialismu nazírán a interpretován – jakkoliv reálný dopad podobných úvah na vnímání skladatele běžnými posluchači byl pravděpodobně mizivý. Tento proud využíval národní hodnotu, jaká byla tvorbě Antonína Dvořáka přisuzována, a právě kvůli tomu ji záměrně použil pro své akce, výklady a interpretace v novém kontextu.

Po roce 1945 dominovala snaha o určitou normalizaci poměrů. I přesto se stále setkáváme s utilizací Dvořákovy tvorby, s jejím politickým a symbolickým využitím – především na koncertech určených spíše pro politickou reprezentaci. Po komunistickém převratu v únoru 1948 můžeme sledovat intenzivní snahu začlenit Dvořákovu tvorbu do kontextu estetiky socialistického realismu prostřednictvím vyhledávání těch kvalit v jeho tvorbě, které odpovídaly ideologicky „správnému“ umění a skrze reinterpretaci těch faktorů, které nekonvenovaly představám tehdejších politiků a ideologů. Vedle ideology hodnocených vlastností Dvořákovy tvorby, jako byl realismus, lidovost a progresivnost (jakkoliv jejich definice buď úplně chyběla či byla zcela vágní a fluidní) bylo třeba reinterpretovat skladatelovo náboženské cítění, dále skladby řadící se do kategorie tzv. absolutní hudby, skladatelův vztah ke svému předchůdci Bedřichu Smetanovi a také Dvořákův vztah k „buržoazii“. Především poslední tři jmenovaná témata jsou úzce provázána, často se v představách ideologů podmiňovala nebo na sebe navazovala. Tvořila trojúhelník, v jehož středu stál Dvořák – „naivní“ skladatel, manipulovaný zvenčí. Tato domnělá Dvořákova nesamostatnost a závislost na Smetanovi silně vynikla právě v narativu, nastoleném po roce 1948, v předchozím období ji téměř nenalzáme. Zjednodušeně můžeme konstatovat, že za nacistické okupace bylo potřeba ukázat na bohatost české kultury, nebyl prostor někoho umenšovat, proto byli Bedřich Smetana i Dvořák stavěni bok po boku. Po roce 1945 tato potřeba mizela, do popředí vystupoval Smetana a Antonín Dvořák byl vykládán buď v protikladu k němu, anebo jako vyrostlý na jeho základech, bez Smetany nemyslitelný; jako by zcela ztratil nárok na samostatnost, jeho hodnota byla odvozována od míry, do jaké se mu (ne)podářilo navázat na Smetanu či ho pochopit. V každém případě byl Dvořák popisován jako někdo, kdo intelektuálně nedosahoval úrovně Smetanovy, kvalitami, které mu byly připisovány, byly naivita, spontánnost, melodičnost. Obsahově se texty o Dvořákovi do velké míry vyprázdnily, byly plné klišé a povrchních frází, docházelo k jejich nadužívání. Používané termíny byly fluidní, neměly jasný obsah, jejich významy splývaly a překrývaly se. Řečník či pisatel často pouze konstatoval, bez snahy o vysvětlení, jak k závěru došel.

Intenzita cenzury a její vliv se měnily v čase. Za tzv. druhé republiky a po vzniku protektorátu až do nástupu Reinharda Heydricha, a především do převzetí iniciativy Ministerstvem lidové osvěty, byl prostor pro umělecké vyjádření znatelně svobodnější, než tomu bylo po roce 1942. V případě hudby, a tedy i dvořákovské recepce, je navíc badatelova situace velice komplikovaná kvůli fragmentárnosti a roztříštěnosti pramenů. Tato problematika skýtá velký prostor pro další výzkum. V práci tak předkládáme výsledky výzkumu, který si v tomto ohledu neklade žádné ambice na kompletnost, naopak je pouze náznakem, jakým směrem se cenzura mohla v případě Dvořákových kompozic ubírat. Po únorovém převratu v roce 1948 je situace dokonce ještě složitější,

neboť vedle oficiální cenzury nepochybně panovala silná autocenzura ve smyslu snahy o zachování společenského postavení na úkor vědecké pravdivosti a přesnosti. Prameny k cenzurnímu řízení se prakticky nepodařilo dohledat, oporou při výzkumu byly především vzpomínky a osobní korespondence, jakkoliv jsme si vědomi subjektivity takových pramenů.

Při komparaci a analýze všech trendů výkladu Dvořákova odkazu nacházíme pozoruhodnou shodu na slovníku a důrazu na dílčí aspekty skladatelova života v narativu aktivistickém a komunistickém – především v kritice prvorepublikové společnosti, proti níž se obě ideologie vymezovaly. Lidovost, prostota, národnost byly vyzdvihovány jako pozitivní prvky v protikladu k údajné dekadenci, skepsi a kosmopolitismu buržoazní společnosti.

V případě okupační správy spatřujeme rozpor mezi oficiálním výkladem a společenským vědomím či kolektivní pamětí české společnosti. Jejich funkce a cíle byly totiž rozdílné. Vládnoucí propaganda usilovala o udržení moci, kdežto kolektivní paměť udržovala kohezi vlastní skupiny. V případě režimu nastoleného po roce 1948 je ono společenské vědomí pro hudebního historika hůře rozpoznatelné – v pramenech se neodráží. Šlo o individuální postoje, které nemohly být veřejně prezentovány. Socialistický realismus byl navíc v československé hudební obci přijat snadno, neboť v podstatě navazoval na estetické ideály z doby druhé republiky i protektorátu (návaznost na tradice 19. století, obrat k hodnotám národního obrození, odklon od avantgardy atp.).

Ani v jednom ze sledovaných období se vliv kulturní politiky výrazněji nepromítl do dramaturgie orchestrálních těles a divadelních souborů. Vysvětlení je několik. V první řadě prostý nezáměr dramaturgů, interpretů i posluchačů o ideologický aspekt, roli hrála pouze popularita nejznámějších Dvořákových skladeb a s nimi spojený předpokládaný posluchačský ohlas (a v návaznosti na to aspekt finanční). Vzhledem k časové náročnosti nastudování a dlouhému časovému horizontu při tvorbě dramaturgie nejvýznamnějších hudebních institucí je logické, že se převládající kulturní politika projevovala se zpožděním, a ne tak razantně, jako u událostí jednorázových.

Jak jsme poznali, vztah k odkazu Antonína Dvořáka procházel proměnou. To, jakým způsobem byla osobnost a hudba Antonína Dvořáka vnímána (resp. jak se nám ji podařilo rekonstruovat na základě oficiálních materiálů, recenzí, částečně vzpomínek), se v jednotlivých obdobích v některých aspektech liší, v jiných nacházíme nápadnou podobnost. Tato rekonstrukce samozřejmě neodráží (a ani nemůže) subjektivní postoj toho kterého posluchače k Dvořákově tvorbě. Šlo nám spíše o to zachytit druhý život skladatele na úrovni oficiální, tzn. na úrovni kulturní politiky. Rovina osobní, tedy jak Dvořáka a jeho tvorbu v dané době vnímali jednotliví posluchači, je pramenně, a tedy objektivně a vědecky prakticky nepostihnutelná.

7 SEZNAM LITERATURY A PRAMENŮ

Literatura

Knižní publikace, sborníky

- ADÁMEK, Jan et al. *Jan Hus: odvaha myšlenky, odvaha víry, odvaha smrti*. Tábor: Husitské muzeum v Táboře, 2015.
- ADAMOVIČ, Karolina. Cenzurní zásahy do české kultury v letech 1948–1989. In: *Vývoj práva v Československu v letech 1945–1989: sborník příspěvků*. Praha: Karolinum, 2004, s. 281–306.
- AILSBY, Christopher. *Třetí říše den po dni*. Praha: Naše vojsko, 2005.
- ALBRECHT, Jaroslav. *Dvořákovy opery a česká kritika hudební*. Praha: Vyšehrad, 1941.
- Antonín Dvořák 1841–1904. Weltkulturelle Jubiläen*. Praha: Tschechoslowakisches Friedenskomitee, 1954.
- ANTOŠÍKOVÁ, Lucie (ed.). *Zatemněno: česká literatura a kultura v protektorátu*. Praha: Academia, 2017.
- BACHTÍK, Josef. *Antonín Dvořák: Nástin života a díla*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1941.
- BAJGAROVÁ, Jitka, ŠEBESTA, Josef. Význam vojenských hudeb pro národní a kulturní život Prahy v době německého protektorátu 1939–1945. In: *Evropská velkoměsta za druhé světové války. Každodennost okupovaného velkoměsta*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2007, s. 317–326.
- BARTOŠ, Josef. *Antonín Dvořák: kritická studie*. Praha: J. Pelcl, 1913.
- BARTOŠ, Josef. Divadelní dojmy z války a revoluce. In: *Jaro Národního divadla v Praze 1945*, Praha: Siroťáci, vdovský a podpůrný spolek členů Národního divadla, 1946, s. 162–169.
- BAUER, Michal. *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H & H, 2003.
- BECKER, Heinz. *Die Couleur Locale in Der Oper Des 19. Jahrhunderts*. Regensburg: Bosse, 1976.
- BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003.
- BEER, Lukáš. *Hitlerovi Češi*. Brno: Guidemedia, 2014.
- BEK, Mikuláš, CHEW, Geoffrey, MACEK, Petr (eds.). *Socialist Realism and Music: [musicological colloquium at the Brno international music festival, 36: Dietrichstein Palace, Congress Hall Brno, 1–3 October 2001]*. Praha: KLP, 2004.
- BEVERIDGE, David R. *Rethinking Dvořák: views from five countries*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- BĚLINA, Pavel et al. *Dějiny země Koruny české. II., Od nástupu osvícenství po naši dobu*. Praha: Paseka, 2003.
- BLÁHA, Arnošt Inocenc. *Kultura a politika*. Brno: Zemská osvětová rada, 1946.
- BLÁHOVÁ, Marie, FROLÍK, Jan, PROFANTOVÁ, Naďa. *Velké dějiny země Koruny české*. Svazek XVa, XVb. Praha: Paseka, 2006–2007.
- BRADLEY, John F. N. *Dějiny třetí říše. Německo v období nacismu*. Praha: Victoria Publishing, 1995.
- BRÁFOVÁ, Libuše. *Rieger, Smetana, Dvořák*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1913.
- BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem*. Praha: Prostor, 2000.
- BRANDES, Detlef. *Germanizovat a vysídlit: nacistická národnostní politika v českých zemích*. Praha: Prostor, 2015.
- BRYANT, Chad Carl. *Praha v černém: nacistická vláda a český nacionalismus*. Praha: Argo, 2012.
- BUBEN, Václav (ed.). *Šest let okupace Prahy*. Praha: Osvětový odbor hlavního města Prahy, 1946.
- BUREŠOVÁ, Jana et al. *Válečný prožitek české společnosti v konfrontaci s nacistickou okupací (1939–1945): sborník příspěvků ze symposia k 70. výročí vypuknutí druhé světové války*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2009.
- BURGHAEUSER, Jarmil, CLAPHAM, John. *Antonín Dvořák: tematický katalog: bibliografie: přehled života a díla*. Praha: Bärenreiter Editio Supraphon, 1996.
- BURGHAEUSER, Jarmil. Úvod. In: ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie. *Dimitrij*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

- BURLEIGH, Michael. *Třetí říše: nové dějiny*. Praha: Argo, 2008.
- CLINEFELTER, Joan L. *Artists for the Reich: Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*. Oxford: Berg, 2005.
- CULKA, Zdeněk. *Antonín Dvořák a Nymburk*. Nymburk: Nymburský Hlahol, 1941.
- ČECH, Adolf. *Z mých divadelních pamětí*. Praha: Máj, [1903].
- ČECHUROVÁ, Jana. Podvodník velkého stylu Harry Jelínek. In: ČECHURA, Jaroslav et al. *Falza a podvody české historie*. Praha: Akropolis, 2001, s. 149–158.
- ČELEDA, Jaroslav. *Smetanův druh sděluje: Život a dílo Josefa Srba-Debrnova*. Praha: Ed. Menšl, 1945.
- ČERNUŠÁK, Gracian, ŠTĚDRŇ, Bohumír, NOVÁČEK, Zdenko (eds.). *Československý hudební slovník osob a institucí*. 2 sv. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963–1965.
- ČERNÝ, František (ed.). *Theater – Divadlo. Vzpomínky českých divadelníků na německou okupaci a druhou světovou válku*. Praha: Orbis, 1965.
- ČERNÝ, Jaromír et al. *Hudba v českých dějinách: od středověku do nové doby*. Praha: Horizont, 1983.
- ČERNÝ, Jindřich. *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945–1955*. Praha: Academia, 2007.
- ČERNÝ, Václav. *O povaze naší kultury*. Brno: Atlantis, 1991.
- ČERNÝ, Václav. *Křik Koruny české: paměti 1938–1945: náš kulturní odboj za války*. Brno: Atlantis, 1992.
- ČERNÝ, Václav. *Vývoj a zločiny panslavismu*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011.
- ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002.
- ČERVINKOVÁ-RIEGROVÁ, Marie. *Jakobín: opera o 3 dějstvích [libreto]*. 5. vyd. Praha: Fr. A. Urbánek a synové, 1934.
- DEMETZ, Peter. *Praha ohrožená 1939–1945: politika, kultura, vzpomínky*. Praha: Mladá fronta, 2010.
- DENNIS, David. *Beethoven in German Politics, 1870–1989*. New Haven, CT: Yale University Press, 1996.
- DÖGE, Klaus. *Antonín Dvořák: život, dílo, dokumenty*. Praha: Vyšehrad, 2013.
- DOLANSKÝ, Ladislav. *Hudební paměti*. Praha: HMUB, 1949.
- DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996.
- DVOŘÁK, Otakar, KOUPIL, Jan. *Můj otec Antonín Dvořák*. Příbram: Knihovna Jana Drdy, 2004.
- DVOŘÁK, Antonín, ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořákova čítanka: články a skladby: na paměť dvacátého pátého výročí smrti Ant. Dvořáka*. Praha: Státní nakladatelství, 1929, 2. vyd. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1941, 3. vyd. Praha: Státní nakladatelství, 1946.
- FAUTH, Tim. *Deutsche Kulturpolitik im Protektorat Böhmen und Mähren 1939 bis 1941*. Göttingen: V&R unipress, 2004.
- FINGER, Antoň et al. *Český tisk pod vládou Wolfganga Wolframa von Wolmara: stenografické zápisy Antonína Fingera z protektorátních tiskových porad 1939–1941*. Praha: Karolinum, 2003.
- FREEMANOVÁ, Michaela (ed.). *Händel – Haydn – Mendelssohn a jejich „druhý život“ v českých zemích a na Slovensku v 18. a 19. století*. Praha: Agora, 2009.
- FUKSÍK, Mansvet (ed.). *Kapitoly z dějin Čs. rozhlasu*. 1–7. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1964–1968.
- GABRIELOVÁ, Jarmila. *Rané tvůrčí období Antonína Dvořáka: (Studie ke kompoziční problematice vybraných instrumentálních děl)*. Praha: Karolinum, 1991.
- GABRIELOVÁ, Jarmila. Antonín Dvořák as a Czech national composer? Notes on how his work and personality were perceived. In: DOHNALOVÁ, Lenka (ed.). *National identity/ies in Czech music*. Praha: Arts and Theatre Institute, 2012.
- GEBHART, Jan, KUKLÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996.
- GEBHART, Jan, KUKLÍK, Jan. *Druhá republika 1938–1939: svár demokracie a totality v politickém, společenském a kulturním životě*. Praha: Paseka, 2004.
- GEBHART, Jan. *Řízení legálního českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Karolinum, 2010.
- GEBHART, Jan. Proměny a interakce okupační a protektorátní správy v letech 1939–1945. In: NĚMEČEK, Jan et al. *Československo a krize demokracie ve střední Evropě ve 30. a 40. letech XX. století: hledání východisek*. Praha: Historický ústav, 2010, s. 209–238.

- GERIGK, Herbert, STENGEL, Theo. *Lexikon Der Juden in Der Musik. Mit Einem Titel Verzeichnis J discher Werke*. Berlin: Bernhard Hahnefeld Verlag, 1941.
- HALAMOVIÁ, Veronika. *Kultura a propaganda: utváření nové společnosti v komunistickém Československu v letech 1948–1953*. Ostrava: Moravapress, 2014.
- HALLOVÁ, Markéta, PETRÁŠKOVÁ, Zuzana, TAUEROVÁ, Jarmila (ed.). *Musical dramatic works by Antonín Dvořák. Papers from an international musicological conference Prague, 19–21 May, 1983*. Praha, Česká hudební společnost, 1989.
- HEISTER, Hanns-Werner, KLEIN, Hans-Günter eds. *Musik und Musikpolitik in faschistischen Deutschland*. Frankfurt nad Mohanem: Fischer, 1984.
- HELFERT, Vladimír. *Česká moderní hudba: studie o české hudební tvořivosti*. Olomouc: Index, 1936.
- HELFERT, Vladimír, SOSNAR, Jura. *Hovory tužkou: Dokumenty z let 1941–42*. Praha: Svaz čs. skladatelů, 1956.
- HEYDUK, Miloš, FIALA, Miloš. *Barrandov pod vlajkou hákového kříže*. Mnichovice: BVD, 2007.
- HIEBSCH, Herbert (ed.). *Prager Musikwochen 1942*. Prag: Deutsche Musikgesellschaft, 1942.
- HINZ, Berthold. *Art in the Third Reich*. New York: Pantheon Books, 1979.
- HLAVAČKA, Milan, MARÈS, Antoine, POKORNÁ, Magdaléna. *Paměť míst, událostí a osobností: historie jako identita a manipulace*. Praha: Historický ústav, 2011.
- HLOUŠEK, Jaroslav. *Antonín Dvořák: O životě a díle velkého českého umělce*. Praha: Česká grafická Unie, Praha 1941.
- HOENSCH, Jörg Konrad, KOVÁČ, Dušan. *Ztroskotání spolužití. Češi, Němci a Slováci v první republice 1918–1939*. Praha: Ministerstvo zahraničních věcí ČR, 1993.
- HOJDA, Zdeněk, POKORNÝ, Jiří. *Pomníky a zapomínky*. Praha: Paseka, 1997.
- HOLZKNECHT, Václav. *Česká filharmonie: příběh orchestru*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana. Život a dílo*. Praha: Panton, 1984.
- HONS, Miloš. *Hudba jako horký tep života: kapitoly z dějin české hudební estetiky, vědy a kritiky od Února k Srpnu (1948–1968)*. Praha: Togga, 2015.
- HOŘÁK, Martin, JELÍNEK, Tomáš (eds.). *Nacistická perzekuce obyvatel českých zemí*. Praha: Živá paměť, 2006.
- HROCH, Miroslav. *Národy nejsou dílem náhody: příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009.
- HÝSEK, Miloslav. *Paměti*. Brno: Blok, 1970.
- CHURANĚ, M., STUPKOVÁ, M. *Ministerstvo lidové osvěty 1942–1945. Inventář*. Praha: Národní archiv, 1961.
- IBLOVÁ, Michaela. *Česká filharmonie pod tlakem stalinské kulturní politiky v padesátých letech*. Praha: Karolinum, 2014.
- IGGERS, Georg G. *Dějepisectví ve 20. stol. Od vědecké objektivy k postmoderní výzvě*. Praha: NLN, 2002.
- JAKUBEC, Ondřej, NOKKALA MILTOVÁ, Radka (eds.). *Umění a politika: sborník 4. sjezdu historiků umění: Brno, 13.–14. září 2012*. Brno: Barrister & Principal, 2013.
- JANEČEK, Oldřich (ed.). *Z počátků odboje 1938–1941*. Praha: Naše vojsko, 1969.
- JANEČKOVÁ, Eva. *Státoprávní uspořádání Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945)*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2013.
- JASPERS, Karl. *Otázka viny. Příspěvek k německé otázce*. Praha: Academia, 2006.
- JEŠUTOVÁ, Eva et al. *Od mikrofonu k posluchačům: z osmi desetiletí českého rozhlasu*. Praha: Český rozhlas, 2003.
- JIRÁSEK, Zdeněk, ŠŮLA, Jaroslav. *Velká peněžní loupež v Československu 1953 aneb 50 : 1*. Praha: Svítání, 1992.
- JOWETT, Garth S., O'DONNELL, Victoria. *Propaganda and persuasion*. Thousand Oaks: Sage, 2006.
- JUST, Vladimír, KNOPP, František. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.
- KAPLAN, Karel, TOMÁŠEK, Dušan. *O cenzuře v Československu v letech 1945–1956*. Praha: Sešity Ústavu pro soudobé dějiny ČSAV, sv. 2, 1992.

- KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1945–1948. 1.–3. část*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991–1992.
- KAPLAN, Karel. *Stát a církev v Československu v letech 1948–1953*. Brno: Doplněk, 1993.
- KAPLAN, Karel. *Československo v poválečné Evropě*. Praha: Karolinum, 2004.
- KAPLAN, Karel, PALEČEK, Pavel. *Komunistický režim a politické procesy v Československu*. Brno: Barrister & Principal, 2008.
- KAPLAN, Karel. *Národní fronta 1948–1960*. Praha: Academia, 2012.
- KÁRNÝ, Miroslav, MILOTOVÁ, Jaroslava, MORAVCOVÁ, Dagmar. *Anatomie okupační politiky hitlerovského Německa v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav československých a světových dějin ČSAV, 1987.
- KÁRNÝ, Miroslav, MILOTOVÁ, Jaroslava (eds.). *Protektorátní politika Reinharda Heydricha*. Praha: Tisková, ediční a propagační služba, 1991.
- KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.
- KATER, Michael H. *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*. New York: Oxford Univ. Press, 2010.
- KATER, Michael H., RIETHMULLER, Albrecht (eds.). *Music and Nazism: Art Under Tyranny, 1933–1945*. Laaber: Laaber Verl., 2003.
- KLADIVA, Jaroslav. *Kultura a politika (1945–1948)*. Praha: Svoboda, 1968.
- KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka, 2000.
- KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. Praha: Libri, 2002.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri, 2004.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri, 2006.
- KNAPÍK, Jiří et al. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha: Academia, 2011.
- KOLLAND, Hubert. Wagner-Rezeption im deutschen Faschismus. In: *Bericht □ □ den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth*. Kassel: Bärenreiter, 1981, 494–503.
- KOLLAND, Hubert. Wagner und der deutsche Faschismus. In: *Musik Und Musikpolitik Im Faschistischen Deutschland*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1984, s. 126–135.
- KONČELÍK, Jakub, KÖPPLOVÁ, Barbora, KRYŠPÍNOVÁ, Jitka. *Český tisk pod nadvládou Wolfganga Wolframa von Wolmara*. Praha: Karolinum, 2003.
- KONČELÍK, Jan. Řízení a kontrola českého tisku v Protektorátu Čechy a Morava. In: FORET, Martin, LAPČÍK, Marek, ORSÁG, Petr (eds.). *Média dnes. reflexe megality, médií a mediálních obsahů*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008, s. 295–311.
- KOPECKÝ, Jan et al. *Čtení o Národním divadle: útržky dějin a osudů*. Praha: Odeon, 1984.
- KÖPPLOVÁ, Barbara et al. *Dějiny českých médií v datech: rozhlas, televize, mediální právo*. Praha: Karolinum, 2003.
- KOVÁČ, Dušan. *Kultura jako nositel a oponent politických záměrů. Německo-české a německo-slovenské kulturní styky od poloviny 19. století do současnosti*. Ústí nad Labem: Albis International, 2009.
- KŘEŠŤAN, Jiří. „Když je třeba, jde se přes mrtvolu“. Zdeněk Nejedlý v denících Jaroslava Kojzara. In: *Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, č. 4, 2011, s. 253–286.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Případ Václava Talicha: k problému národní čistoty a českého heroismu*. Praha: Akropolis, 2014.
- KUBÍČEK, Jaromír. *Bibliografie novin a časopisů na Moravě a ve Slezsku v letech 1918–1945*. Praha: Státní vědecká knihovna, 1989.
- KUDRNA, Ladislav (ed.). *Válečný rok 1941 v československém domácím a zahraničním odboji: sborník k mezinárodní konferenci*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2012.
- KUNA, Milan (ed.). *Příspěvky k dějinám české hudby: sborník studií a materiálových statí hudebně historických*. Praha: Academia, 1971–1976.

- KUNA, Milan. Z korespondence Václavu Talichovi v okupaci. In: *Príspevky k dejinám české hudby*. Sv. I. Praha: Academia 1971, s. 173–119.
- KUNA, Milan, KOTEK, Josef, KOŠTÁL, Arnošt. Česká hudba za druhé republiky a nacistické okupace. In: SMETANA, Robert (ed.). *Dějiny české hudební kultury 1890–1945*. Praha: Academia, 1972–1981, s. 183–203.
- KUNA, Milan. *Životnost Smetanova odkazu: kapitola z let 1939–1945*. Praha: Panton, 1974.
- KUNA, Milan. *Čajkovskij a Praha*. Praha: Supraphon, 1980.
- KUNA, Milan. *Hudba na hranici života: o činnosti a utrpení hudebníků z čes. zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích*. Praha: Naše vojsko, 1990.
- KUNA, Milan. Česká filharmonie v době okupace. In: *100 let České filharmonie: historie, osobnosti, kontexty: sborník z mezinárodní muzikologické konference pořádané Českou filharmonií ve spolupráci s Ústavem pro hudební vědu Akademie věd České republiky*. Praha, Rudofinum, Malá galerie 17. a 18. 10. 1996 / Praha: Česká filharmonie, 1997.
- KUNA, Milan. *Hudba vzdoru a naděje: Terezín 1941–1945*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2000.
- KUNA, Milan. Hudba v terezínském ghettu. In: *Kultura proti smrti*. Praha: Stálé expozice Památníku v bývalých Magdeburských kasárnách, 2002, s. 19–49.
- KUNA, Milan. *Exultantem proti své vůli: život a dílo Karla Boleslava Jiráka*. Praha: Editio Bärenreiter Praha, 2003.
- KUNA, Milan (ed.). *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání*. Praha: Supraphon/Bärenreiter Praha, 1987–2004.
- KUNA, Milan. *Václav Talich 1883–1961: šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009.
- KUNA, Milan. *Antonín Dvořák: reflexe osobnosti a díla: lexikon osob*. Praha: Academia, 2017.
- KUSÁK, Alexej, MOHYLA, Otakar, KLOMÍNEK, Miroslav (eds). *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998.
- KVAČEK, Robert et al. *Nacistická okupace: sedmdesát let poté: sborník textů*. Praha: CEP – Centrum pro ekonomiku a politiku, 2009.
- KVĚT, Jan Miroslav. *Mládí Antonína Dvořáka*. Praha: Orbis, 1943.
- KYAS, Vojtěch. *Franz Schubert. Mýty a nové pohledy*. Brno: Moravské zemské muzeum 2014.
- LÉBL, Vladimír: Mezi minulostí a současností (1938–1948). In: *Hudba v českých dějinách*, Praha: Supraphon, 1989, s. 421–432.
- LEVI, Erik. *Mozart and the Nazis: how the Third Reich abused a cultural icon*. New Haven: Yale University Press, 2010.
- LEVI, Erik. *Music in the Third Reich*. Basingstoke: Macmillan, 1994.
- LINHARTOVÁ, Lenka, MILOTOVÁ, Jaroslava, MĚŠTÁNKOVÁ, Vlasta. *Heydrichova okupační politika v dokumentech*. Praha: ČSPB, 1987.
- LUDVOVÁ, Jitka. *Až k hořkému konci: pražské německé divadlo 1845–1945*. Praha: Academia, 2012.
- LUŽA, Radomír. *V Hitlerově objetí: Kapitoly z českého odboje*. Praha: Torst, 2006.
- MACDONALD, C. A., KAPLAN, Jan. *Praha ve stínu hákového kříže: pravda o německé okupaci 1939–1945*. Praha: Melantrich, 1995.
- MACEK, Petr (ed.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997.
- MACEK, Petr. *Směleji a rozhodněji za českou hudbu!: "společenské vědomí" české hudební kultury 1945–1969 v zrcadle dobové hudební publicistiky*. Praha: KLP, 2006.
- MACURA, Vladimír. *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha: Pražská imaginace, 1992.
- MACURA, Vladimír, JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.). *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012.
- MACURA, Vladimír. *Znamení zrodu a české sny*. Praha: Academia, 2015.
- MAGINCOVÁ, Dagmar (ed.). *O protektorátu v sociokulturních souvislostech*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2011.
- MARŠÁLEK, Pavel. *Veřejná správa Protektorátu Čechy a Morava v letech 1939–1945*. Praha: Vodnář, 1999.

- MARŠÁLEK, Pavel. *Protektorát Čechy a Morava: státoprávní a politické aspekty nacistického okupačního režimu v českých zemích 1939–1945*. Praha: Karolinum, 2002.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *Spisy*. Sv. 11. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1962.
- MARX, Karl a ENGELS, Friedrich. *Spisy*. Sv. 35. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1971.
- MATYS, Rudolf. *V umění volnost: kapitoly z dějin Umělecké besedy*. Praha: Academia, 2003.
- MERRIAM, Alan P. *Anthropology of Music*. Northwestern University Press, Evanston, 1964.
- MEYER, Michael. *The politics of Music in the Third Reich*. New York: P. Lang, 1991.
- MICHLOVÁ, Marie. *Protentokrát, aneb Česká každodennost 1939–1945*. Řitka: Čas, 2012.
- MIKOTA, Václav (ed.). *Hudba a národ*. Praha: Svaz českých knihkupců a nakladatelů, 1940.
- MILOTOVÁ, Jaroslava. *Heydrichova správní reforma v kontextu správněpolitického vývoje českých zemí v letech nacistické okupace*. Praha: Univerzita Karlova, 1988.
- MLEJNEK, Karel, KSANDR, Karel. *Česká filharmonie: deset kapitol ze stoleté historie orchestru*. [Praha]: Česká filharmonie, 1996.
- MOHN, Volker. *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: koncepce, praxe a reakce české strany*. Praha: Prostor, 2018.
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga, POSPÍŠIL, Milan (eds.). *Bedřich Smetana a jeho korespondence = Bedřich Smetana and his correspondence*. Praha: Národní muzeum, 2011.
- MUSILOVÁ, Dana. *Měnová reforma 1953 a její sociální důsledky: studie a dokumenty*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 1994.
- NEČAS, Jaroslav. Divadelní a literární censura za okupace. In: *Jaro Národního divadla v Praze 1945*, Praha: Siroťci, vdovský a podpůrný spolek členů Národního divadla, 1946, s. 174–177.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zdenko Fibich: zakladatel scenického melodramatu*. Praha: Z. Nejedlý, 1901.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Zpěvohry Smetanovy*. Praha: J. Otto, 1908.
- NEJEDLÝ Zdeněk. *B. Smetana a kulturní politika F. L. Riegra*. Praha: Hudební knihovna časopisu Smetana, 1915 (pův. *Česká kultura* 2, 1913/14, na pokračování č. 1–19, s. 8–12, 25–28, 53–55, 70–72, 86–89, 115–117, 140–143, 163–166, 269–272, 289–292).
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana. I*. Praha: Mánes, 1924.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Otakar Ostrčil: vzrůst a uzrání*. Praha: Otto Girgal, 1935.
- NEJEDLÝ, Zdeněk, Jaroslav JELÍNEK. *Opera Národního divadla do roku 1900: [... k padesátému výročí otevření Národního divadla ...]*. Praha: Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, 1935.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Moskevské stati*. Praha: Svoboda, 1950.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: SNPL, 1953.
- NEJEDLÝ, Zdeněk et al. *Hovoří Moskva: rozhlasové projevy z let 1939–1945*. Praha: Odeon, 1977.
- NEJEDLÝ, Zdeněk, JIRÁNEK, Jaroslav, PATZAKOVÁ-JANDOVÁ, Anna. *Zdeněk Nejedlý o Bedřichu Smetanovi*. Praha: Academia, 1980.
- NOVÁ, Kateřina. Celestin Rypl – symfonik života a smrti. In: KLIMEŠ, Ivan, WIENDL, Jan (eds.). *Kultura a totalita III. Revoluce*. Praha: FFUK, 2015, s. 303–319.
- NOVÁ, Kateřina, VEJVODOVÁ, Veronika (eds.). *Nejraději mne tituloval indiánem: americké vzpomínky na Antonína Dvořáka*. Praha: Národní muzeum, 2016.
- NOVÁ, Kateřina. Muzeum Antonína Dvořáka. In: SKLENÁŘ, Karel et al. *Velká kniha o Národním muzeu*. Praha: Národní muzeum, 2016, s. 201–207.
- NOVÁ, Kateřina. The ambiguous reception of Antonín Dvořák's music during the Reichsprotektorat Böhmen und Mähren (The Protectorate of Bohemia and Moravia), 1939–1945. In: FANNING, David, LEVI, Erik. *The Routledge Handbook to Music under German Occupation, 1938–1945: Propaganda, Myth and Reality*. London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2020, s. 211–230.
- NOVOTNÝ, Cyril. *Vztahy Antonína Dvořáka ke Kladnu*. Kladno: péčí kladenského Národního souručenství vydal Výbor pro Dvořákovy oslavy na Kladně, 1941.
- OČADLÍK, Mirko. *Tvůrce české národní hudby Bedřich Smetana*. Praha: Práce, 1945.
- Organisace československého státního zřízení: Přehled státních úřadů a veřejných institucí s rozvrhem jejich agend*. Praha: Orbis, 1948.

- PASÁK, Tomáš. Problematika protektorátního tisku a formování tzv. skupiny aktivistických novinářů na počátku okupace. In: *Příspěvky k dějinám KSČ*, č. 1, 1967, s. 51–80.
- PASÁK, Tomáš. *Soupis legálních novin, časopisů a úředních věstníků v českých zemích 1939–1945*. Praha: Karlova Univerzita, 1980.
- PASÁK, Tomáš. *Pod ochranou říše*. Praha: Práh, 1998.
- PÁVOVÁ, Jana. *Demagog ve službách strany: portrét komunistického politika a ideologa Václava Kopeckého*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008.
- PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: FFMU, 1992.
- PEJČOCH, Ivo et al. *Okupace, kolaborace, retribuce*. Praha: Ministerstvo obrany České republiky – Prezentační a informační centrum MO, 2010.
- PERNES, Jiří. *Až na dno zrady: Emanuel Moravec*. Praha: Themis, 1997.
- PETR, Jan (ed.). *Vzpomínáme Karla Kovařovice: jak jej zachovávají v paměti jeho současníci*. Praha: I. L. Kober, 1940.
- PETRUSEK, Miloslav. Umění totalitních režimů jako sociální fenomén. In: *Studia Moravica IV*. Olomouc 2006.
- PETRŮV, Helena. *Zákonné bezpráví: Židé v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Auditorium, 2011.
- PINARD, Peter Richard. *Broadcast policy in the Protectorate of Bohemia and Moravia: power structures, programming, cooperation and defiance at Czech Radio 1939–1945*. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015.
- PLATÓN. *Ústava*. Praha: OIKOYMENH, 2001.
- PLAVEC, Josef. *Národní umělec Otakar Jeremiáš*. Praha: SNKLU, 1964.
- POKORNÝ, Jiří et al. *Historie, odbory a společnost: cesta k lepší budoucnosti*. Praha: ČMKOS, 2020.
- POLÁČEK, Václav. Cenzura, řízení knižního trhu, zabavování a ničení knih 1938–1945. In: ZACH, Aleš, POLÁČEK, Václav (eds.). *Knihy a národ 1939–1945: rekonstrukce nevydaného pamětního sborníku Svazu českých knihkupců a nakladatelů z roku 1947*. Praha: Paseka, 2004.
- POLESNÝ, Karel. *Antonín Dvořák a Písek: několik poznámek k výstavě Praplánu v létě 1941*. Písek: Vladimír Hruška, 1941.
- POLMAN, Karel. *Antonín Dvořák, jak žil a co dal národu a světu*. Praha: Ústřední učitelství nakladatelství a knihkupectví, 1941.
- POTTER, Pamela M. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*. New Haven, CT: Yale University Press, 1998.
- PRIEBERG, Fred K. *Kraftprobe: Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus, 1986.
- PRIEBERG, Fred. *Musik im NS-Staat*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1982.
- PRIEBERG, Fred K. *Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945*. CD-Rom-Lexikon, Kiel 2004.
- PROCHÁZKA, Jaroslav Karel. *Generace za Hilarem a Ostrčilem: Rozrušené desetiletí Národního divadla: Soupis repertoáru Národního divadla v Praze v sezónách 1935 až 1945*. Praha: Athos, 1947.
- PROCHÁZKA, Jaroslav Karel. *Franz Schubert: 1797–1828*. Praha: Gramofonové závody, 1953.
- PYNSSENT, Robert B. *Pátrání po identitě*. Jinočany: H&H, 1996.
- RACEK, Jan. *Antonín Dvořák a Morava: vzpomínková črta k stému výročí mistrova narození*. Praha: Topičova edice, 1941.
- RANDÁK, Jan, KOURA, Petr (eds.). *Hrdinství a zbabělost v české politické kultuře 19. a 20. století: výběr z příspěvků ze stejnojmenné konference, která proběhla ve dnech 25. –27. října 2006*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2008.
- ROGALL, Joachim, KOSCHMAL, Walter, NEKULA, Marek (eds.). *Češi a Němci: dějiny – kultura – politika*. Praha: Paseka, 2002.
- ROKOSKÝ, Jaroslav. *Rudolf Beran a jeho doba: vzestup a pád agrární strany*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2011.
- RYPL, Celestyn et al. *Sborník k oslavě stoletých narozenin Antonína Dvořáka 1841–1941*. Praha: Evropské vydavatelství, 1941.
- RYPL, Celestin. *Promluvíme si o hudbě*. Praha: Orbis, 1943.

- SEIBT, Ferdinand. *Německo a Češi. Dějiny jednoho sousedství uprostřed Evropy*. Praha: Academia, 1996.
- SHIRAKAWA, Sam H. *The Devil's Music Master: The Controversial Life and Career of Wilhelm Furtwangler*. New York: Oxford University Press, 1992.
- SHIRER, William L. *Vzestup a pád Třetí říše*. Brno: L. Marek, 2004.
- SMETANA, Robert. *O místo a význam Dvořákova skladatelského díla v českém hudebním vývoji*. Praha: Svaz čs. skladatelů, 1956.
- SOBOTA, Emil, SCHIESZL, Josef (ed.). *Co to byl protektorát*. Praha: Kvasnička a Hampl, 1946.
- SOBOTA, Emil. *Glossy 1939–1944*. Praha: Jan Laichter, 1946.
- SRBA, Bořivoj. K historii fašistické perzekuce českého divadla v letech 1939–1940. In: ZÁVODSKÝ, Artur (ed.). *Otázky divadla a filmu*. I. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1970, s. 143–170.
- ST. PIERRE, Kelly. *Bedřich Smetana: myth, music, and propaganda*. Rochester: University of Rochester Press, 2017.
- STANISLAV, Josef. *Hudební kultura, umění a život. Studie z filozofie, estetiky a sociologie hudby*. Praha: Unie čes. hudebníků z povolání, 1940.
- STAŠEK, Bohumil. *O novou českou kulturu*. Praha: Kulturní rada strany Národní jednoty, 1939.
- STEINWEIS, Alan. *Art, Ideology, & Economics in Nazi Germany: the Reich Chambers of Music, Theater, and the Visual Arts*. Chapel Hill, NC: Univ. of North Carolina Press, 1996.
- STEJSKALOVÁ, E. *Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ, 1945–1955*. Inventář. Praha: Národní archiv, 1967.
- SVOBODA, Bohumil Eduard (ed.). *Veliký cíl: páté zasedání Světové rady míru Vídeň 23.–28. listopadu 1953*. Praha: Československého výboru obránců míru, 1954.
- SVOBODOVÁ, Marie. *Hudební periodika v Čechách a na Moravě 1796–1970*. Olomouc: Státní vědecká knihovna, 1971.
- SYCHRA, Antonín. *Estetika Dvořákovy symfonické tvorby*. Praha: SNKLHU, 1959.
- ŠEVECOVÁ, Dana. Sociální politika nacistů v takzvaném protektorátu. In: *Dějiny socialistického Československa: studie a materiály*. Praha: Ústav československých a světových dějin ČSAV, sv. 7, 1985, s. 167–201.
- ŠOLC, Jiří. *Podpalte Československo! Kapitoly z historie československého zahraničního a domácího odboje (1939–1945)*. Praha: Naše vojsko, 2005.
- ŠOUREK, Otakar. *Episoda z osudů Jakobína*. Praha: Vilém Pospíšil, 1939.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořák ve vzpomínkách a dopisech*. Praha: Topičova edice, 1939.
- ŠOUREK, Otakar (ed.). *Smetanova "Má vlast": její vznik a osudy*. Praha: Topičova edice, [1940].
- ŠOUREK, Otakar. *Thematické rozbory symfonických skladeb Antonína Dvořáka: [1841–1941]*. Lipsko: N. Simrock, 1941.
- ŠOUREK, Otakar (ed.). *Dvořákova čítanka: články a skladby: na paměť dvacátého pátého výročí smrti Ant. Dvořáka*. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1941.
- ŠOUREK, Otakar (ed.). *Antonín Dvořák přátelům doma*. Praha: Melantrich, 1941.
- ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák*. Praha: Školní nakladatelství pro Čechy a Moravu, 1941.
- ŠOUREK, Otakar. *Antonín Dvořák a Hans Richter: obraz uměleckého přátelství*. Praha: Melantrich, 1942.
- ŠOUREK, Otakar (ed.). *Václav Talich: život a práce*. Praha: HMUB, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy symfonie: Charakteristika a rozbory*. Praha: HMUB, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby komorní: charakteristika a rozbory*. Praha: HMUB, 1943.
- ŠOUREK, Otakar. *Dvořákovy skladby orchestrální: charakteristika a rozbory. I., Koncerty, serenády, suity, nokturna, rhapsodie, slovanské tance, legendy, symfonické variace, scherzo capriccioso, skladby drobné*. Praha: HMUB, 1944.
- ŠOUREK, Otakar. *Komorní skladby Bedřicha Smetany: rozbory*. Praha: HMUB, 1945.
- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část první, 1841–1877*. 1. vyd. Praha: HMUB, 1916, 2. vyd. Praha: HMUB, 1922, 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1955.
- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část druhá, 1878–1890*. 1. vyd. Praha: HMUB, 1917, 2. vyd. Praha: HMUB, 1928, 3. vyd. Praha: SNKLHU, 1954.

- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část třetí, 1891–1896*. 1. vyd. Praha: HMUB, 1930, 2. vyd. Praha: SNKLHU, 1956.
- ŠOUREK, Otakar. *Život a dílo Antonína Dvořáka. Část čtvrtá, 1897–1904*. 1. vyd. Praha: HMUB, 1933, 2. vyd. Praha: SNKLHU, 1957.
- ŠROM, Karel. *Karel Ančerl*. Praha: Supraphon, 1968.
- ŠTĚDRŮ, Bohumír. Problém slovanské hudby u nás. In: MACŮREK, Josef. *Slovanství v českém národním životě: sborník úvah profesorů Masarykovy university*. Brno: Rovnost, 1947, s. 173–189.
- ŠTILEC, Jiří. *Václav Dobiáš*. Praha: Panton, 1985.
- TAMBLING, Jeremy. *Opera and the Culture of Fascism*. Oxford: Clarendon Press, 2010.
- TESAŘ, Jan. *Traktát o "záchrane národa": texty z let 1967–1969 o začátku německé okupace*. Praha: Triáda, 2006.
- The World Peace Movement: (Acts and Resolutions)*. [Praha]: The World Council of Peace, [1951].
- THEIN, Hanuš. *Žil jsem operou Národního divadla*. Praha: Melantrich, 1975.
- TOMEŠ, Josef. O české kultuře v letech 1939–1945. In: *Co daly naše země Evropě a lidstvu. II. část, Obrozený národ a jeho země na fóru evropském a světovém*. Praha: Evropský literární klub, 1999, s. 519–540.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life. The politics of participation*. University of Chicago Press: Chicago, 2008.
- VEČERA, Pavel. Inferno II. Heydrichiády a český protektorátní tisk. In: *Média a realita 04. Sborník prací Katedry mediálních studií a žurnalistiky FSS MU Brno*. Brno: Masarykova univerzita, 2003.
- VEČERA, Pavel. Národní souručenství. In: MALÍŘ, Jiří et al. *Politické strany: vývoj politických stran a hnutí v českých zemích a Československu v letech 1861–2004*. Brno: Doplněk, 2005, s. 1091–1103.
- VELEK, Viktor. Svatá Vévodo naši beznaděje aneb O současné podobě hudební tradice svatováclavské ve světle změn jejího paradigmatu v 19. století. In: ŘEPA, Milan (ed.). *19. století v nás: modely, instituce a reprezentace, které přetrvaly*. Praha: Historický ústav, 2008, s. 116–129.
- VÍT, Petr. Hudba v programu českého národního hnutí doby předbřeznové a po říjnovém diplomu. In: *Povědomí a tradice v novodobé české kultuře*. Praha: Národní galerie, 1988, s. 54–64.
- WAGNER, Undine. Das Prager Musikleben im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945). In: *Evropská velkoměsta za druhé světové války. Každodennost okupovaného velkoměsta*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2007, s. 293–316.
- WAGNER, Undine. Auf der Suche nach nationaler Identität. Zur tschechischen Musik und Musikpublizistik im Protektorat Böhmen und Mähren. In: ALTENBURG, Detlef, BAYREUTHER, Rainer. *Musik Und Kulturelle Identität: Bericht über Den Xiii. Internationalen Kongress Der Gesellschaft Für Musikforschung Weimar 2004*. Kassel: Bärenreiter, 2012, s. 615–620.
- WALTER, Michael. *Hitler in der Oper: Deutsches Musikleben 1919–1945*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- WEHRMEYER, Andreas (ed.). *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939–1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*. München: Ricordi, 2008.
- WESSLING Bernd W. *Furtwangler: Eine kritische Biographie*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1985.
- WIEDEMANN, Andreas. *Nadace Reinharda Heydricha v Praze (1942–1945)*. [Praha]: Pražská edice, 2004.
- VLČEK, Radomír. *Ruský panslavismus – realita a fikce*. Praha: Historický ústav AV ČR, 2002.
- VLČEK, Radomír. Ruský panslavismus a česká společnost v šedesátých letech 19. století. In: *Stredoeurópské národy na krížovatkách novodobých dejín 1848/49–1918/19*, Prešov-Bratislava-Wien: Universum, 1999, s. 97–108.
- What is the World Council of Peace? 1949–1954*. [Praha]: World Council of Peace, 1954.
- WALKER, Alan. *Franz Liszt. Vol. 1, The Virtuoso Years 1811–1847*. London: Faber and Faber, 1983.
- WÖGERBAUER, Michael et al. *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia, 2015.
- ZAHRA, Tara. *Kidnapped Souls. National Indifference and the Battle for Children in the Bohemian Lands, 1900–1948*. Ithaca: Cornell University Press, 2008.

ZEMAN, Pavel (ed.). *Válečný rok 1942 v Protektorátu Čechy a Morava a v okupované Evropě*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2013.

ZEMAN, Pavel, GEBHART, Jan (eds.). *Válečný rok 1943 v okupované Evropě a v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014.

ZEMAN, Pavel (ed.). *Válečný rok 1944 v okupované Evropě a v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2015.

ZICH, Otakar. Dvořákův význam umělecký. In: NEJEDLÝ, Zdeněk. *Hudební sborník I*, Praha: Smetana, 1913, s. 145–180.

ZIMA, Václav. Kulturní život středních Čech v době okupace. In: *Středočeské kapitoly z dějin okupace 1939–1942*, Praha: Krajské osvětové středisko SKNV, 1965, s. 120–146.

ZIMMERMANN, Hans Dieter. *Dějinné sousedství Čechů a Němců*. Praha: Ústav T.G. Masaryka, 2012.

ZUBOV, Andrej Borisovič (ed.). *Dějiny Ruska 20. století*. Praha: Argo, 2015.

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič, CHRENNIKOV, Tichon Nikolajevič. *Problémy sovětské hudby*. Praha: Orbis, 1949.

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. *O umění*. Praha: Orbis, 1950.

Studie, články, vysokoškolské kvalifikační práce

ALBRECHT, Jaroslav. Dvořákovy opery a česká kritika hudební. *Řád*, r. 7, č. 9, s. 481–491 a č. 10, s. 529–541.

APLT, Daniel. *Propagace komunistických idejí na stránkách československých kulturních periodik 1945–1948*. Diplomová práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií. 2010.

BAJGAROVÁ, Jitka. Herbert Hiebsch: hudebník, spisovatel, Brucknerův ctitel, sudetský Němec a jeho osud mezi Čechy. *Musicologica Olomucensia*, r. 31, 2020, s. 9–36.

BÁLEK, Jindřich. Český rozhlas pod dohledem Říše. Hudba v Čechách a na Moravě v období německého Protektorátu (1939–1945). *Harmonie*, č. 5, 2006, s. 4–7.

BECKERMAN, Michael. In Search of Czechness in Music. *19th-Century Music*, r. 10, č. 1, 1986, s. 61–73.

BECKERMAN, Michael. “New World” Largo and “The Song of Hiawatha”. *19th-Century Music*, r. 16, č. 1, 1992, s. 35–48.

BEER, Lukáš. Nedokončená pouť Kuratoria. Cyklus článků, publikovaných online na <http://nassmer.blogspot.cz/>, [cit. 2022-05-05].

BELINGEROVÁ, Markéta. *Změny ve veřejné správě v Protektorátu Čechy a Morava*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Právnická fakulta. 2014.

BEVERIDGE, David R. Nejedlého láska k Fibichovi jako příčina odmítnutí Dvořáka. *Musicologica Olomucensia*, r. 33, č. 1, 2021, s. 60–73.

BRABEC, Jiří. Protektorátní kultura pod tlakem kolaborantských projektů. *Soudobé dějiny*, r. 9, č. 3–4, 2002, s. 412–428.

BRANDA, Eva. Speaking German, Hearing Czech, Claiming Dvořák. *Journal of the Royal Musical Association*, r. 142, č. 1, 2017, s. 109–136.

BRYANT, Chad. Either German or Czech: Fixing Nationality in Bohemia and Moravia, 1939–1946. *Slavic Review*, r. 61, č. 4, 2002, s. 683–706.

BUBENÍČKOVÁ, Růžena, HELEŠICOVÁ, Věra, MACHATKOVÁ, Raisa. Tiskové pokyny pomnichovské republiky. *Odboj a revoluce*, r. 7, č. 1, 1969, s. 126–198.

BURGHAEUSER, Jarmil. K jedné z dvořákovských legend. *Časopis Národního muzea*, r. 156, č. 1–2, 1987, s. 85–94.

CLAPHAM, John. Dvořák’s Visit to Russia. *The Musical Quarterly*, r. 51, č. 3, 1965, s. 493–506.

CLAPHAM, John. Dvořák’s Relations with Brahms and Hanslick. *The Musical Quarterly*, r. 57, č. 2, 1971, s. 241–254.

ČERVINKOVÁ, Milada, DOLEŽAL, Jiří. Úloha a postavení české kultury za nacistické okupace. *Odboj a revoluce*, r. 7, č. 5, 1969, s. 75–88.

- DENNIS, David. Honor your German masters: The use and abuse of „classical“ composers in Nazi propaganda. *Journal of Political & Military Sociology*, r. 30, č. 2, 2002, s. 273–295.
- DVOŘÁK, David. *Cenzura v Československu v letech 1945–1956*. Rigorózní práce. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni, Fakulta právnická. 2016.
- FRIC, Ota. Bibliografický přehled 1938–1948. *Musikologie*, r. 2, 1949, s. 221–299.
- GOEHR, Lydia. Writing Music History. *History and Theory*, r. 31, č. 2, 1992, s. 182–199.
- GREEN, Javan. Messages in the Music: Propaganda and Symbolism within Popular and High Art Music. 2010. Dostupné z https://www.academia.edu/495674/Messages_in_the_Music_A_History_of_Propaganda_and_Symbolism_within_Popular_and_High_Art_Music, [cit. 2021-08-04].
- HORTOVÁ, Karolína. *Veřejná správa v období Protektorátu Čechy a Morava*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Právnická fakulta. 2011.
- HRUŠKA, Radomil. K rozvoji československo-sovětských kulturních styků v letech 1945–1948. *Živá hudba*, 1962, s. 5–27.
- JIRÁČEK, Jiří. Kulturní politika Svazu československých skladatelů v období socialistického realismu perspektivou Václava Dobiáše. Dostupné online z https://www.nacr.cz/wp-content/uploads/2024/02/PH_28_1_2020_Jiracek-1.pdf, [cit. 2024-04-23].
- KARBUSICKÝ, Vladimír. Jak jsme manipulovali s realismem. *Hudební rozhledy*, r. 19, č. 18, 1966, s. 545–550.
- KNAPÍK, Jiří. Jak zpracovávat historii kulturní politiky 50. let? Zamyšlení nad tématem a jeho metodologií. *Kuděj*, č. 7, 2005, s. 180–187.
- KÁRNÝ, Miroslav, MILOTOVÁ, Jaroslava (eds.). Od Neuratha k Heydrichovi. *Sborník archivních prací*, r. 39, č. 2, 1989, dok. 62, s. 281–394.
- KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za Protektorátu. *Illuminace*, r. 1, č. 1, 1989, s. 53–75.
- KOKOŠKA, Stanislav. Odboj, kolaborace, přizpůsobení. Několik poznámek k výzkumu české protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny*, 2010, r. 17, č. 1–2, 2010, s. 9–30.
- KOLEČKOVÁ, Eva. *Vliv sovětské propagandy na československou kulturní politiku v letech 1948–1956*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Fakulta sociálních studií, Katedra mezinárodních vztahů a evropských studií. 2010.
- KONČELÍK, Jakub, CEBE, Jan, KÖPPOVÁ, Barbora. Řízení tisku v letech 1939–1945: analýza protektorátních tiskových porad. *Mediální studia*, r. 2, č. 3, 2007, s. 272–291.
- KONČELÍK, Jakub. Novinářský aktivismus: Protektorátní kolaborantská žurnalistika a její hlavní představitelé z řad šéfredaktorů českého legálního tisku. In: *Sborník Národního muzea*. Řada C, 53, Praha, 2008, s. 39–48.
- KORSTVEDT, B. M. Anton Bruckner in the Third Reich and after: An Essay on Ideology and Bruckner Reception. *The Musical Quarterly*, r. 80, č. 1, 1996, 132–160.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Markéta. Alfred – první Dvořákova opera a její osudy. *Magazín Klubu Vltava*, 3/2014.
- KŘEŠŤAN, Jiří. Srdce Václava Talicha se ztratilo. K problému národní očisty. *Soudobé dějiny*, r. 16, č. 1, 2009, s. 69–111, č. 2–3, 2009, s. 243–275.
- KŘEŠŤAN, Jiří. „Tmavé jeho oči doslova fascinují“. Cesta českých kulturních pracovníků a novinářů do Německa a Holandska v září 1940. *Soudobé dějiny*, r. 27, č. 3, 2020, s. 538–575.
- KUČERA, Jaroslav, ZIMMERMANN, Volker. Ke stavu českého výzkumu nacistické okupační vlády v Čechách a na Moravě. Několik úvah u příležitosti vydání jedné standardní publikace. *Soudobé dějiny*, r. 16, č. 1, 2009, s. 112–130.
- KUCHARSKÝ, Jonáš. *Pražské jaro: Hudbou k míru a přátelství mezi národy – sonda do dějin institucionálních funkcí festivalů*. Diplomová práce. Brno: FFMU. 2017.
- KUNA, Milan. Sborový zpěv za nacistické okupace. *Hudební věda*, r. 1, č. 4, 1964, s. 562–576, r. 2, č. 2, 1965, s. 163–183, materiálová příloha, s. 293 ad.

- KUNA, Milan. Problémy s jednotnou organizací hudebníků za okupace. *Hudební věda*, r. 2, č. 4, 1965, s. 650–671.
- KUNA, Milan. *Český hudební život za okupace*. Disertační práce. Praha 1966.
- KUNA, Milan. K pojetí hudebního života za nacistické okupace. *Hudební věda*, r. 4, č. 3, 1967, s. 380–396.
- KUNA, Milan. Proti mýtu o okupaci. *Hudební rozhledy*, r. 20, č. 23, 1967, s. 704–707.
- KUNA, Milan. Bankrot samozřejmosti I, II. *Hudební rozhledy*, r. 21, 1968: č. 20, s. 609–611, č. 21, s. 638–641.
- KUNA, Milan. Hudba v nacistických koncentračních táborech. *Hudební věda*, r. 17, č. 3, 1980, s. 239–275.
- KUNA, Milan. Předpoklady hudebního dění v Terezíně. *Hudební věda*, r. 23, č. 3, 1986, s. 249–259.
- KUNA, Milan. Václav Talich a nacistická okupace. *Hudební věda*, r. 28, č. 1, 1991, s. 16–39.
- KUNA, Milan. Tragické město Terezín s nejsvobodnější dramaturgií. *Hudební rozhledy*, r. 44, č. 11, 1991, s. 481–484.
- KUNA, Milan. K problému národní očisty. Případ Václava Talicha. *Hudební věda*, r. 29, č. 1, 1992, s. 47–69.
- KUNA, Milan. Jací jsme byli? K etnonacionálním aspektům čs. židovských hudebníků v Terezíně. *Hudební rozhledy*, r. 46, č. 2, 1993, s. 50–54.
- KUNA, Milan. K problému národní očisty. Případ K. B. Jiráka. *Hudební věda*, r. 30, č. 3, 1993, s. 195–224.
- KUNA, Milan. Domnělé členství Václava Talicha v Lize proti bolševismu. *Hudební rozhledy*, r. 51, č. 1, 1998, s. 37–40.
- LAMBERTI, Marjori. Making Art in the Terezin Concentration Camp. *New Engkand Review*, r. 17, č. 4, 1995, s. 104–111.
- LASSWELL, Harold D. The theory of political propaganda. *The American Political Science Review*, r. 21, č. 3, srpen 1927, s. 627–631.
- LEHÁR, Bohumil. Socialistická industrializace a přestavba průmyslu v evropských lidově demokratických státech (od konce 40. let do poloviny 50. let). *Slovanský přehled*, r. 66, č. 6, 1980, s. 476–488.
- LEVI, Erik. The Aryanization of Music in Nazi Germany. *The Musical Times*, r. 131, č. 1763, leden 1990, s. 19–23.
- LOMNÍČEK, Jan. Se sovětským svazem na věčné časy? Proměny vnímání SSSR v Československu v průběhu „krátkého“ 20. století. In: *Sborník Národního muzea v Praze*, řada A – Historie 69, 2015, s. 8–15.
- LÖWENBACH, Jan. Vzpomínka na někdejší spor o Dvořáka. *Přítomnost*, r. 12, č. 39, 1935, s. 616–619, č. 40, 634–636.
- MACEK, Petr. „Lidovost“ v české hudební kultuře poválečného období. *Hudba – Integrácie – Interpretácie*, r. 18, č. 1, 2015, s. 105–133.
- MAREK, Jaroslav, ŠMAHEL, František. Škola Annales v zrcadle českého dějepisce. *Český časopis historický*, r. 97, č. 1, 1999, s. 1–18.
- MEYER, Michael. The Nazi Musicologist as Myth Maker in the Third Reich. *Journal of Contemporary History*, r. 10, č. 4, 1975, s. 649–665.
- MILOTOVÁ, Jaroslava. Organizace nacistické propagandy a její působení v protektorátu Čechy a Morava. *Historie a vojenství*, r. 49, č. 1, 2000, s. 87–99.
- MÜLLER, Michal. *Česká filharmonie za protektorátu*. Diplomová práce. Praha: FFUK, Ústav českých dějin. 2000.
- NÁJEMNÍK, Václav. *Druhý život Zdenka Nejedlého v české historiografii a kultuře*. Disertační práce. Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, Praha, 2018.
- NĚMEC, Petr. Germanizační působení nacistů v některých oblastech života protektorátní společnosti. *Soudobé dějiny*, r. 1, č. 2–3, 1994, s. 206–221.
- NĚMEČKOVÁ, Milena. *Koncertní a gramofonová dramaturgie České filharmonie v letech 1948–1968 v kontextu dobového hudebního života*. Diplomová práce. Praha: FFUK, Ústav hudební vědy. 2008.
- NIKRMAJER, Leoš. Činnost a úkoly Kuratoria pro výchovu mládeže. *Výběr – Časopis pro historii a vlastivědu jižních Čech*, r. 43, č. 4, 2006, s. 267–281.

- NOVÁ, Kateřina. Novinář a recenzent Otakar Šourek. *Musicalia*, r. 3, č. 1–2, 2011, s. 79–84.
- NOVÁ, Kateřina. *Otakar Šourek (1883–1956) a jeho hudebně kritické působení*. Diplomová práce. Praha: FFUK, Ústav hudební vědy. 2012.
- NOVÁ, Kateřina. Sondy do vztahu Václava Talicha a Otakara Šourka na pozadí jejich vzájemné korespondence, *Hudební věda*, r. 49, č. 3, 2012, s. 301–320.
- NOVÁ, Kateřina. Sondy do vztahu Václava Talicha a Otakara Šourka na pozadí jejich vzájemné korespondence v letech 1939–1956 (dokončení). *Hudební věda*, r. 50, č. 1–2, 2013, s. 145–178.
- NOVÁ, Kateřina. Dvořákův jubilejní rok 1941. *Musicalia*, r. 6, č. 1–2, 2014, s. 39–52.
- NOVÁ, Kateřina. Příběhy předmětů z Muzea Antonína Dvořáka. 6. Dvořákův jubilejní rok 1941. *Harmonie*, říjen 2014, s. 29–31.
- NOVÁ, Kateřina. Otakar Šourek (1883–1956) – nedoceněná postava českého hudebního života. *Musicologica Brunensia*, r. 50, č. 1, s. 177–194.
- NOVÁ, Kateřina. Celestin Rypl – osud neznámého skladatele (1. část). *Opus Musicum*, r. 48, č. 5, 2016, s. 25–36.
- NOVÁ, Kateřina. Celestin Rypl – osud neznámého skladatele (2. část). *Opus Musicum*, r. 48, č. 6, 2016, s. 6–22.
- OLŠÁKOVÁ, Doubravka. Česká místa paměti mezi dědictvím a tradicí. *Dějiny – Teorie – Kritika*, č. 2, 2012, s. 262–277.
- OLŠÁKOVÁ, Doubravka. K diskusi o paměti v českém kontextu druhého života. *Dějiny – Teorie – Kritika*, č. 2, 2004, s. 269–280.
- OTTLOVÁ, Marta, POSPÍŠIL, Milan. Idea slovanské hudby. In HOJDA, Zdeněk, OTTLOVÁ, Marta, PRAHL, Roman (eds.). „Slavme slavně slávu Slávův slavných“: slovanství a česká kultura 19. století: sborník příspěvků z 25. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 24.–26. února 2005. Praha: KLP, 2006, s. 172–183.
- PANTŮČEK, Viktor. Socialist realism in Czechoslovakia? part 1. *Czech Music Quarterly*, r. 16, č. 2, 2016, s. 16–23.
- PANTŮČEK, Viktor. Socialist realism in Czechoslovakia? part 2. *Czech Music Quarterly*, r. 16, č. 3, 2016, s. 33–39.
- PANTŮČEK, Viktor. Music in Czechoslovakia in the Stalinist era. Part 3. *Czech Music Quarterly*, r. 16, č. 4, 2016, s. 28–35.
- PANTŮČEK, Viktor. „Když není pro, bude tedy, třeba i nevědomě, proti.“ *Socialistický realismus v Československu? Budovatelská éra socialistického realismu v české hudební kultuře se zaměřením na Brno (1948–1953)*. Disertační práce. Brno: FFMU, Ústav hudební vědy. 2018.
- PÁVOVÁ, Tereza. Hudba v Čechách a na Moravě v období německého Protektorátu (1939). *Harmonie*, č. 6, 2006, s. 4–7.
- PINTHUS, Kurt. Culture Inside Nazi Germany. *The American Scholar*, r. 9, č. 4, 1940, s. 483–498.
- PLAVEC, Josef. Antonín Dvořák a opera. *Národní divadlo*, r. 27, č. 5, 23. 11. 1951, s. 10–11.
- POLIAKOVÁ, Martina. Co znamená “národní”? Národ heslem komunistické kulturní politiky. *Historie – Otázky – Problémy*, r. 4, č. 1, 2012, s. 23–38.
- POSPÍŠIL, Milan. Dramaturgie Dvořákovy velké opery. *Hudební věda*, r. 29, č. 2, 1992, s. 118–127.
- POSPÍŠIL, Milan. Nejedlého kritika Dvořáka – operního skladatele. *Opus musicum*, r. 32, č. 6, 2000, s. 13–20.
- POSPÍŠIL, Milan. Antonín Dvořák – operní skladatel. *Musicalia*, r. 6, č. 1–2, 2014, s. 6–15.
- POSPÍŠIL, Milan. Bedřich Smetana a Riegrova rodina. *Hudební věda*, r. 54, č. 2, 2017, s. 179–199.
- POTTER, Pamela M. What Is “Nazi Music”? *The Musical Quarterly*, r. 88, č. 3, 2005, s. 428–455.
- POULOVÁ, Anna. *Česká filharmonie jako objekt zájmu totalitní moci: Komparace nacistické a stalinské kulturní politiky*. Diplomová práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Středoevropská komparativní studia. 2021.
- PRÁZNÝ, Rudolf. *Národní divadlo v Praze v době nacistické okupace: Přední divadelní scéna mezi útlakem a odporem (historicko-sociologická analýza)*. Disertační práce. Praha: UK, Fakulta humanitních studií, Historická sociologie. 2020.

- PRAŽÁK, Přemysl. Opera Národního divadla v letech 1945–1950. *Národní divadlo*, r. 26, č. 29–31, s. I–VIII.
- RITTER, Rüdiger. Hudba jako prvek legitimizace české národní kultury v období mezi dvěma světovými válkami. *Hudební věda*, r. 46, č. 3, 2009, s. 261–275.
- SLEZÁK, Filip. *Veřejná osvětová služba v Protektorátu Čechy a Morava*. Diplomová práce. Brno: FFMU. 2014.
- SMOLKA, Jaroslav. Hudební život za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 21, 1968: č. 5, s. 120–121, č. 6, s. 154–155, č. 8, s. 224–227, č. 16, s. 478–481.
- SMOLKA, Jaroslav. O pravdivé pojetí českého hudebního života za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 20, č. 20, 1967, s. 615–617.
- SMRŽOVÁ, Veronika. *Osobnost Josefa Harryho Jelínka*. Bakalářská práce. Praha: UK, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. 2013.
- SRBA, Bořivoj. Divadelní cenzura v Protektorátu Čechy a Morava (1939–1945). *Divadelní revue*, r. 9, č. 1, 1998, s. 3–23.
- STANISLAV, Josef. Hudební život za okupace. *Hudební rozhledy*, r. 21, č. 8, 1968, s. 224–227.
- SVATOS, Thomas. Sovietizing Czechoslovak Music: The ‘Hatchet-Man’ Miroslav Barvík and his Speech The Composers Go with the People. *Music and Politics*, r. 4, č. 1, 2010, s. 1–35.
- ŠIMOVÁ, Kateřina. Odrodilci, zrádci, vrazi v bílých pláštích. Obraz „Žida“ jako „nepřítele“ v propagandě pozdního stalinismu. *Soudobé dějiny*, r. 21, č. 1–2, s. 11–43.
- ŠKODOVÁ, Michaela. *Politická změna po únoru 1948 a její obraz ve vývoji České filharmonie v 50. letech 20. století*. Bakalářská práce, FF UK, Ústav hospodářských a sociálních dějin, Praha 2011.
- ŠPRINGL, Jan. *Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě*. Diplomová práce. Praha: FFUK, Ústav českých dějin. 2003.
- ŠPRINGL, Jan. Protektorátní vzor mladého člověka. Kuratorium pro výchovu mládeže v Čechách a na Moravě (1942–1945). *Soudobé dějiny*, r. 11, č. 1–2, 2004, s. 154–177.
- ŠTĚDRŇ, Bohumír. Problém slovanské hudby u nás. In: MACŮREK, Josef. *Slovanství v českém národním životě: sborník úvah profesorů Masarykovy university*. Brno: Rovnost, 1947, s. 173–189.
- ŠTĚDRŇ, Bohumír. Česká hudba za nesvobody. *Muzikologie II*, 1949, s. 106–146.
- ŠTĚDRŇ, Bohumír. Svatý Václav a hudba. *Svobodné noviny*, r. 1, č. 108, 28. 9. 1945, s. 3.
- ŠUPKA, Ondřej. *Reflexe Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky*. Diplomová práce. Brno: FFMU, Srovnávací a uměnovědná studia. 2011.
- ŠUSTROVÁ, Radka. Ve jménu říše a českého národa. *Paměť a dějiny*, r. 6, č. 2, 2012, s. 48–59.
- TUSI, Maria. *Kulturní politika nacionálního socialismu a její vliv na divadlo, film a malířství v nacistickém Německu a protektorátu Čechy a Morava*. Bakalářská práce. Brno: FFMU, Ústav hudební vědy. 2019.
- VEJVODOVÁ, Veronika. *Dvořákova poslední opera Armida, op. 115: Geneze a recepce*. Disertační práce. Brno: FFMU, Ústav hudební vědy. 2016.
- VLČEK, Radomír. Slovanská vzájemnost a panslavismus v českém pojetí v prvních letech po druhé světové válce. *Slovanské historické studie*, r. 23, 1997, s. 219–238.
- VOLEK, Tomislav. Realismus jako problém sdělení o objektivní skutečnosti, *Estetika*, r. 4, č. 1, s. 41–67.
- VOŠÁHLÍKOVÁ, Pavla. Mnichov 1938 a česká kultura. *Československý časopis historický*, r. 36, č. 4, 1988, s. 535–559.
- WAGNER, Undine. Boj o kulturní existenci a hledání národní identity. Hudba a české hudební časopisy v období protektorátu. *Hudební věda*, r. 42, č. 2, 2005, s. 183–202.
- WAGNER, Undine. Auf der Suche nach nationaler Identität. Zur tschechischen Musik und Musikpublizistik im Protektorat Böhmen und Mähren. In: ALTENBURG, Detlef, BAYREUTHER, Rainer. *Musik Und Kulturelle Identität: Bericht über Den XIII. Internationalen Kongress Der Gesellschaft Für Musikforschung Weimar 2004*. Kassel: Bärenreiter, 2012, s. 615–620.
- WINGFIELDVÁ, Nancy M. Film jako otázka národní identity. Zvukové filmy a pražské protiněmecké demonstrace v roce 1930. *Iluminace*, r. 8, č. 4, 1996, s. 5–32.

Internetové zdroje:

<http://holocaustmusic.ort.org/resources-and-references/bibliography/>, [cit. 2022-03-09].

Hudebniny

DVOŘÁK, Antonín. *My cizinou jsme bloudili: píseň Bohuše a Julie z opery Jakobín: zpěv a klavír* [klavírní výtah], Praha: HMUB, 1941.

DVOŘÁK, Antonín. *Jakobín: opera o třech dějstvích: op. 84* [klavírní výtah]. 5. vyd. Praha: HMUB, 1941.

DVOŘÁK, Antonín. *Jakobín: opera o třech dějstvích: op. 84* [klavírní výtah]. 6. vyd. Praha: HMUB, 1942.

DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner: Oper in drei Aufz. Op. 84*. Prag: HMUB, 1943.

DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner: Oper in drei Aufz. Op. 84* [klavírní výtah]. Praha: HMUB, 1943.

DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner* [provozovací materiál]. Prag: Fr. Šmid, [1943].

DVOŘÁK, Antonín. *Der Jakobiner: Oper in Drei Aufz. Op. 84* [klavírní výtah]. Berlín: Ahn & Simrock [před 1952].

DVOŘÁK, Antonín. *My cizinou jsme bloudili = In weiter Fremde irrten wir: [píseň Bohuše a Julie z opery Jakobín]: zpěv a klavír* [klavírní výtah]. Praha: HMUB, 1943.

Prameny

umístění	zkratka užitá v textu práce	název fondu	označení / číslo fondu
Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum A. Dvořáka	NM- ČMH- MAD	Fond Antonína Dvořáka	S 76
		Fond Jarmila Burghausera	Č. př. 88/98
Národní muzeum	NM	Archiv Národního muzea	
Národní archiv	NA, MLO	Ministerstvo lidové osvěty	Č. f. 810
		Národní souručenství	Č. f. 453
	NA, ÚRP	Úřad říšského protektora	Č. f. 1005
		Zemský úřad v Praze	Č. f. 1171
		Svaz československých skladatelů	Č. f. 361
Společnost Antonína Dvořáka	SAD	Kronika	
Česká filharmonie	Archiv ČF	Archiv	
Národní divadlo	Archiv ND	Archiv	
Archiv Kanceláře prezidenta republiky	AKPR	Fond Kulturní rada	
Literární archiv Památníku národního písemnictví	LA PNP	Fond Kulturní rada	
Archiv města Plzeň		Fond Celestin Rypl	Zn. C. Rypl
Archiv bezpečnostních složek	ABS	Kuratorium pro výchovu mládeže	Č. f. 59
		Veřejná osvětová služba	Č. f. 44
		Hlavní správa Vojenské kontrarozvědy	Fond 302
		Josef Urban	Z 10-314/31
Archiv hl. m. Prahy		Archiv SAD	Nezpr.
		Malé dekrety – C. Rypl	Sg. E 19350

		Malé dekrety – O. Zich	NAD 118
Archiv Akademie věd ČR		Fond Z. Nejedlého	ZN – Jaroslav Kojzar
		Materiály O. Šourka	
Národní knihovna ČR		Archiv	
Muzeum Českého krasu v Be- rouně		Fond Václav Talich	Č. f. 24

Seznam použitých dobových periodik (abecedně):

Böhmen und Mähren
Brázda
Brünnener Tagblatt
České slovo
Hudební revue
Hudební rozhledy
Lada
Lidová obroda
Lidová demokracie
Lidové listy
Lidové noviny
Mladá fronta
My 46
Národní divadlo
Národní listy
Národní politika
Národní osvobození
Národní práce
Národní střed

Náš směr
Neuer Tag
Nové slovo
Obrana lidu
Obzory
Osvěta
Pondělní list
Práce
Praha v týdnu
Právo lidu
Pražský večer
Svobodné Československo
Svobodné noviny
Svobodné slovo
Tempo
Var
Venkov
Zemědělské noviny
Zteč

Seznam použité literatury jako primárního pramene:

RYPL, Celestin et al. *Sborník k oslavě stoletých narozenin Antonína Dvořáka 1841–1941*. Praha: Evropské vydavatelstvo, [1941].

8 OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Obrazové přílohy – soupis:

1. Plakát k představení opery Rusalka ze dne 15. března 1939 (Národní divadlo, Hudební archiv, Praha)
2. Fotografie Celestina Rypla, cca 1939 (Archiv města Plzeň, fond Celestin Rypl, Sg. LP 524)
3. Otakar Šourek provádí výstavou o životu a díle Antonína Dvořáka státního prezidenta Emila Háchu, 29. května 1940 (Národní muzeum – Archiv Národního muzea, inv. č. PNP 1 1036b)
4. Pozvánka na slavnostní den v Nelahozevsi, 7. září 1941, podepsaná dcerou Antonína Dvořáka Magdou Dvořákovou Šantrůčkovou (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 477 II)
5. Známková vydaná u příležitosti Dvořákova jubilejního roku 1941, jejímž autorem byl Otakar Španiel (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 1502 I)
6. Povolovací klausule Zemského úřadu v Praze k nastudování opery Armida, 1941 (Národní archiv, fond Zemského úřadu v Praze, ka 1161, Sg. 3173/1943)
7. Pokyn pro tiskovou přehlídku zakazující zmiňovat jméno houslisty Josepha Joachima, 1942 (Státní okresní archiv Havlíčkův Brod, Okresní úřad Chotěboř, Presidiální spisy, část II, ka 73b)
8. Zákaz provedení opery Jakobín Ministerstvem lidové osvěty, 1943 (Národní archiv, fond Zemského úřadu v Praze, Sg. 512h/1939)
9. Otakar Šourek při přednášce v rozhlase, 1943 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, č. př. 88/98)
10. Otakar Šourek u klavíru, nedatováno (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, č. př. 88/98)
11. Záznam rozhovoru o představení opery Jakobín v Národním divadle v rámci Divadelní žatvy, 25. 9. 1951 (Národní divadlo, Hudební archiv, Praha, sign. O 134h)
12. Sál Dvořákova památníku ve Zlonicích, 13. června 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 6895a II)
13. Koncert při zahájení Roku české hudby v pražském Rudolfinu, 1. března 1954, diriguje Karel Ančerl (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 2257 II)
14. Známková Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetany a Leoše Janáčka, vydané při příležitosti Roku české hudby, 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 248 I)
15. Zahájení oslav Dvořákova jubilejního roku, 30. dubna 1954 v pražském Karolinu (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 617 II)

16. Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka, účastníky uvítal Václav Dobiáš, 28. května 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 2277 I1)
17. Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka, první řečník za československou delegaci Antonín Sychra, 28. května 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 2275 I1)

Národní divadlo v Praze
v budově **Národního divadla**

0 302 v

**Ve středu 15. března 1939 o 19¹/₂ hod., konec o 22¹/₄ hod.
84. hra (14. středecní) v předpl.**

*Představení se nekoualo pro zákaz
uzavřecí hodiny
vjezd okupaců! nem.
branné moci do
Čech*

Antonín Dvořák:
Rusalka
Lyrická pohádka o třech dějstvích od Jaroslava Kvapila

Řídí: **Václav Talich** — Vlastislav Hofman (výprava) — Joe Jenčík (choreografie)

Princ Jindřich Blažíček	Kuchtík Marie Budíková
Cizí kněžna Marie Podvalová	Lesní žínka Míla Kočová
Rusalka Zofie Napravilová	Jiná žínka Ota Horáková
Vodník Josef Celerin	Třetí žínka Štěpánka Štěpánová
Čarodějnice Marie Veselá	Lovec Zdeněk Otava
Hajný Miloslav Jeník	

Po prvním a druhém dějství přestávka. Mezi představením přístup do hlediště přísně zakázán.

<p>Národní divadlo:</p> <p>Čtvrtek 16. III. o 19¹/₂ hod.: Lékař v rozpacích (v předpl.)</p> <p>Nově studováno Pátek 17. III. o 19¹/₂ hod.: Karlštejn (v předpl.) Krásová, Horáková, Masák, Gleich, Otava, Celerin, Munclinger, Hlíd Zuna</p> <p>Pro studentstvo Sobota 18. III. o 15. hod.: Kunšpovské oči Nordenová, Krásová, Gleich, Munclinger, Celerin, Mandaus, Hlíd Chalabala</p> <p>Sobota 18. III. o 19¹/₂ hod.: Italka v Alžiru (v předpl.) Kočová, Šponarová, Štěpánová, Chorovíc, Konstantin, Zitek, Celerin, Hlíd Charvát</p> <p>Neděle 19. III. o 15. hod.: Prodaná nevěsta Budíková, Blažíček, Kovář, Mandaus, Hlíd Skvor</p> <p>Neděle 19. III. o 19. hod.: Eugen Oněgin Napravilová, Štěpánová, Chorovíc, Otava, Vlček, Hlíd Zuna</p> <p>Pondělí 20. III. o 19¹/₂ hod.: Tosca (v předpl.) Kejřová, R. Kubla J. h., Linka, Hlíd Charvát</p>	<p>V pátek 17. března</p> <p style="text-align: right;">Nově studováno</p> <p>Vítězslav Novák:</p> <p style="font-size: 2em; font-weight: bold; text-align: center;">Karlštejn</p> <p>Řídí: Milan Zuna. - Režie: F. Pujman. - Výprava: Fr. Mysela.</p> <p>Účinkují: Krásová, Horáková, Masák, Gleich, Otava, Munclinger, Celerin.</p>
--	--

Pokladna otevřena od 9-12 30 a od 14 30-17. V neděli a ve svátek od 9-12. Jinak ¹/₂ hod. před představením

Tiskárna v Státním nakladatelství v

Obrazová příloha č. 1 Plakát k představení opery Rusalka ze dne 15. března 1939 (Národní divadlo, Hudební archiv, Praha)



Obrazová příloha č. 2 Fotografie Celestina Rypla, cca 1939 (Archiv města plzeň, fond Celestin Rypl, Sg. LP 524)



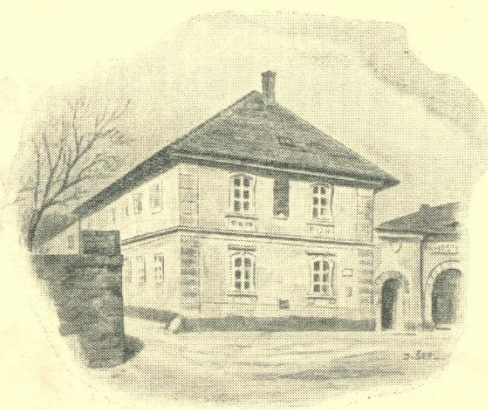
Obrazová příloha č. 3 Otakar Šourek provádí výstavou o životu a díle Antonína Dvořáka státního prezidenta Emila Háchu, 29. května 1940 (Národní muzeum – Archiv Národního muzea, inv. č. PNP 1 1036b)

RODNÝ KRAJ ANTONÍNU DVOŘÁKOVI.

1841

Národní souručenství, Okresní osvětový sbor
v Kralupech n. Vlt., Okresní osvětový sbor ve
Velvarech, místní osvětová komise v Nelaho-
zevsi, Společnost Dvořákova musea v Kralu-
pech nad Vltavou.

1941



POZVÁNKA

K ÚČASTI NA SLAVNOSTNÍM DNI

POŘADANÉM OBCÍ A MÍSTNÍ OSVĚTOVOU KOMISÍ

dne 7. září 1941

V RODNÉ OBCI NELAHOZEVSI

Magda Dvořáková Šantrůčková

Obrazová příloha č. 4 Pozvánka na slavnostní den v Nelahozevsi, 7. září 1941, podepsaná dcerou Antonína Dvořáka Magdou Dvořákovou Šantrůčkovou (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 477 II)



Obrazová příloha č. 5 Znamka vydaná při příležitosti Dvořákova jubilejního roku 1941, jejímž autorem byl Otakar Španiel (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 1502 I)

ZEMSKÝ ÚŘAD V PRAZE.

B.

Podnikatel: Ředitelství Národního divadla v Praze, 484 z. r. 1941.
 Datum: 7. III. 1941. }
 Došlo: 7. III. 1941. } č. 553/41. }
 Věc: < Divadelní hra "Armida" /hud.: A. Dvořák/ ; censura. >
 od J. Vrochlického

Videaťy

P. d.:

Na gener. zkoušce, konané dne 21. XI. 1941 bylo zařízeno, aby archanděl Gabriel, promítaný na stěnu dekorace, měl obvyklou podobu a nikoliv podobu říšského orla. Zároveň bylo zdůrazněno, aby již pořizené fotografické snímky této projekce byly upraveny ve smyslu výše uvedeného pokynu.
 Dne 23. listopadu 1941.

Dr. And. Kálhovec

Po vypravení k záznamu: p. t. 1221

Pak zpět ref. Dr. K.

Označení naléhavosti:	Lháta do:
Dnes!	
Obsah vyřízení pro podací list:	Je řízení zakončeno?
Povoleno se změnami.	Z.
Jak má být vypraveno? (Obyčejně, doporučeně, na zpáteční listek, do vlastních rukou, poštovním podrobeno, od poštovního osvobozeno a.p.)	

Další pokyny pro písařnu a výpravnu a za nimi odděleny vodorovnou čarou, pro domo a text vyřízení.

Pisárno, opiš vyřízení!

Výpravno: vyprav bez příloh. pol. řad. v Praze, přípojky vyřízení. 2. k. o. p. m. r. v Praze. 3. z. ú. v Brně.

Podnikatel-ův zástupce - přijal klausulovaný výtisk hry. Byl poučen, že nejsou přípustny odchylky od schváleného textu.

V Praze dne 26. srpna 1941.

Uložiti a. a.

Dne..... 1941.

Čís kmenové:	Značka:	Rok:
h8h	VII, Armida 3	1941
Skartovati v roce:		

Obrazová příloha č. 6 Povolovací klausule Zemského úřadu v Praze k nastudování opery Armida, 1941 (Národní archiv, fond Zemského úřadu v Praze, ka 1161, Sg. 3173/1943)

MINISTERIUM FÜR VOLKSAUFKLÄRUNG

PRAG, am 30. Jänner 1943.

Zahl. 1095/43-1V/1

Betrifft: Die Oper "Jakobiner"
von A. Dvořák. Aufführungs-
verbot.

Landesbehörde in Prag.	
Eingelangt am:	6. 11. 1943
Z. 521/1-1942	Anl. 1
Abt. IV/11	Pr

An die

Landesbehörde

in Prag.

Für die Oper "Jakobiner" von A. Dvořák ist
ein zeitweiliges Aufführungsverbot zu erlassen.

Ich ersuche darum die dortige Behörde das
Auführen der genannten Oper bis auf weiteres nicht zu be-
willigen und die schon erteilten Bewilligungen umgehend
zurückzuziehen.

Ich bitte mich von Ihren Massnahmen in
Kenntnis zu setzen.

Für den Minister:

Matula, e.h.

Beglaubigt: *Halman*
Kanzleileiter.

Obrazová příloha č. 8 Zákaz provedení opery Jakobín Ministerstvem lidové osvěty, 1943 (Národní archiv, fond Zemského úřadu v Praze, Sg. 512h/1939)



Obrazová příloha č. 9 Otakar Šourek při přednášce v rozhlase, 1943 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, č. př. 88/98)



Obrazová příloha č. 10 Otakar Šourek u klavíru, nedatováno (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, č. př. 88/98)

Rozhovor o představení Jakobína v Národním divadle v rámci
Divadelní žatvy 1951, dne 25.XI.1951 ve Smetanově divadle.

s.Karásek:

o významu DŽ 1951.

Smysl uvedení Jakobína.

O charakteru díla /základní znaky představení/
v poznámkách k instrumentaci, k postavě Purkrabího,
k postavám Jiřího a Terinky.

I realistická scéna ladí.

Národnost a lidovost je zákl. rysem Jakobína.

Obraz českého venkova, českého lidu v jeho typ. postavách.

Zde lze hovorem dojít k ještě určitějšímu výrazu při
realist. zobrazování tohoto života.

Mluvílo se o krizi, ale s tím pocitem nesmíme přistupovat
k umělecké práci. Naopak stojíme před nebývalým
rozkvětem oper. umění. Lid, vláda rep. podporuje takový
rozvoj opery. Zvláště v poslední době lid navštěvuje
operu s pocitou přímo posvátnosti.

S těchto hledisek máme dnes posuzovat svou práci
a řídit dnešní diskusi.

s.Vogel:

Pracoval jsem na Jakobínu několikrát, ale vždy se
vyskytovaly nové problémy inscenace. Také dnes se
díváme na Jakobína s nového hlediska. Dřívější nepolitic-
ké pojetí Jakobína dnes neobstojí. S toho hlediska jsme
korigovali škrty /o Purkrabím v 1. aktu a ve druhém
otevřený škrty v prvním finále a "Stojí zámek" ve finále
3. aktu/. Pokud jde o pojetí postav: aby Purkrabí měl
svou komiku, ale ne šaškovskou tvář. Benda aby byl oním
otcem, jímž kantoři bývali.

s.Thein:

Uvědomoval jsem si, že Dvořák je sloupem hned vedle
Smetany. /Ostatní viz v zápisu s.Theina/.

s. Karásek: Navazuji na dramaturg. úpravy, o nichž mluvil s. Vogel. Sbor "Stojí zámek" je hudebně nesporný Dvořákovský přínos. Text má rozpor soužití panstva a lidu. Chtěli bychom odvést pozornost od toho. Rozpor samý je v celé hře. Poznámka k dramaturgii.

s. Hošna: Dvořák dovedl hudebně krásně a lidsky vykreslit. Mladí posluchači, kteří neznali šlechtice, mohou mít zkreslený pohled.

s. Karásek: Není to problém hlavní. Měl jsem svou poznámkou na mysli vyvolat pohnutku k přemýšlení o věci. Mimo to soc. realismus hledá v díle a postavách, zda se podávají jako typické, jako typičtí představitelé své třídy, nebo společ. masky. Dvořák o věci takto neuvažoval a podlehl libretu. Kalaš dává hraběte hluboce lidsky - před ním V. Zítek. Opakuji: Když si věc osvětlujeme, děláme to proto, abychom se s dílem správně inscenačně vyrovnali.

s. Pošepná: Jak bys vyložil, že Němcová také ukazuje kněžnu jako laskavou a nepravděpodobně dobrou.

s. Karásek: Kněžna je v poměru k babičce podružnou postavou.

s. Holíková: To je širší problém. Také v Jiráskově Lucerně je kněžna sympatická. Je to pohled dílčí, zúžený a musíme postavy brát s hlediska poměru dramatic. osob nejen společenský vztah.

s. Karásek: U Smetany ve Dvou vdovách šlechta přechází na platformu mladé buržoasie, u Dvořáka je tendence zachování stavu.

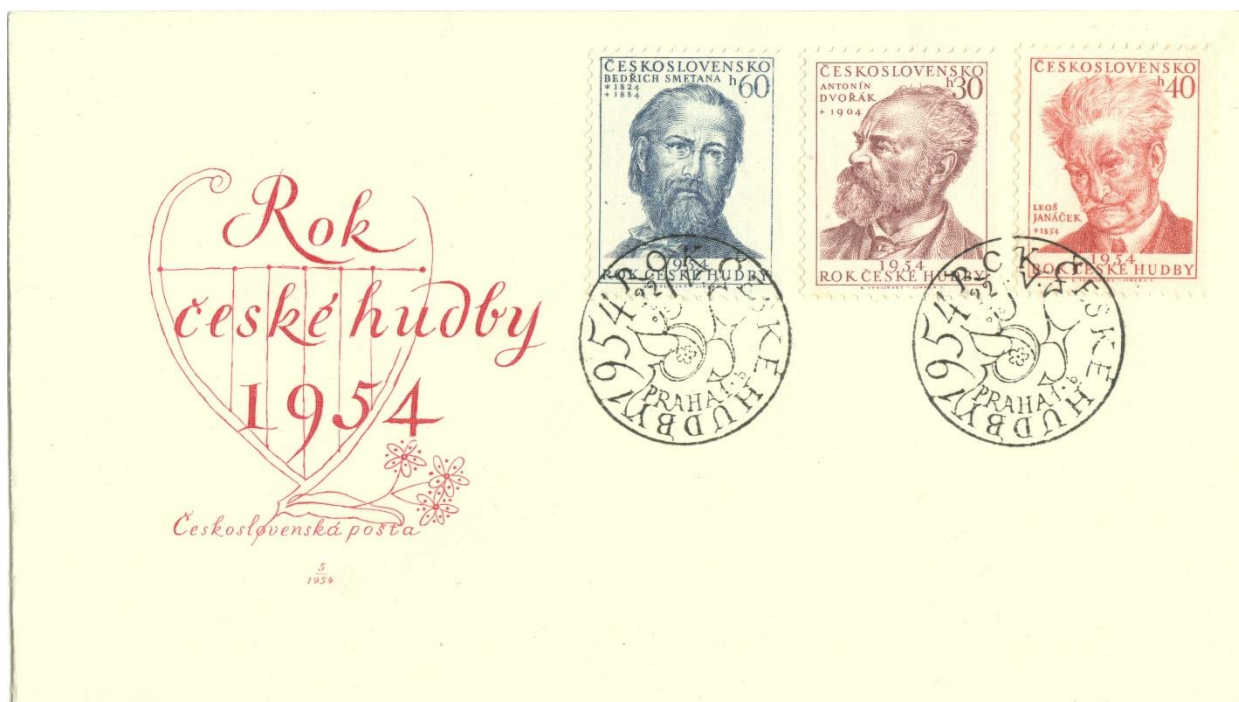
Obrazová příloha č. 11 Záznam rozhovoru o představení opery Jakobín v Národním divadle v rámci Divadelní žatvy, 25. září 1951 (Národní divadlo, Hudební archiv, Praha, sign. O 134h)



Obrazová příloha č. 12 Sál Dvořákova památníku ve Zlonicích, 13. června 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 6895a II)



Obrazová příloha č. 13 Koncert při zahájení Roku české hudby v pražském Rudolfinu, 1. března 1954, diriguje Karel Ančerl (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 2257 I1)



Obrazová příloha č. 14 Znamky Antonína Dvořáka, Bedřicha Smetany a Leoše Janáčka, vydané při příležitosti Roku české hudby, 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 248 I)



Obrazová příloha č. 15 Zahájení oslav Dvořákova jubilejního roku, 30. dubna 1954 v pražském Karolinu (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 617 I1)



Obrazová příloha č. 16 Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka, účastníky uvítal Václav Dobiáš, 28. května 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 2277 I1)



Obrazová příloha č. 17 Mezinárodní konference o díle Antonína Dvořáka, první řečník za československou delegaci Antonín Sychra, 28. května 1954 (Národní muzeum – České muzeum hudby – Muzeum Antonína Dvořáka, inv. č. 2275 II)