Hudba a svoboda
Poláci

Polská tradice svobody

Varšavský podzim 1956, inaugurační koncert, orchestr a sbor Národní filharmonie ve Varšavě (Filharmonia Narodowa w Warszawie) interpretuje Szymanowského *Stabat Mater*.

Polský Říjen (1956) – zavržení vnucovaných norem socialistického realismu

Během neblahých let po skončení druhé světové války, kdy ve východní Evropě uchvátili moc komunisté a zavedli komunistický teror také v umění, sehrávalo Polsko od samého počátku zvláštní roli. Svoboda je v této zemi hlavním tématem dokonce i v lidové a umělé písni a je výrazným národním rysem osvědčeným v několikerém boji za nezávislost již v minulosti, ale především za druhé světové války, a tak je velice příznačné, že si Poláci svou svobodu nenechali vzít ani tentokrát. A to dokonce ani v tak exkluzivní, přestože společensky okrajové oblasti, jakou je vážná hudba. Od října 1956, kdy polská hudební veřejnost zavrhla vnucené normy socialistického realismu a otevřela brány ke vstupu západní avantgardy, nastalo postupné splývání polské hudební tradice se západoevropskou avantgardou, což napověděl již fin de siècle s hnutím Mladé Polsko a s jeho hlavní postavou a otcem moderní hudby Karolem Szymanowským.

Karol Szymanowski

Ve stejné době se zrodila také polská muzikologie se svými předními zjevy – Zdzisławem Jachimeckým a Adolfem Chybińským. Chybiński již rozlišuje mezi vnitřní formou, inspirovanou „hlasem citu", duchem poezie a fantazie, a formou vnější, kterou chápe jako konstrukční schéma. Akceptuje sice programovost ve smyslu ideovém, duchovním či všeobecně filozofickém (ne fabulačním nebo popisně-naturalistickém), ale hudbě dává rozměr „absolutna" ve smyslu sledování hudební logiky. Meziválečné období tedy přináší posun k autonomní estetice, avšak nikoli bez metafyzických zdůvodnění. Karol Szymanowski, ústřední postava tehdejší polské hudební kultury, rozvíjí hudební ideologii v duchu soudobé evropské avantgardy. Zároveň však tvrdí, že podstata hudby netkví v čisté formě, ale v obsahu, jímž je „duch rasy stejně jako metafyzická fascinace člověka tváří v tvář tajemství bytí"*.

tradice hudební autonomie v muzikologii

* Romantyzm w dobie wspolcześnej, Muzyka polska 1937, č. 7/8.

Roman Ingarden

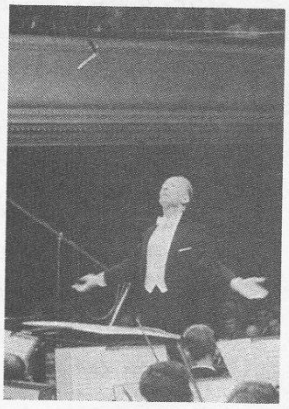
Meziválečné období přináší také první vědeckou filozofickou teorii **Romana Ingardena *Hudební dílo a jeho totožnost*** (PWM Warszawa, 1976), kde je dílo tzv. intencionálním předmětem v zásadě autonomním a vícevrstvým, ale do života ho provázejí až přirozené tvůrčí, reprodukční a apercepční činy interpreta a posluchače. Dílo je tedy dílem nikoli na papíře, ale teprve v uších a mysli člověka, v širším smyslu kultury – to je závěr s nedozírnými důsledky pro chápání poslání a podstaty hudby!

polemika polské kritiky s principy socialistického realismu: Stefan Kisielewski

Nejradikálnějšími názory se již tehdy prezentoval **Stefan Kisielewski***, pozdější největší bojovník proti absurditě doktríny socialistického realismu: hudba je podle něj složením formálně-zvukových prvků, je uměním naprosto autonomním a mimoutilitárním. Také Kisielewski však, navzdory apologii čisté hudební formy, chápal hudbu v metafyzicko-symbolických kategoriích. Psal o ideálech krásna a logiky, o pravdě, dokonalosti a řádu přírody, dokonce o hudebním odrazu absolutna, o emocionalitě, vášni, intimním lyrismu a dramatismu. Jeho pozdější polemika s principy socialistického realismu, která nemá v jiné zemi obdoby, je obranou tvůrčích práv, práva umělce na vlastní určení své estetiky a poetiky, práva umění na zobrazování rozměru lidskosti proti utilitarismu a politickému konjunkturalismu. Držel se své koncepce cílové organizace tónů a formální logiky – a to v době největšího ideologického soc-realistického temna!**

„Polská škola"

Přestože se polští skladatelé od samého počátku bránili jakémukoli „grupování", zařazování do škol a skupin a byly jim cizí i programové deklarace a manifesty, postupně vznikl pojem polské skladatelské školy reprezentované kromě jiných Witoldem Lutosławským a dalšími mladšími skladateli, počínaje Tadeuszem Bairdem přes Kazimierza Serockého a Włodzimierza Kotońského až po mladé skladatele, objevující se na hudební scéně v 50. letech (Krzysztof Penderecki a Henryk Mikołaj Górecki).



Witold Lutosławski diriguje svou *2. symfonii* na Druhém varšavském podzimu 1967.

V čem tedy tkví tato polská škola?

Existuje „polská škola" v oblasti kompozice?

Ačkoli měla recepce druhé, poválečné avantgardy svou váhu všude, v Polsku došlo velmi rychle k přetransformování těchto avantgardních programů a postojů v zájmu zachování estetické identity, jež klíčila již mezi dvěma válkami. A nestalo se to v pouhém řemeslném smyslu, ale v širším smyslu ve vztahu k tradici: počínaje její národní podstatou a konče univerzálností, která je víceméně totožná s evropskou klasicko-romantickou tradicí.

O důležitosti vlastní tradice Poláků, nastupujících na cestu Nové hudby, svědčí zejména výroky nejstaršího zastánce Nové hudby v Polsku, **Tadeusze**

* Oblicze duchowe muzyki wspolczesnej, Muzyka polska 1937, č. 7/8.

** Z muzyka przes lata, Kraków 1957.

Bairda (ex post je nacházíme v rozhovoru s autorem)*, jež se dají shrnout do jediného citátu:

„Ať se nám to líbí, nebo nelíbí, radikální odtržení se od minulosti je pro lidskou mysl stejně nemožné jako vytvoření něčeho absolutně nového."

V podobném duchu se vyjádřil již v roce 1963 Krzysztof Penderecki:

*„Jestli je skutečně prakticky možné odtrhnout se od celých dějin hudby a vytvořit systém zcela nových pravidel bez využívání hodnot dřívějších období? (...) Vazby jsou, myslím, očividné, skladatelé přece nespadli z nebe. Lze si snad představit Boulezův styl bez pozitivních výdobytků předchozí generace, ale ty sahají hluboko do minulosti, což si velmi často neuvědomujeme."***

odpor proti přebírání cizí estetiky

Proti ryzímu přebírání „cizí estetiky" se rozhodně postavili především polští kritici Zygmunt Mycielski a Stefan Kisielewski. Lze říci, že jako kritérium svého hodnocení používali „archetypální" kategorie zvukových dojmů, vzrušení a emocí, celistvosti a logiky hudebního průběhu. Mycielski napsal o Leibowitzovi, Stuckenschmidtovi, Boulezovi či Schaefferovi, že jejich kompoziční metoda je ideální pro lidi s kombinatoricko-spekulativním myšlením a že je snadné něco v tomto stylu napsat, ale těžko hledat kritéria, jimiž by se dosažený výsledek dal ocenit a verifikovat, zvláště pokud by oním kritériem bylo

*„staré poctivé ucho, jež nám diktuje hudební a zvukové dojmy. (...) Suché a u stolu vyspekulované noty jsou mrtvé, dokud jimi autor nedokáže zprostředkovat něco vzrušujícího. Všechno ostatní zůstane jen popsaným nebo potištěným papírem – jen hudební zážitek se k nám dostává bez ohledu na to, jakými prostředky se ho dosáhne."****

Stefan Kisielewski v podobném duchu píše:

*„Co nakonec posluchače zajímá na řadě a jejích různých peripetiích, když se na něj nepřenášejí v podobě jakési krásy a půvabu nebo zvukové logiky? Atomizace a novost jsou jistě imponující, ale ptáme se, zda se to vyplatí, dokud z lidských uší nevyženeme jinou hudbu. Snahy o nekompromisnost se mění v nekritičnost a nedostatek disciplíny, pokud jde o zacházení s lidskou citlivostí."*****

Poláci kontra Darmstadt

Takhle daleko měli polští kritici k akceptování toho, co přinášela darm stadtská avantgarda. Dráždila je atomizace materiálu, přísný strukturáln řád, který nebyl dostatečný, aby poskytl estetický zážitek. Podle nich tét „Augenmusik" – „hudbě pro oči" chyběla schopnost hodnotové komunikace Převažovala fetišizace materiálu oproti přenášení estetického potěšení d lidského ucha.

* Izabella Grzenkowicz, Kraków 1982.

** citováno z Tadeusz Zjeliński: *Współczesny kompozytor a tradycja. Rozmowa z Krzysztofem Pendere kim*, Ruch Muzyczny, 1963, č. 12.

*** citováno ze Zygmunt Mycielski, Postludia, artykuły, felietony, eseje, Kraków, 1977.

**** Stefan Kisielecki, Muzyka i mózg. Eseje, Kraków 1974.

Polská Nová hudba

Není pochyb o tom, že v desetiletí 1956–1966 nastala v Polsku erupce avantgardních idejí inspirovaných do značné míry Boulezem, Stockhausenem, Cagem, Varèsem a Xenakisem. Odráží se to v prvních punktualisticky laděných skladbách autorů Bolesława Szabelského, Tadeusze Bairda a Kazimierza Serockého.

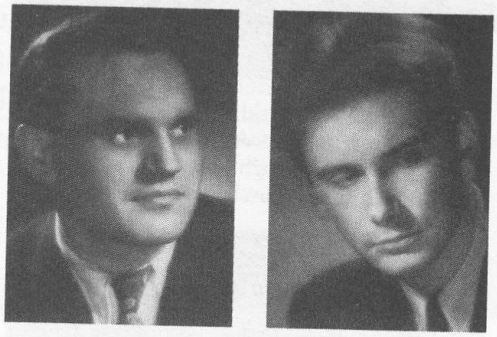
Již v šedesátých letech však recepce avantgardy podléhá transformaci, svazky s prvními impulzy slábnou, a naopak přibývají nové, odlišné postoje a projevy vyplývající z individuálních strategií. Lutosławski ani ostatní nikdy nešli v organizaci hudebního materiálu tak daleko jako adepti druhé (darmstadtské) avantgardy v čele se Stockhausenem nebo Boulezem. Skladatele před používáním komplikovaných struktur brzdilo zohledňování domácích interpretačních a apercepčních možností, návyků a očekávání posluchače – tito tvůrci obecně respektovali přirozené hranice percepce, které autoři z okruhu druhé avantgardy často zanedbávali.

Varšavský podzim

Varšavský podzim, první festival soudobé hudby pro široké publikum na Východě, se od samého počátku měl stát fórem prezentace polské hudby pro zahraničí, ale i naopak – možností seznámit Východ s dosud neznámou západní hudbou.

Po obrovském úspěchu prvního ročníku v roce 1956 se druhý ročník uskutečnil v roce 1958 a tento rok se začal považovat za datum „narození" polské skladatelské avantgardy. Na programu byla její první profilující díla: *Muzyka żałobna* Witolda Lutosławského, *Epitafium* Henryka Mikołaje Góreckého, první vystoupení mladého skladatele se skladbou ještě webernovského ražení, *Čtyři eseje* Tadeusze Bairda a *Čtvrtá symfonie* Romana Palestera. Na festivalu debutovali ještě dva profilující aktéři polské Nové hudby, skladatel Włodzimierz Kotoński a Andrzej Markowski, dirigent mnoha premiér i zahraničních skladeb během dalších ročníků festivalu.

Hned na druhém ročníku se již objevil i Karlheinz Stockhausen s koncertem elektroakustické hudby (mj. se svým

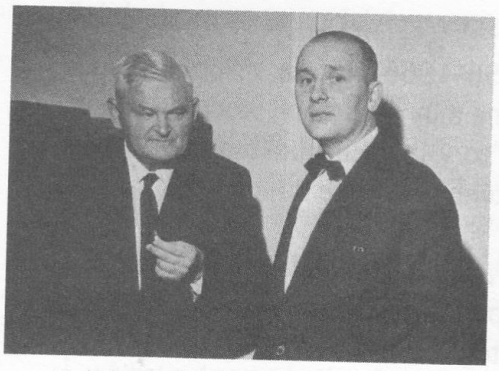


Iniciátoři Varšavského podzimu: Kazimierz Serocki a Tadeusz Baird

první festival soudobé hudby na Východě – Varšavský podzim: konfrontace Východu a Západu

Čestný host prvního ročníku Varšavského podzimu, slavná francouzská pedagožka a skladatelka Nadia Boulangerová se svými žáky Tadeuszem Szeligovským, Michalem Spisakem a Kazimierzem Serockým

první díla polské avantgardy



Bolesław Szabelski a Henryk M. Górecki v kuloárech

Witold Lutosławski po prvním provedení svých *Tří poém na Henriho Michauxe* se smíšeným sborem Polského rozhlasu, Varšavský podzim 1963

Passio et mors Domini Nostri Jesu Christi secundum Lucam Krzysztofa Pendereckého v interpretaci sólistů a orchestru Krakovské filharmonie s dirigentem Henrykem Czyźem (1966)

John Cage. Varšavský podzim 1964

Zpěvem mládenců) a John Cage se svou známou přelomovou skladbou *Music of Changes* (*Hudba proměn*).

Čtvrtý ročník znamenal v roce 1960 další potvrzení pozice polské avantgardy novými premiérami skladeb Góreckého, Pendereckého a Lutosławského. Poprvé zaznělo průlomových *Pět písní* na slova Kazimierzy Illakowiczówny od Lutosławského, v nichž autor použil svůj nový harmonický systém s klíčovými intervaly: kvartou a malou sekundou.

V roce 1961 Lutosławski představil svoje další dílo, experimentální *Benátské hry* založené na tzv. aleatorice, tedy do značné míry na volnosti provedení řízeného jen časovými pokyny. Dále zazněl později celosvětově proslavený *Tren* s podtitulem *Ofiarom Hiroszimy* (*Thrénos. Obětem Hirošimy*) Krzysztofa Pendereckého, v roce 1963 další hravé, částečně aleatorní dílo Witolda Lutosławského *Trois Poèmes d'Henri Michaux*, v roce 1964 vůbec první duchovní skladba na Východě – Pendereckého *Stabat Mater*, později včleněná do epochálních *Pašijí podle svatého Lukáše*.

V témže roce však zazněl i *Klavírní koncert* Johna Cage, jejž zde provedli jako hudební doprovod k baletní kompozici jeho blízkého spolupracovníka Mercea Cunninghama.

Cage se prezentoval i happeningem pod názvem *Water Music* (*Vodní hudba*) a podobné experimenty realizoval ještě v roce 1968 ve skladbě *Sólo* a v roce 1975 pak ve svých *Song Books*.

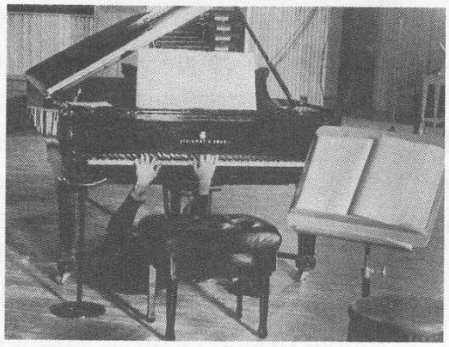
Varšavský podzim postupně uváděl do života i skladby autorů ostatních východoevropských zemí, kteří byli v naprosté izolaci, především těch ze Sovětského svazu počínaje Šostakovičem a konče nejmladší generací skladatel-

ské avantgardy v čele s Edisonem Děnisovem a Sofií Gubajdulinou.

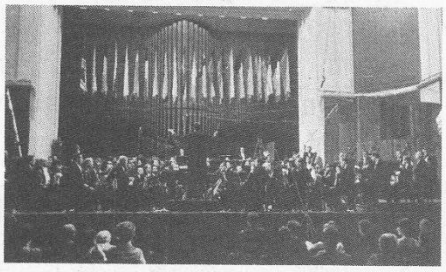
Na festivalu se také představila řada špičkových interpretů, za všechny jmenujme Mstislava Rostropoviče.

Dmitrij Šostakovič byl hostem Varšavského podzimu hned při jeho „rozjezdu" v roce 1959. Od prvních „jesení" se na festivalu prezentovali i mladí tvůrci Nové hudby z Československa – Jan Klusák, Marek Kopelent a pražské Novákovo kvarteto, Ilja Zeljenka, Peter Kolman, Miro Bázlik, Josef Sixta, Tadeáš Salva a další.

Velkým překvapením a objevem Varšavského podzimu byl již od prvního ročníku mladý talent z provincie Henryk Mikołaj Górecki, žák Bolesława Szabelského, tehdy ještě představitel ortodoxního serialismu, ale v té době již na vysoké profesionální úrovni. Každé jeho nové dílo bylo událostí, především v roce 1960 skladba *Scontri* (*Události*).



John Cage: *Water Music* v podání Johna Tilburyho



V roce 1967, rok před invazí, na festivalu vystoupila i Slovenská filharmonie z Bratislavy s dirigentem Ľudovítem Rajterem, jenž provedl *Víťazstvo* Pavla Šimaie, *Osvienčim* Ilji Zeljenky a *Monumento per 6 000 000* Petra Kolmana.

Polský sonorismus

sonorismus jako polské specifikum?

Tvorba Lutosławského a o něco mladších představitelů polské školy se začala postupně ztotožňovat s avantgardou jako takovou. Polský sonorismus s důrazem na zvukovou stránku Nové hudby je – ve srovnání s „forzírováním" strukturální komplikovanosti ztělesněným především řadou radikálně novátorských skladeb Krzysztofa Pendereckého z počátku 60. let – ve svých projevech osobitou odpovědí na již zmiňované názory hudební kritiky a hudební veřejnosti, a přitom neztrácí nic ze svého ducha novátorství nebo experimentu.

Samozřejmě existovaly i jiné proudy, daleko více adorující avantgardu, jako například Bogusław Schaeffer, jenž v roce 1958 vydal své první teoreticko-analytické kompendium *Nowa muzyka*. Byl to vlastně první manifest na Východě podle Stockhausenova, Boulezova a Cageova vzoru.

Zdá se, že skladatelem, jemuž se podařilo vytvořit rovnováhu mezi poměrně protichůdnými postoji, byl Zygmunt Krauze. Krauze byl nazýván pragmatikem, protože se jako praktický hudebník-klavírista snažil vytvářet reálné, nikoli utopické koncepce. Jeho skladby představují další etapu navazování na západní novinky, třebaže jen v omezené míře. Na počátku sedmdesátých let tak díky němu, ale stejně tak díky Tomaszovi Sikorskému, který předčasně zahynul, bylo možné mluvit o polské variantě americké *minimal music*.

Sedmdesátá léta – ústup od avantgardy

ústup od avantgardy v 70. letech

Klíčovým datem, jímž začíná ústup z pozic avantgardy a návrat k různým tradičním oblastem, je rok 1976 – z tohoto období pochází ***Houslový koncert*** **Krzysztofa Pendereckého,** ***3. symfonie – Symfonie žalozpěvů*** **Henryka Mikołaje Góreckého a** ***Kościelec*** **Wojciecha Kilara**. Je to zároveň období odklonu od avantgardy na Západě a období vzniku tzv. nového romantismu v anglosaské hudbě. Tento vývojový úsek obohacují debuty nejmladší generace polských skladatelů, zpočátku označované jako generace Stalowé Wole: jde mimo jiné o Alexandra Lasoně, Andrzeje Krzanowského, Eugenia Knapika a Pawla Szymańského. V čem spočívalo krédo této generace sedmdesátých let? Byla to především polemika s avantgardou, kterou tito mladí považovali za antiumění. Tato generace také nebyla spokojena s problémy a krizí dobové kultury, ale usilovala o klidné, nekonfliktní řešení těchto problémů. Počínaje druhou polovinou 70. let začínají stejným dílem ve starším jako v mladším pokolení polských skladatelů avantgardní vlastnosti získávat status prvků v postmodernistické hře konvencí.

Estetika a etika. Panegyrická tvorba

úvahy na pomezí estetiky a etiky: panegyrická hudba

Polská muzikologie jako jedna z mála reflektovala nejen estetické, ale také etické otázky působení totalitní moci na skladatele. Podobně, jako je tomu u českého muzikologa Vladimíra Karbusického, najdeme i u předního polského hudebního vědce Mieczysława Tomaszewského několik studií na rozhraní estetiky a etiky, v nichž pojednává o tom, jak se má tvůrce zachovat v „hraniční situaci" tváří v tvář totalitnímu molochu. Tomaszewski mluví o panegyrické hudbě (panegyrika = chvalořeč), čímž má na mysli tzv. pozitivně, tedy nikoli kriticky zaměřenou tvorbu, kam zařazuje i cynicky, falešně vzdávaný hold (ornament). Bez něho bylo těžké si představit totalitní moc. Ta totiž musela přijímat pochvaly a holdy, aby mohla udělovat milost a privilegia. Tomaszewski rozeznává čtyři podoby panegyrické tvorby:

různé druhy holdů

1. **Autentická tvorba**, v níž jde o osobní, upřímný, spontánní hold, vzdávaný skutečné, nezpochybnitelné hodnotě: Bohu, vlasti, vznešené myšlence, skutečnému hrdinovi – hold, jejž autor vzdává hodnotě samotné. Takovou skladbou je pro Tomaszewského například *Beatus vir* Henryka Mikolaje Góreckého.
2. **Rétorická tvorba**, neosobní, předstíraný a konvenční hold, vzdávaný skutečné hodnotě, ale přitom spíše z nějakých postranních úmyslů, k nimž patří např. státní instinkt nebo obyčejné prospěchářství. Takto vznikala religiózní nebo patriotická hudba psaná bez vnitřní potřeby. V osmdesátých letech vzniklo v Polsku množství religiózně patriotických skladeb, jejichž značná část byla zkomponována kvůli společenské akceptaci.
3. **Hyperbolická tvorba** je holdem přehnaným, vzdávaným snad i celkem spontánně, avšak zaslepeně nebo naivně, bez střízlivého pohledu na předmět, jímž je ve skutečnosti zdánlivá nebo negativní hodnota. Je to jakýsi druh „přípitku".
4. Poslední kategorii tvoří **panegyrická tvorba**, tedy taková, jež chce vzdávat hold – ať již upřímný, předstíraný, naivně zaslepený nebo cynický – nějaké zdán-

livé, negativní hodnotě, tedy pseudohodnotě. Je holdem vzdávaným s vědomím této zdánlivosti a negativnosti. Sem patří především stalinské kantáty nebo kantáty věnované zdánlivě skutečným hodnotám, jako je například vítězství nad fašismem, budování socialismu, mír a podobně. A v neposlední řadě takzvané masové písně, jimiž se zabýval Karbusický, komponované někdy i jako daň, výkupné, např. proto, aby měl skladatel „svatý pokoj", skladatelé rovněž tvořili cynicky, a tak vznikala čistokrevná hudební panegyrika.

V Polsku v letech 1944–1989 odmítnutí panegyrické zakázky nikdy nepředstavovalo pro skladatele zásadní ohrožení existence, nebo dokonce ohrožení holého života, jak tomu bylo v sovětském Rusku, kde se za takový postoj posílalo na Sibiř. Psaní panegyrické tvorby samozřejmě přinášelo odpovídající výhody, např. ten vytoužený „svatý pokoj", možnost vykonávat povolání, odborně se vyvíjet, vysloužit si přízeň a uznání, ale někdy také oslnivou kariéru a posléze vyslovený blahobyt.

Při hodnocení tvorby považuje Tomaszewski za důležité vzít v úvahu okolnosti, za nichž skladba vznikala. Někdy to vyžadovalo odvahu, riziko, sebezapření, jindy jen opoziční nebo buřičský postoj. V jiném momentu to bylo víceméně svobodné rozhodnutí. Jde například o sakrální tematiku, která byla v 50. letech vyloučena z koncertního života, ale v 60. letech do něho mohla neočekávaně, přímo frontálně (zásluhou Krzysztofa Pendereckého) vstoupit, aby v něm mohla posléze zůstat bez většího rizika pro své tvůrce.

Krzysztof Penderecki diriguje v roce 1975 v katedrále sv. Jana *Magnificat* a *Jakubovo probuzení*; byla to doba největšího normalizačního temna, kdy se duchovní hudba uváděla jen v Polsku.

Důležitý je také tvůrcův postoj, přesvědčení, světonázor. Někteří zůstávali při používání určitých prostředků nebo při ztvárňování jistých témat sami sebou, jiní se museli zříci své umělecké identity. Stejně tak je rozdíl, jestli při komponování – neupřímném nebo vynuceném, konjunkturálně využívajícím jisté téma a skladebnou techniku – skladatel uváděl posluchače v omyl, nebo šlo pouze o „hru", při níž nejen autor, ale i posluchač věděli, že celou věc není nutné brát příliš vážně.

Toto vše způsobuje velké potíže při hledání pravdy.

Tomaszewski mluví o osmi fázích společensko-politického vývoje, v nichž musela polská hudební tvorba existovat a s jejichž nástrahami se musela vyrovnat. Členění je do značné míry kompatibilní se situací a s vývojem hudební tvorby v celém tehdejším evropském táboře socialismu.

1944–1949 fáze tzv. „upevnění vlády lidu", tedy tichého teroru v době zdánlivého, oficiálního liberalismu;

1950–1956 fáze „budování socialismu" a shora naoktrojovaného socialistického realismu;

1957–1962 fáze tzv. „tání" a postupného přitvrzení (Gomulka);
1963–1968 fáze vzniku specifického přerodu režimního národního socialismu spojeného s tichým úřednickým antisemitismem;
1969–1975 fáze nového pseudoliberalismu a současného tichého omezování svobody (Gierek);
1976–1981 fáze narůstání odporu (Výbor na ochranu dělníků) a výbuch odborového hnutí („Solidarita");
1982–1988 fáze teroru zavedeného během výjimečného stavu (Jaruzelski) a tichého, ale rozhodného odporu společnosti;
1989 fáze kompromisu (kulatý stůl) a nekrvavé revoluce: počátek cesty ke skutečné demokracii a liberalismu.

Každá z těchto fází ovlivňovala obraz hudební skutečnosti jiným způsobem, totalitní moc v každé z nich používala jiné formy strategie, jak manipulovat s tvůrčím prostředím. Máme před sebou ničím nenahraditelné, poctivé a subtilní studium, chceme-li se dobrat definicí všech totalitních metod a taktik a sledovat jejich efekty i nechtěné „kontraefekty". Určité momenty se však dají rozpoznat „pouhým okem" a není nutné se toho bát.

Fázi upevnění vlády lidu provázelo zdůrazňování folklorismu a neoklasicismu.

Fáze tání byla poznamenána výbuchem avantgardní tvorby, dohánějící tzv. technické zaostávání polského kompozičního jazyka.

Následující fázi, označenou (snad nadneseně) jako národně socialistickou, charakterizuje mohutný rozvoj sakrální tvorby a milostné lyriky.

V období nového pseudoliberalismu se rozvíjela antimonumentální a antioptimistická hudba stejně jako první vlna *minimal music*.

Ve fázi narůstání odporu a příchodu „Solidarity" se objevuje neotonalita, neoromantismus a nový humanismus.

A nakonec v období výjimečného stavu došlo k výbuchu „provokativní" tvorby, mnohostranně operující se sakrálně-patriotickým idiomem.

V rozmezí necelého půlstoletí se v Polsku jen v jediném šestiletém období pěstoval panegyrismus, jinak se vůči záměrům státní moci prosazovaly nejrůznější stylové kontrapunkty. Vznikaly také skladby, přestože jich nebylo mnoho, které představovaly dosti odvážnou, skrytou, a nejednou i otevřenou ideovou opozici, jako byly například *Hungaria* Artura Maławského (1956), *Smuteční hudba* Witolda Lutosławského (1957) a později jeho *3. symfonie* (1982), *Lacrimosa* a celé *Polské rekviem* Krzysztofa Pendereckého.

Nezávislost a svobodomyslnost polských tvůrců v dobách totality

autonomnost polských hudebníků: chovali se, jako by totalita neexistovala

Na skutečnosti, že polská tvorba za dobu totality nezaznamenala výraznější újmu na své důstojnosti ani na umělecké hodnotě, mělo do značné míry zásluhu solidární působení několika tvůrců a několika institucí. Skladatelé (zejména Lutosławski, Serocki, Baird, Górecki a Penderecki) podporovaní kritiky (Kisielewski, Mycielski, Pociej) udávali tón: projevovali absolutní neochotu ustupovat moci. Chovali se tak, jako kdyby vůbec neexistovala. Nutili zkrátka správce moci s tvůrci počítat.

Několikrát se představitelé ústřední moci pokoušeli „uchopit moc" v hudebních kruzích, jenže pevné spojenectví a odpor, jenž vrcholil zvláště cílevědomou „předpřípravou" sjezdů skladatelského svazu v domě Witolda Lutosławského, stejně jako úzká spolupráce muzikologů a skladatelů, pořádání mnoha kongresů a akcí, kde se reflektovala situace a hodnotový systém (např. seminářů o soudobé hudbě Spotkania muzyczne v Sandomierském Baranówě), znemožnily stranic-

„... přes Rudé moře suchou nohou“

kým funkcionářům realizovat jejich cíle a vedly k tomu, že v polském hudebním prostředí se nepodařilo prosadit prorežimní poměry. Podíl na tom měla také solidarita institucí – Svazu polských skladatelů, programové rady mezinárodního festivalu Varšavský podzim a Polského hudebního vydavatelství (PWM). To si nikdy nepočínalo jako státní vydavatelství a nepublikovalo prorežimní, nýbrž pouze kvalitní skladby.

Spotkania Muzyczne v Baranówě: zprava Stefan Jarocinski, Danuta a Witold Lutosławští, Andrej Spisak, Krzysztof Penderecki a další účastníci Hudebních setkání v Baranowě (1976)

Dokonce ani v těžkých dobách se neuzavíralo před vydáváním skladeb sakrální či avantgardní hudby. To polskému hudebnímu prostředí umožnilo přečkat léta totalitního režimu jen s využíváním metod tichého odporu a solidarity a – jak to kdysi vtipně zformuloval Stefan Kisielewski – *„přejít přes Rudé moře a příliš si při tom nenamočit nohy“*. Pokud jde o skladatelskou elitu – tito umělci vesměs přešli s téměř suchýma nohama.

Momentka ze setkání se Svatým otcem Janem Pavlem II. ve Velkém divadle ve Varšavě, vpravo Witold Lutosławski

Dalo by se říci, že polská hudba byla zhruba od okamžiku ztráty národní nezávislosti v roce 1795 odkázána na oscilaci mezi dvěma modely, které Tomaszewski nazývá *musica libera* a *musica adhaerens* (hudba svobodná a hudba podřízená, závislá). Druhý model se uplatňoval vždy v hraničních momentech, kdy skladatelé cítili povinnost reagovat na mimořádné situace a akcentovat hudbou jiné a vyšší hodnoty, nikoli jen estetické. Odtud by se snad daly s jistou dávkou zjednodušení vystopovat charakteristické vlastnosti tzv. polské skladatelské školy, samozřejmě při zohlednění individuální odlišnosti jednotlivých autorů. Tyto vlastnosti se dají vydedukovat z výpovědí kritiků a samotných skladatelů.

Polský hudební syndrom

znaky „polskosti“ v soudobé polské hudbě

Polskou hudbu lze schematicky charakterizovat těmito vlastnostmi:

1. akcentuje emocionální stránku výpovědi při použití výrazně expresivních prostředků, někdy dokonce silně „explozivních“;
2. její narativní síla se opírá o velmi zřetelně konstituovanou a podle možností co nejlapidárnější dramaturgickou strukturu (formu);
3. navrací vážnost a význam výpovědi a substancialitě díla, jež je psáno „vážně“, s pocitem odpovědnosti za okolní svět;
4. navrací aktuální smysl pojmům, jako jsou intuice, oduševnělost, nadšení, osobitost výrazu, katarze;
5. snaží se reinterpretovat tradici hledáním hodnot, které byly dosud opomíjené, zničené, zredukované a které jsou povahy buď humánní, nebo sakrální či transcendentální;

6. nepovažuje skladatelskou techniku za cíl snažení, nýbrž za prostředek co nejúplnějšího zprostředkování významů a hodnot, které stojí výše než technika nebo hudební jazyk;
7. v mimořádných situacích se nevyhýbá akcentování světonázorových postojů;
8. v převážné většině případů se obrací spíše na běžného posluchače než na poučeného a v kompozici zohledňuje psychologické možnosti vnímání hudby;
9. poskytuje výpovědi tvůrců uvědomujících si nebezpečí, která hrozí světu, člověku a umění, zároveň tito tvůrci na zápas s nebezpečími a problémy nerezignují.

Witold Lutosławski se svou ženou Danutou po obdržení titulu honoris causa od Northwestern University v Evanstonu/Chicagu (1974)

Nabízí se otázka, zda právě tyto znaky a tendence, jež souhrnně vytvářejí něco jako „polský hudební syndrom", neměly podíl na tom, že tvorba polských skladatelů dosáhla ve světě z východních kultur největšího teoretického i praktického ohlasu.

Polská hudba mezi Východem a Západem – kulturní kontext

Polská hudba se rozvíjela ve sféře civilizace nazývané západní a ve sféře křesťanské kultury římské větve. Penderecki v roce 1968 řekl: *„To, že v mé hudbě slyšíme zvuky gregoriánského chorálu, není nic překvapujícího: vyrůstal jsem v katolické rodině."* Ale tento původ je ještě širší a daleko více ekumenický: moderní Polák se hlásí k tomu, že patří do středozemní kultury, kde neexistuje zásadní rozdělení na řeckou a římskou vývojovou větev. Někdy se také hovoří o společných kořenech židovsko-křesťanských. Z hlediska antropologie je nevyhnutelné zacházet také s termínem „slovanskost". Etnomuzikologové vědí, že v nejhlubší vrstvě lidové hudby – jak východních, tak západních Slovanů – lze najít společné prvky: úzkoambitové škály, svérázné melodické modely. Szymanowski se k jejich užívání přiznal, když komponoval imaginativní praslovanský písňový cyklus *Słopiewnie* op. 46. Možná do této hluboké folklorní vrstvy sáhl i Górecki při psaní *3. symfonie.* V mělkých vrstvách obou kultur samozřejmě pozorujeme dalekosáhlé rozdíly: nelze si splést Chopina s Musorgským, římskokatolické zpěvy s řeckokatolickými nebo pravoslavnými. Velký význam zde mají dva výrazy: pokrevní příbuznost při vzájemné odlišnosti. Několik staletí společného polsko-litevsko-ruského soužití způsobilo, že v určitých oblastech opravdu nastala výměna již zmíněných hudebních struktur. Například elegický idiom ukrajinské dumky se vstřebal a zdomácněl v některých Chopinových nokturnech a Moniuszkových písních. Ale v průběhu dějin se rozdíly prohlubovaly. Tak například ruská hudba – světská i církevní – dostala postupně status cizího umění, svérázně exotického. Fenomén ruskosti kdysi fascinoval pozdějšího autora skladby *Jutrzni/Utrenja* (*Jitřní*) pro pět vokálních sólistů, dva sbory a orchestr, Krzysztofa Pendereckého: vzpomínal, že již jako dítě jezdil s otcem na východní hranici, odkud otec pocházel, aby se zaposlouchal do starocírkevních zpěvů. Později přímo říkal (1966):

„Jsem hybrid. Jsem vychován jakoby na rozhraní dvou kultur - kultury východní a západní."

Ve dvacátém století měla setkání obou kultur, jak známo, podobu série konfliktů v oblasti politiky a filozofie. Jde samozřejmě o události symbolizované léty 1917–1920, 1939 a 1945, tedy o revoluci a polsko-bolševickou válku, o okupaci Polska hitlerovským Německem, a nakonec o zavedení cizího společenského zřízení a vnucení cizí ideologie. V oblasti umění jí měl být socialistický realismus. Lutosławski se po letech o tomto pokusu vyjádřil: *„Mám husí kůži jen při samotné vzpomínce na tyto události."* Jako autor deseti tzv. masových písní zkomponovaných v letech 1950–1953 se necítil být úplně bez viny. Ale byla to doba, kdy ministr kultury, tehdy jím byl W. Sokorski, po vyslechnutí nejnovější Lutosławského skladby (*1. symfonie*) řekl (1948): *„Takoví skladatelé, jako je Lutosławski, by se měli házet pod tramvaj."* Górecki a Penderecki v té době teprve víceméně začínali získávat střední hudební vzdělání. To oficiální si již museli doplňovat privátně ve „vzdělávacím podzemí" se všemi těžkostmi při shánění zakázaných partitur a nahrávek.

Pro účely „čisté" analýzy hudebního díla se může jeho historický a kulturní kontext zdát někdy zbytečný, ale pro odpovídající interpretaci skladby a pro pochopení poselství, které nese, má poměrně velký význam.

Literatura

Duchowość Europy środkowej i wschodniej w muzyce końca XX wieku. Akademia muzyczna v Krakowie 2004

Dybciak, K.: *Kultura Środkowej Europy na przełomie wieków.* In: *Duchowość Europy środkowej i wschodniej w muzyce końca XX wieku.* Akademia muzyczna v Krakowie 2004, s. 19–30

Muzyka polska 1945–1995, Oleschko H. (red.), Akademia Muzyczna w Krakowie 1996

Polony, L.: *Powikłania ideologii estetycznych w powojennym pięćdziesięcioleciu.* In: *Muzyka polska 1945–1995*, Akademia Muzyczna w Krakowie 1996, s. 41–50

Skowron, Z.: *Recepcja postaw i programów awandgardowych w powojennej muzyce polskiej.* In: *Muzyka polska 1945–1995*, Akademia Muzyczna w Krakowie 1996, s. 67–80

Tomaszewski, M.: *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych.* In: *Duchowość Europy środkowej i wschodniej w muzyce końca XX wieku.* Akademia muzyczna v Krakowie 2004, s. 31–40

Tomaszewski, M.: *Sonorystyczna ekspresywność i alegoryczny symbolizm: symfonia polska 1944–1994.* In: *Muzyka polska 1945–1995*, Akademia Muzyczna w Krakowie 1996, s. 13–40