

Svatý Řehoř z Nareku a my

Uvolnění na několik měsíců v naší zemi roku 1968 se promítlo do organizování přednášek s křesťanskou tematikou. Tehdy k nám začala pronikat i „pokonicilová“ ideologie, totiž snaha akcentovat zážitkovost a „blízkost běžnému člověku“. Náš velký byzantolog Dr. J. Myslivec byl také do přednáškového dění vtažen, připravil přednášku s názvem *Byzantská kultura* a byl pak nemile překvapen, když byla uvedena v cyklu přednášek s názvem *Byzantská kultura a my*. Na úvod svého výkladu se toho dotkl, a řekl cosi jako „Byzantská kultura – a my? co my, my se před ní nejvýš můžeme postavit do pozoru.“

Tato vzpomínka se mi vtírá do paměti, když píšu tenhle článek – v případě sv. Řehoře z Nareku také nemáme právo než se před ním postavit do pozoru. Jestliže přesto nechávám ten drze znějící název, tak musím vysvětlit proč: on nejstručněji charakterizuje to, že článek není nějakým odborným a shrnujícím výkladem Řehořova díla nebo popisem jeho života, nýbrž toho, proč o něm právě v této době píšeme, jaké je naší zemi dosavadní povědomí o něm, jakou má u nás tradici a – jelikož tento článek vychází v *Psalteriu* – jaký má jeho tvorba vztah k duchovní hudbě.

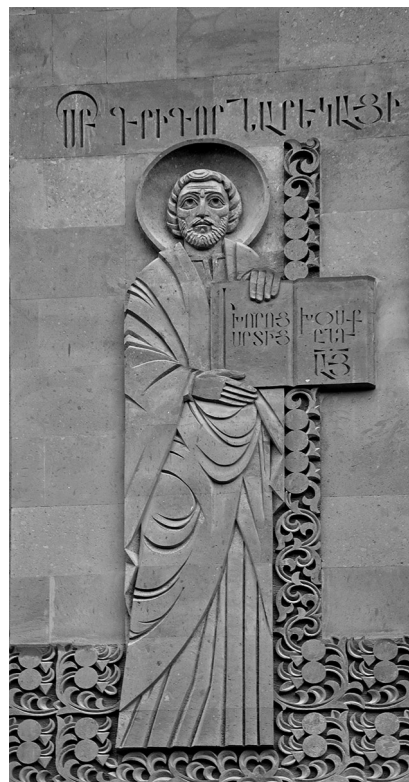
Ano, asi není málo lidí, kteří se v duchu ptají, proč se o tomto světc

v *Psalteriu* píše. Tak tedy v první řadě proto, že byl koncem února tohoto roku zařazen mezi církevní učitele katolické církve. Třeba si někdo pomyslí, že „takových už bylo“, nebo „ale i tak, co to má společného s náplní *Psalteria*“ (lze doufat, že otázku „a co to je vlastně ten církevní učitel?“ si snad nikdo nepoloží). Že by se to přesto mohlo dotýkat mnohých z nás, o to snad svědčí následující ilustrace.

Jedna katolická studentka francouzského jazyka dostala možnost být určitou dobu ve Francii. Když se mladý člověk dostane do ciziny, touží dovést si něco významného resp. potěšujícího domů, a tak i ona chodila podle stánků pařížských bukinistů se záměrem, že si jako franštinářka koupí nějakou hodnotnou literární publikaci. Že Francie nabízí mnoho cenné literatury, snad nemusíme zdůrazňovat. A víte co si naše franštinářka na konec vybrala? Francouzský překlad veršů Řehoře z Nareku!

To o něčem svědčí. Nenapínejme však čtenáře a nejprve stručně vysvětleme pár informací o sv. Řehoři.

Ve své mateřštině (arménštině) vzývaný jako *Surb* (svatý) *Grigor Narekaci* je světce Arménské apoštolské církve. Napsali jsme to s velkým A, protože jde o oficiální název a hned upozorňujeme,



Řehoř z Nareka na katedrále Arménské apoštolské církve v Moskvě, zdroj: Wikimedia Commons

že ten název nemá nic společného s nějakými americkými denominacemi, které si dávají název církev apoštolská, nýbrž vyjadřuje fakt, že po rozeslání apoštolů po seslání Ducha Svatého přišli dva z nich, sv. Bartoloměj a sv. Juda Tadeáš tam, kde později byla Arménie (před tím zvaná Nairi) a přinesli tam křesťanství. To je začátek, na popis dalšího vývoje této církve zde není místo, až na jedno nedorozumění.

Arménská apoštolská církev má svůj vlastní ritus, podobně jako církev řeckokatolická, řecká pravoslavná nebo koptská (a ovšem i jako církev římskokatolická); mešní liturgii nazývá *Patarag* (arménsky oběť). Když bylo jeho celebrování zahájeno v pražském dominikánském chrámu sv. Jiljí zhruba jednou měsíčně, dostala se ke mně informace o dvou záporných reakcích z naší země, z nichž jedna zněla ve smyslu „Cože, v katolickém chrámě mají bohoslužby nějací nestoriáni?“ a druhá „Jak to, že byly povoleny bohoslužby v katolickém kostele nějakým pravoslavným?“. Arménská apoštolská církev není ani pravoslavná ani nestoriánská. Pravoslavní (v nejčastější zdejší interpretaci tohoto termínu) jí vytýkají, že oficiálně neuznává závěry chalkedonského koncilu, a nestoriáni jí vytýkají, že uznává závěry efezského koncilu. Jak to tedy s ní je?

Fakt, že Kristus je Syn Boží, ale také, jak sám řekl, syn člověka, si žádal o jistý – lze říci odborný – rozbor, použitelný např. ve výuce, v apologetice a v komunikaci mezi teology. A ten pochopitelně nebyl vůbec snadný. Snad se mnozí pamatují, jak se ve škole učili o příkladu symbiózy rostlin v lišejníku nebo živočichů – rak poustevníček si nasazuje na svou ulitu mořskou sasanku a dává jí pohyb, zatím co ona mu dává ochranu svými žahavými vlákny. Nestoriáni chápali podobně vztah božství a lidství v Kristu, totiž jako symbiózu dvou osob: narodila se lidská osoba Kristus (Pomazaný) a ta po nějakém² čase vešla do symbiózy s jinou osobou, totiž s tou druhou božskou (myslím, že bych byl asi dost jedovatý, kdybych doplnil, že ji ve svém lidském těle nesla jako ten rak sasanku). Tento – samozřejmě chybný – názor byl odmítnut na Efezském koncilu (r. 431) s tím, že Kristus byl jedna osoba

a ne dvě. Brzy však byl jeden extrém otočen do extrému opačného, zvaného monofysitismus: jeho stanovisko bylo, že když už je Kristus jedna osoba, tak se v něm, který je Bůh, lidství ztrácí³.

Tento názor byl odmítnut na Chalkedonském koncilu (r. 451), kde však sehrály rušivou roli dva faktory. Předně, tento koncil formuloval, že Kristus je jedna osoba o dvou plných, neredukovaných a nesmíšených přirozenostech (božské a lidské), při čemž však termíny osoba a přirozenost stejně jako třetí termín – podstata – teprve dostávaly svůj přesný význam a speciálně mezi dvěma v té době důležitými jazyky teologů – řečtinou a syrštinou – význam těch termínů (nezávisle na teologické problematice) si předně neodpovídal⁴. A za druhé, Arménie byla v době Chalkedonského koncilu v nepřátelském obklíčení, její delegáti se na něj nedostali, přenos informací byl přerušen, a tak se po čase arménští křesťané připojili k blízkým křesťanům syrským, kteří – právě z důvodu uvedené nejednoznačnosti mezi slovy obou jazyků – se rozhodli monofysitismus oficiálně zastávat.

Že Arménští křesťané monofysity nejsou, snad nejlépe ilustrují dva úryvky z *Pataragu*. Nám dobře známý verš *Et incarnatus est ... ex Maria Virigine* (přijal tělo ... z Marie Panny) v vyznání víry je u nich rozvit slovy z níž převzal tělo, duši a mysl a vše, co je v člověku, skutečně a ne zdánlivě⁵. A eucharistická modlitba (anafora, mešní kánon) arménské liturgie pokračuje už po první větě po Sanktus textem *Protože když se stal člověkem opravdově a bez přeludu a když se byl vtělil spojením bez splynutí skrze Matku Boží, svatou Pannu Marii, prošel žádostmi našeho lidského života bez viny a došel dobrovolně k světasápnému kříži, který byl příležitostí našeho spasení. Když bral chléb do svých svatých, božských, nesmrtelných, neposkvrněných a tvůrčích rukou,...* (dál už si to domyslíme). Myslím, že to zcela stačí, abychom odmítli jakékoliv podezření z toho, že by arménští křesťané v plnost Kristovy lid-

ské přirozenosti nevěřili⁶.

Sv. Řehoř z Nareku se narodil kolem poloviny desátého století. Když mu v poměrně mladém věku zemřela matka, byl vychováván v klášteře Narek nedaleko jezera Van, které tehdy bylo v Arménii⁷. Získal tam kněžské svěcení a jako mnich tam žil až do své smrti v pověsti svatosti r. 1003. Během svého života napsal mnoho děl, mezi nimiž zvláštní úctu mezi arménskými křesťany získal jeho rozsáhlý poetický spis *Knihy nářků* (jinak *Knihy modliteb* nebo též *Slova k Bohu z hlubokosti srdce*), který napsal na konci života. Kdyby nic jiného, tak ten, či spíše výňatky z jeho 95 kapitol⁸ stojí zde za zmínku, neboť sloužily i v novověku jako texty pro duchovní hudbu (viz např. Psalterium roč. 4, 2010, č. 6, str. 14-16).

Několik jeho poetických děl bylo zcela určitě zpíváno už dávno, patrně už za jeho života⁹, o čemž svědčí nejen jejich forma¹⁰, ale i fakt, že tato díla jsou v nejstarších zachovaných rukopisech opatřena neumatickými zápisy. A to už stojí za pořádnou zmínku v Revui pro duchovní hudbu, již Psalterium je, že?

Bohužel, arménské středověké neumy zatím nejsou dešifrovány, takže nám něco říkají jen zpěvy do dnešní doby ústně tradované a teprve tak před sto až dvěma sty lety zaznamenané. I tak ovšem jde o vrcholně zajímavé jevy, o čemž svědčí i to, jak byly v naší zemi přijaty. Uvedme konkrétní příklad.

V sedmdesátých letech předala armenoložka Dr. Ludmila Motálová pražskému souboru Byzantion několik prepisů profesora jerevanské university Roberta Atajana a brzy na to přinesl ze služebního pobytu na uvedené universitě dokonce výtisky prací téhož autora vydané ve sborníku mezinárodní konference a v „notách pro zpěv“ (kuriózně s doprovodem klavíru – duchovní hudba v SSSR musela být za Brežněva skryta za ideologicky neprostopustným krunýřem!)

6 Když jsem se o tom před sedmi lety bavil s jedním arménským knězem, který vyučoval přímo na ečmiadzinském kněžském semináři, on mi hlasitě zdůraznil, že jsou monofysité, a když mi na mou prosbu vysvětlil, co tím myslí, odpověděl jsem mu, že v tom případě jsme monofysity i my, katolíci; oni totiž zastánci monofysitismu (nejen arménští, ale i např. syrští) často chápou sdělení *Nejsme monofysité* ve smyslu *Jsme nestoriáni*, někdy i ve smyslu *Pochybujeme o Kristově božské přirozenosti*.

7 Jezero Van se od té doby pochopitelně nepřemístilo. Pozn. redakce.

8 Každá kapitola nese název Slovo k Bohu z hloubi srdce a má několik částí, dnes vytištěných průměrně na jednu stránku formátu o něco menším než A4; rozsáhlost celé knihy může ilustrovat informace, že těch částí je 365.

9 snad je zhudebnil sv. Řehoř sám, jak v jeho době bylo zvykem

10 jde o formu nazývanou *tagh*, vždy spojující slova poetického textu s mnohonásobným počtem zpívaných tónů; tato forma vrcholila právě v době sv. Řehoře.

pokračování na straně 4

1 Slovo *pravoslavný* je víceznačné – vždyť je její řecko-latinský ekvivalent *orthodoxa* použit i na katolickou církev, a to dokonce v 1400 let starém tradičním mešním kánonu používaném před pokoncilovou liturgickou reformou při každé římské mešní liturgii (ostatně viz titul *Orthodoxy* zásadního díla anglického militantního katolického konvertity G. K. Chestertona), někdy bývá použito pro odlišení od tzv. nestoriánských křesťanů jindy od tzv. nechalkedonských křesťanů a v našich poměrech je běžně používáno pro křesťany byzantské tradice, kteří nejsou sjednoceni s Římem.

2 Po jakém čase, na tom nebyla shoda: brzy po narození, při křtu v Jordánu, až na kříži...

3 Jak moc se ztrácelo, o tom také nebyla shoda, ale existoval i (extrémní) názor, že „tak jako kapka v moři“, takže např. na kříži převážilo Kristovo božství tak, že ani moc netrpěl.

4 S nejasným vztahem mezi termíny dvou různých jazyků se setkal asi každý, kdo v cizím jazyku čte či píše. Pro ilustraci můžeme poukázat na stránku 268 Řecko-českého slovníku k Novému zákonu od J. B. Součka (Praha, 1961), kde slovo *hypostasis* (řeckými koncilními otci použité pro osobu) je vysvětleno na devíti řádcích, což je pro ten slovník rekord.

5 Nahlédnutím do sebraných autoritativních materiálů katolické církve zjistíme, že takto formulované vtělení Kristovo je i v jednom z nejstarších vyznání víry, sepsaném biskupem svatým Epifaniem (+403), který tak učil ve své diecézi v Salamině na Kypu – viz H. Denzinger: *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, 31. vydání doplněné K. Rahnerem, 1960, str. 10.

OBSAH

Medailon

Svatý Řehoř z Nareku a my, E. Kindler	1
100 let od narození Josefa Černockého, K. Frydrych	13

Úvahy

Partitury, věčnost a zpěv, E. Kindler	5
O podstatě uměleckého díla, R. Guardini	7
Improvizujeme, P. Šmolík	15
Píseň ke Křtu Páně, K. Komárek	13

Bylo, je a bude

Hudebník a muzikolog Igor Heinz (1945-2015), J. Štogrová ..	12
Jiří Pilát v diplomce, JiKu	13
Velikonoční jízda v Mikulášovicích, J. Moravec	16
In memoriam Josefa Hercla	16
Kantor Jakub Jan Ryba a česká škola konce 18. století	16

Z našich kostelů

Svatohorské varhany II, P. Šmolík	14
---	----

Z redakční pošty

Píseň ke Křtu Páně, Z. Pololáník	15
--	----

Vážení čtenáři,

druhé letošní číslo je, jak se o něm vyjádřila redaktorka Jarmila, „hutné, ke čtení tak do prázdnin“. Nezbyvá, než s ní souhlasit. Nicméně skoro do prázdnin by vám mělo vydržet. O obsáhlém textu Romana Guardiniho O podstatě uměleckého díla, který reaguje na naopak až velmi stručné vymezení uměleckého díla v posledním dokumentu ČBK k liturgické hudbě, jsem dlouho uvažoval, zda jej mám rozdělit do dvou čísel, nebo ponechat vcelku. Nicméně ti, kdo jej číst stejně nebudou, to (včetně spílání šéfredaktoru) budou mít za sebou za jedenkrát, a ti, kteří se v něm „naleznou“, mi nebudou spílat za to, že je další dva měsíce „napínám“, jak že to vlastně dopadne. Ale je to na dlouhou dobu poslední takto závažný a obsáhlý text v Psalteriu. Na mou duši, na psí uši.

Číslo je uvedeno medailonem našeho nového patrona – hudebníka, který byl sice světcem dříve, než se vůbec křesťanství do našich zemí dostalo, ale byl nyní povýšen mezi nejtěžší kalibr – učitele církve.

Kmenový autor Psalteria Evžen Kindler vedl nedávno jistou polemiku na stránkách časopisu Monitor, která jej inspirovala k čistě hudebnímu příkladu, jak si (my, co to s notami umíme) můžeme názorně představit natolik nepředstavitelnou filosofickou pravdu víry, že „v nebi se žije mimo čas“.

Číslo rovněž obsahuje stručné či obsáhlejší vzpomínky na ty, kteří nás již do takového bezčasí předešli.

Pavel Šmolík dokončuje svůj miniseriál o svatohorských varhanách a zamýšlí se nad možnostmi improvizace.

Nestává se často, že někdo reaguje na texty v Psalteriu uvedené. Tentokrát však máme reakce tři. Dva články (poměrně dost kritické) k dvěma předchozím úvodníkům z pera Josefa Štogra v revue Trivium www.revetrivism.cz/cislo/20151. Editorial asi není místo na obsáhlé komentáře šéfredaktora k nim, jen snad jeden Josefův pravdivý postřeh (který mi on klade za vinu, kdežto já jej považuji za svůj úspěch) – opravdu nejsem v oblasti duchovní hudby tvůrčím myslitelem, který by prostřednictvím „vlastního“ časopisu prezentoval své originální myšlenky. Proto se rád „zaštiťuji autoritami“ a prezentuji myšlenky jejich, pokud na ně někde narazím, připadá mi, že mají hlavu a patu, a usoudím, že nejsou mezi kůrovci zase až tak notoricky známé.

Třetí milou reakcí byl mail od Zdeňka Pololánika, který promptně zhudebnil návrh textu písně ke Křtu Páně, který jsme zveřejnili v minulém čísle.

Přeji vám všem bohaté hudební prožití následujícího období svatodušního, svatojánského, mariánského etc. etc. a slibuji, že se dle naší úctyhodné tradice pokusím následující „číslo na prázdniny“ sestavit poněkud oddychověji.

MINISTERSTVO
KULTURYČasopis vychází s finanční podporou
Ministerstva kultury ČR

PSALTERIUM, revue pro duchovní hudbu

Ročník 9, č. 2/2015

Vychází 6x ročně, vydává Psalterium s. r. o., Koleční 4, 160 00 Praha 6

IČ 26448203, tel. 220 181 295, psalterium@sdh.cz

<http://zpravodaj.sdh.cz>

Redakční okruh: Jaroslav Eliáš, Evžen Kindler, Jiří Kub (šéfredaktor), Rastislav Podpera, Tomáš Slavický, Pavel Šmolík (výkonný redaktor), Jarmila Štogrová

Design: Jana Majcherová, Andrea Šenkyříková

Registrace: MK ČR E 17101 ze dne 30. 10. 2006, ISSN 1802-2774

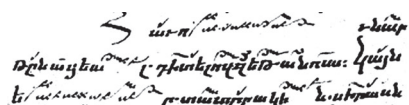
pokračování ze strany 2

– vědecký pracovník Matematicko-fyzikální fakulty Karlovy university Dr. Michal Chytil souboru Musica Poetica, který tehdy spadl pod tamější odborovou organizaci. Většina skladeb překvapovala svým stylem, avšak největší zájem vzbudil tagh¹¹ *Havun, havun* od „jakéhosi“ Řehoře Narekaciho, o němž se u nás jinak nevědělo nic. Ten tagh byl zpíván na mnoha koncertech obou souborů a úspěšně byl přijímán i v 80. letech minulého století v pražském Divadle v Nerudovce v pořadu Poztráčená slova štěstí, složeném z arménských tradičních duchovních zpěvů, moderní arménské poezie a zhudebnění výběru této poesie skladatelem K. Skleničkou, dokud úřady toto divadlo nezavřely. Na přiloženém obrázku vidíme začátek



tohoto taghu a je snad pochopitelné, že když jsem jeho zpěv uváděl na koncertech, nezdržel jsem se upozornění, že to není hudba začátku 20. století ale hudba mnohem starší¹².

Staré zachované neumy (viz např. přiložený výřez z rukopisu datovaného do roku 1241, publikovaný v článku *Poezie a hudba sv. Řehoře z Nareku jako zrcadlo arménské historie v druhém tisíciletí* od H. Utidjiana¹³) dávají tušit, že reprezentují jiný nápis. Nevíme, zda ten se změnil na ten dnes praktikovaný nebo zda bylo nápisů několik vedle sebe už dávno. V každém případě ona dnes



Výřez z rukopisu: první a část druhé strofy taghu Havun, havun. V prvním řádku je podtržen text, aby bylo zřetelné, co jsou neumy. Dvojtečka ukončuje první strofu, v obou strofách lze pozorovat stejné neumy.

známá melodie jako by neměla žádnou analogii v jiných hudebních dílech (tedy až na ten povrchní dojem, že jde

o moderní vážnou hudbu). Moderně znějí i slova. Celý překlad H. Utidjiana a M. Pičmanové do češtiny je uveden v článku *Ukázka ódy sv. Řehoře z Nareku* vytištěném v ročence Parrésia IV a je příznačné, že na každé stránce jsou průměrně 4 (velmi krátké) verše, zatím co celý zbytek stránky vyplňují poznámky ukazující, jak bohatý a hluboký je jejich biblický význam. Pro informaci čtenářů Psalteria si vypůjčíme prvních osm veršů strukturovaných po dvou do 4 strof (ty začínají velkým písmenem):

*Pták, pták probudiv se
a dívá se na pohany
Volal, volal na hrdličku
láskou krmenou a milovanou:
Vrať se, vrať se, ó Šunemitko
ve stínu skály.
Pojď, ó Ty nevěsto, z hor leopardů,
z polí srn.*

Nechť čtenář sám posoudí, kam by vznik tohoto textu zařadil, kdyby nebyl poučen, že je přes tisíc let starý¹⁴. Avšak ne každý Řehořův text je takto na první pohled záhadný. Příkladem může být motto vybrané z Knihy nářku, které použila k výše citovanému článku v Psalteriu jeho autorka M. Pečená, nebo těchto několik veršů – také z Knihy nářku:

*Tebe úpěnlivě prosím, svatá Bohorodičko,
anděl z lidí, cherube spatřený v těle,
nebeská vládkyně,
čirá jako vzduch, čistá jako světlo,
ryzí v podobnosti s obrazem
vycházející jitřenky,
povznesená nad nedostupné obývání svatyně,
ó ty místo blaženého slibu, dýchající ráji,
strome nesmrtelného života, ohnivým
mečem obklopený,...*

atd., viz str. 266 českých překladů Knihy nářku publikovaných H. Utidjianem, E. Kindlerem a B. Turkovou ve výše uvedené Ročence Parrésia IV na str. 263 až 273. Nechme už sv. Řehoře i jeho dílo na pokoji a raději doporučíme čtenáři, aby se začel do zmíněných překladů nebo do komentářů se systematicky uspořádanými myšlenkami, obrazy a biblickými citacemi sv. Řehoře, uvede-

ných v téže ročence Parrésie¹⁵.

Z hudebních forem (a nejen z nich) víme, že skladba získá na jisté dokonalosti, když se úvodní úsek připomene ke konci. Aniž by v tomto článku šlo o snahu o dokonalost, ona idea se vtírá: vraťme se k poznámce uvedené na začátku, vztažené k tomu asertivnímu „a my“ v názvu článku. Někdy v 60. letech jsem hovořil s P. ThDr. J. Reinsbergem, známým duchovním správcem v pražské chrámu Panny Marie před Týnem a nějak jsme se dotkli jistého problému kostela sv. Havla, který měl na starosti. Problém se zdál neřešitelný a Dr. Reinsberg uzavřel povídání slovy „On se o sebe svatý Havel postará“. Když jsem zde popsal, jak zpráva o zařazení sv. Řehoře z Nareku mezi katolické církevní učitele k nám přišla do prostředí, které ho už částečně znalo, sluší se při-

pomenout, že se v tomto ohledu zřejmě „svatý Řehoř o sebe postará“.

A po tom jakémsi *Da Capo* připojme ještě cosi, pro co máme v hudbě termín *Coda*: pokud by se někomu přes všechno zdálo, že sv. Řehoř je nám myšlenkově vzdálen jen proto, že je to světec Arménské apoštolské církve, tak nechť vezme na vědomí následující fakta: svatý Řehoř je jmenován v eucharistické modlitbě Pataragu mezi dalšími světci Arménské apoštolské církve¹⁶; od konce 12. století je Patarag s papežským souhlasem celebrován arménskými křesťany sjednocenými s katolickou církví, mimo jiné (od r. 1717) i každodenně v klášteře mchtaristů (arménských mnichů) na ostrově San Lazzaro u Benátek; vůči praxi v Arménské apoštolské církvi obsahuje jednu změnu, totiž na místě prosby za hlavu této církve cituje prosbu za římského papeže, avšak sv. Řehoř z Nareku je tam jmenován beze změny. Takže katolická církev už přes 800 let dává možnost ho jmenovat v té nejvyšší fázi liturgie, kdy je nade vše spojena s Bohem a obětí jeho Syna na kříži.

Evžen Kindler

¹¹ viz předcházející poznámka

¹² viz též <https://www.youtube.com/watch?v=50i11MBVsJE>

<https://www.youtube.com/watch?v=082dqVXDsvw>
13 Parrésia VIII, Mervart, Červený Kostelec, v tisku

14 Pokud čtenář o moderní poezii neví opravdu vůbec nic, může se o ní rychle ale s poněkud polopatistickým úsměvem poučit tak, že si přečte povídku Básník (z Povídek z jedné kapsy) od K. Čapka.

15 H. Utidjian, E. Kindler: Svatý Řehoř z Nareku. Teologie, motivy a obrazy v díle. Parrésia IV, str. 135-184

16 podobně jako jsou např. vybraní světci citováni v závěru tradičního mešního kánonu římsko-katolického obřadu a pocházejícího od jiného sv. Řehoře, totiž papeže Řehoře Velikého.

Partitury, věčnost a zpěv

Předpokládejme, že se věnujeme něčemu, co považujeme za dobré. A začne proti tomu někdo protestovat, při čemž je nám jasné, že neví, o co jde, a že jeho námitky vycházejí z mělkého a neseriózního základu. Jak o svém poznatku přesvědčíme jiné, snad i samotného autora těch námitek?

Jednou z možností je, že proti tomu, co obhajujeme, vyslovíme sami námitku, a to takovou, na kterou náš protivník nepřišel, a to z toho důvodu, že ona vychází z mnohem hlubšího základu, tj. je mocnější a silnější, než ty stávající námitky. Jejich autor resp. příznivec jednak pozná, že chápeme víc než on, a jednak se začne radovat, když mu dojde, že jsme vyvrátili svůj vlastní postoj. A pak tu svou námitku sami jasně vyvrátíme, takže náš protivník nejen přijde o svou radost ale bude také emocionálně (ne-li existenciálně) přiveden k přesvědčení, že víme víc a že on – jak se lidově říká – je vedle a že pravda je na naší straně.

Čtenáři Psalteria se často setkávají s námitkami proti hudbě při liturgii, nebo alespoň proti kvalitní liturgické hudbě. I já jsem jich slyšel dost, od duchovních osob až po farníky, kteří se považovali za zástupce Božího lidu a v jeho jménu rozhodovali dle svých nehudebních pocitů, jak shromážďení organizovat. Ale ještě nikdy jsem od nich neslyšel níže popsanou námitku.

Nejdůležitější je spása duše, tedy – mimo jiné – blaženost ve věčnosti. Náš život plynoucí zde v čase by k ní měl směřovat a už nyní vztahem k Bohu a společenstvím (dříve se vyznávalo „obcováním“) se svatými být ovlivněn. Ve věčnosti není čas, ale spasený tvor je stále obdarováván patřením na Boha, poznáváním „dialogu“ mezi jeho osobami a prohlubováním láskyplného vztahu mezi ostatními nebeskými obyvateli. Je to sotva představitelné, snad jen někteří zvlášť omilostnění světci byli schopni to alespoň trochu nazírat už v pozemském životě, my však ne. Máme jednu nevýhodu, jsme totiž s časem pevně svázáni. A snad nejhůř jsou na tom hudebníci, vždyť hudba na plynutí času podstatně závisí. Takže teď přijde ta námitka: v liturgii, tedy tam, kde by měl být každý mnohem víc než kdy jindy orientován na věčnost, nás v čase dokonale „vězní“ hudba svým postupným plynutím, požadavky dodržovat délky a respektovat rytmus stejně jako tempo, mimo

jiné opakováním motivů a případnou synchronizací hlasů, což vše pocítují – někdy podvědomě a jindy, např. když se jim to zdá dlouhé – dokonce i ti přítomní, pro které jinak hudba nic neznamená; a to nám neodbytně, snad víc než cokoli jiného během liturgického shromáždění připomíná, jak moc nám vládne čas, a že je „všeho do času“, i těch tónů. Když hudbu provozujeme, plynoucí čas nás obklopuje, hltá, polyká, vězní, zabíjí a stravuje jako velryba plankton.

Sdělte tuto myšlenku někomu, kdo rozhlašuje, že to zpívání je moc dlouhé, že mu nerozumí, že se lidu (totiž jemu) nelíbí, že... Nad takovým „objevem“ asi radostně vykulí oči a začne odvozovat: vida, ta potvora hudba, jaká hrůza, vždyť odvádí věřící od věčnosti, hudebníci jsou věřícím duchovními vrahy a sami sobě duchovními sebevrahy, otroky času a svázání okovy hudby se vzdalují Bohu....

NOTOVÝ MATERIÁL JAKO VÝCHODISKO

Sotva takoví lidé z toho vyvodí symetrickou hypotézu, totiž že hudebníci, svázání okovy hudby, se blíží peklu. Nabízejí se totiž stručné a poněkud jedovaté reakce na dané námitky, třeba právě ta, že hudba by nás měla vzdalovat i od pekla, tam také není čas, nebo že od obojího by nás měla vzdalovat sama liturgie na příklad svým kalendářem. Mají oprávnění, ale jsou příliš jednoduché. K dispozici je víc. Hudba totiž může myslícímu provozovateli věčnost úžasně přiblížit, a to způsobem, který je v dané intenzitě mimo hudbu nemyslitelný. Pozorujme, jak se používá partitura, tedy nejen ta orchestrální či sborová, ale i úplný notový zápis jednodušší skladby, jako je např. kvartet, zpěv (či nástroj) s doprovodem ba i bez něho, varhanní preludium a pod. Takže aby dalšímu jeden rozuměl, nemusí být dirigentem ani sbormistrem, ale třeba jen hráč na nástroj či zpěvák, který viděl noty s klavírním či varhanním doprovodem. A tak raději místo slova „partitura“ použijeme v dalším obecnější a interpretům bližší slovo „noty“.

Noty jsou zápisem znění jisté skladby, v kterém reálný čas toho znění je zobrazen pohybem ve směru zleva doprava a abstrahovaný prostor, v němž skladba zní (tedy jednotliví hráči, zpěváci, případně u varhánka každá ruka a nohy), je promítnut ve směru shora dolů.

V notách je realita skladby deformována: noty nezní, nejsou samy o sobě reálná hudba. Proč existují a jsou užitečné, to snad vysvětlovat nemusíme, avšak pokusme se přesto vytknout některé jejich rysy, totiž ty, které nám za moment

otevrou pohledy na věčnost.

Zatím co provedení skladby trvá jistou dobu a pak zanikne, noty trvají v praxi mnohem déle, obrazně (a velmi zjednodušeně) lze říci, že jsou oproti znění zobrazené skladby „věčné“. To podstatné, kvůli čemu existují, totiž nesená informace o skladbě, se nemění – tu nedeformuje ani jejich případné zežloutnutí, potrhání či počárání. V této své „věčnosti“ jsou k dispozici lidem, aby dle nich kdykoli poznávali znění zapsané skladby. Ti lidé mohou být interpreti, dirigenti, pedagogové, obrabci listů, kritici, žáci, muzikologové apod., může u not být jeden, může jich být více, mohou se střídát, mohou při tom o skladbě komunikovat, jeden může zápis číst na jednom místě, druhý na jiném, jeden se v tom může vrátit nazpět, může číst něco rychleji, než by se to provedlo, něco pomaleji, může číst i shora dolů nebo opačně a poznávat, jak souzní (harmonicky či barevně) několik partů, hlasů či osnov, může sledování not přerušit a pak se k němu vrátit, aniž by mu – na rozdíl od reálného znění skladby – noty během jeho nepřítomnosti utekly dál; sám je prostě na čase, v němž znění existovalo (existuje, bude existovat) zcela nezávislý, svobodný.

Abychom v dalším nemuseli složitě vysvětlovat, zda máme na mysli ten čas, v němž noty existují, nebo ten druhý čas, v němž je zapsaná skladba realizována, dejme tomu prvnímu z nich symbolický název „věčnost“ (ty uvozovky k názvu patří) a tomu druhému „čas“. Při čtení not jsme schopni to, co reprezentují (tedy realizaci zapsané skladby), interpretovat jako projev podstatně existující v „čase“, ale sami jsme nad ním, nezávislí, jsme ve „věčnosti“, při tom ovšem s „časem“ v úzkém intelektuálním kontaktu.

A nyní přijde to, jak nám hudba může pomoci vyznat se ve vztahu věčnost-čas (zde už bez uvozek).

NOTOVÉ ZÁPISY JAKO INSPIRACE

Věčnost (ta skutečná, bez uvozek) existuje mimo čas, ale má vztah k dění v našem, pozemském čase. A to je pro náš duchovní život existenciálně důležité. Živě si to představit je nemožné, a kde něco nejde, pomůže nám analogie, metafora, podobnost, model – jak říká sv. Pavel: *Nyní patříme skrze zrcadlo v záhade, ... Nyní poznáváme částečně* (1 Kor. 13, 12). A tak si pomozme: zkusme chápat výše uvedenou „věčnost“ not (a činnosti k ní vztažené) jako analogii opravdové věčnosti a výše uvedený „čas“ jako analogii času, v němž sami žijeme.

Noty a jejich vztah ke znějící skladbě

1 Doplňme, že to má smysl jen tehdy, když se na namítajícího nevztahuje výrok připisovaný Janu Werichovi: „Nejhorší srážka v životě je srážka s blbcem. Blbce nikdy neusvědčíte z blbství. Z takové srážky vyjdete vždycky jako největší blbec pod sluncem.“

nám tak umožňují přiblížit si poznání, jak Bůh, anděl nebo světec může „pozorovat“ z věčnosti dění ve světě. Podněcují nás, abychom si uvědomovali mimo jiné to, že ve věčnosti má každý nebeštan dost svobody k tomu, aby se věnoval jednomu místu v „partituru světa“, na příklad někomu, kdo tam žije, rodině, národu, obyvatelům činžáku, skautského oddílu nebo skupině věřících farnosti či diecéze, ba i pěvecké skupině atd. Ukazují nám názorně, že se nebeštan k tomu „místu v partituru světa“ může vrátit a – podobně jako tomu, kdo vnímá notový zápis – se mu nestane, že když se k tomu místu vrátí, musí už pozorovat události, které nastanou ve světě o něco později. A více nebešťanů může „komunikovat“ o tom, jak nejlépe interpretovat dané místo té „partitury“. Vše, co jsme výše uvedli o možnostech, které nabízejí noty lidem ve „věčnosti“ pro vztah k provedení skladby v „čase“, lze zobrazit i na možnosti nebešťanů pro jejich vztah k času, v němž žijeme.

Model (jakýkoliv, až už hračka-autíčko, Bohrův model atomu, socha, mapa nebo např. počítačový simulační model šíření epidemie) je vůči tomu, čeho je modelem, zjednodušený, zploštěný, deformovaný, lze říci okradený. Přesto modely používáme, a to proto, že se s nimi lépe manipuluje nebo jsou blíže našim poznávacím schopnostem, a tím nás poučují o tom, co přímo na těch původních, modelovaných objektech poznáváme velmi obtížně nebo vůbec ne. V době romantismu proti modelům kvůli jejich nedokonalosti filosofičtí puristé brojili. Pro obveselení citoval odborník firmy IBM R. Brennan r. 1967 účastníkům jedné mezinárodní konference o počítačových modelech tehdy sto let starý výrok, že modely jsou pro „zakrnělé mysli chudáčků neschopných myslet v abstraktních pojmech“², a zakladatel sémiotiky Charles Peirce (1839-1914) si prý povzdechl, že „nejlepším modelem kočky je zase kočka, pokud možno tatáž“, ale modelům se nevyhneme, jsou dnes dokonce seriózním prostředkem poznání ve vědě a technice, v podobenstvích se jim dokonce nevyhýbal ani Ježíš. To platí i v našem případě: zobrazení vztahu věčnost-čas pomocí vztahu „věčnost“-„čas“ je nedokonalé, „věčnost“ je sice delší než „čas“, ale není to věčnost, noty samy nejsou znějící tóny, nýbrž jen jejich grafické symboly, zatím co pro nebešťana je pozemšťan, k němuž má vztah, realitou, víc než symbolem něčeho, co by mohlo realitou být. Přesto však – jak jsme naznačili – nabízí náš „muzikantský“ model pro pochopení vztahu života na zemi k věčnosti podněty, ke kterým bychom jinak nedošli.

Notové modely tedy námitku o škodlivosti hudby pádně vyvrací. Podnětů z nich však lze odvodit víc.

DALŠÍ PODNĚTY

Každý čtenář Psalteria asi má svého oblíbeného vynikajícího autora, k němuž cítí úctu a kterého si snad i jako člověka idealizuje. A tak si snadno představí, jak by byl potěšen a poctěn, kdyby měl interpretovat jeho skladbu a ten autor byl u něho osobně přítomen a laskavě a zasvěceně mu radil, jak skladbu (resp. příslušný part) interpretovat. Náš čtenář by si toho jistě moc vážil. V našem modelu odpovídá autor nebešťanovi a interpret pozemšťanovi. Lze rozeznat tři možnosti v modelu obsažené: (1) autor by se mohl obrátit k interpretovi sám od sebe, (2) udělal by to na interpretovu prosbu, ale také (3) autor by sotva radil interpretovi, který by mu dal najevo, že o jeho rady nestojí. Přibližně to odpovídá postupně tomu, že (1) nebešťan sám od sebe pomáhá pozemšťanovi v jeho životě (typický případ: anděl strážný, křesťní či birmovací patron), že (2) pozemšťan prosí nebešťana o pomoc (modlitba) a že (3) pozemšťan na nebešťana nevěří a/nebo není v posvěcující milosti. V každém případě by tedy pozemšťan, když se obrací k nebešťanovi, ho jednak měl vnímat jako konkrétní osobu, nebeského autora, který s ním má jistý společný zájem; neměl by jen tak pro sebe něco blábolit. Za druhé by si měl pozemšťan uvědomit, že ta nebeská osoba je soustředěna na něj tak trochu podobně jako onen autor skladby na interpreta a že mu věnuje kus svého nekončícího bytí a vkládá do té komunikace svou dobrotu, lásku, vliv, moc a zánícení pro věc. A za třetí by pozemšťan měl mít na mysli, že ta nebeská osoba figuruje v modelu jako opravdový umělec, znalec, vlastně superznalec, superumělec, který ví a může nesmírně víc než ten interpret³. Podle toho by se k němu měl obracet i v modlitbě.

ZPĚTNÁ INSPIRACE PRO LITURGICKOU HUDBU

Snad si čtenář někdy uvědomil, že ten nejvyšší důvod existence liturgické hudby je, že by měla být sama modlitbou, tedy – opakujme – nábožným pozdvižením mysli k Bohu⁴; že by mohla a měla být více než jen symbolem, signálem, prostředím či ozdobou pro modlitbu. Je to těžké, ale měli bychom se o to snažit. Více než instrumentální hudba je k tomu disponován zpěv, který se v takovém případě sám stává tím v čase existujícím nositelem vztahu k věčnosti, nositelem, u něhož je přednes řízen nejen snahou o hudební

dokonalost, ale též modlíci se myslí (tedy ne pouhým záměrem, aby ten zpěv modlitbu signalizoval, doprovázel či ozdobil, případně jen akustickou kultivací nezpívané hlasové intonace). Jestliže děláme liturgickou hudbu jen pro vlastní potěšení z hudby (nebo dokonce jen pro dobrý pocit ve „společnosti“), jsme vůči těm v nebi v podobném vztahu jako interpret, který sice ví, že znalec je přítomen, ale šmídlá, píská nebo brouká sám pro sebe něco, co ho v ten moment uspokojuje a znalce nevnímá, po případě ignoruje. Kdysi jsem připomněl⁵, že existuje hřích, který bývá už pro děti formulován slovy „modlil jsem se nepobožně“, a že pro tento hřích existuje široké pole možností v církevní hudbě. Jedna uveřejněná negativní reakce⁶ výstižně ukázala, jak toto upozornění řalo do živého: pouhé potěšení z vlastní hudební činnosti v kostele je velmi blízko tomuto hříchu. Vystříhat se ho je obtížné, někomu se to může zdát nemožné, a to nejen proto, že nejsme dokonalí, ale i proto, že – jak se říká – každý jsme jiný, takže niterný obsah hudby-modlitby navenek vyluzovaný je zdánlivě ve sporu s požadavkem, že liturgické shromáždění se má projevovat jednotně a organizovaně. Avšak jednou z vlastností opravdového umělce je překonávat tvorbu zdánlivé rozpory. Jak, to nechme na nějaký příspěvek v budoucnosti a zatím dejme našim čtenářům prostor, aby o tom v klidu sami podumali.

Při premiéře skladby, na níž je slavný a významný a též hudebně velmi vnímavý a fundovaný autor přítomen, je vhodné, když to ví každý z interpretů a podle toho se řídí, ne křečovitě ani ne se strachem, nýbrž s chutí, přátelským vztahem a radostí, že hudebně funguje před takovým autorem, ale také s úctou a vědomím velikosti toho autora i jeho díla. Kdybychom interpretovali nějakou skladbu dejme tomu Beethovenovu, Palestrinovu, Bachovu, Messiaenovu nebo Stravinského v jeho přítomnosti, asi by mu sotva kdo z nás řekl „hele, sme muzikanti, pudem spolu na pivo“ nebo „nekecej mi do toho, tady dělá hudbu tak, jak sem si zvyk, jak se mi to líbí“, a to i tehdy, kdyby byl autor velmi přátelský a žádný náfuka. Analogie vztahu s milovaným a ctěným autorem by měla každému kůrovci připomínat, jaký má mít vztah k těm v nebi, jichž se ta na zemi v čase probíhající liturgie dotýká. Ti v nebi, tj. ve věčnosti, jsou mnohem významnější, vlivnější a nám bližší, než ten nejvýznamnější autor. Máme jako chrámoví hudebníci morální povinnost toto mít na srdci, o výše naznačený niterný vztah k Bohu z hloubi srdce usilovat a vyjadřovat ho jak výběrem hudby tak její realizací.

Evžen Kindler

2 R. Brennan: *Continuous system modeling programs state-of-the-art and prospectus for development*, in: *Simulation programming languages*, North-Holland, Amsterdam 1968, str. 371

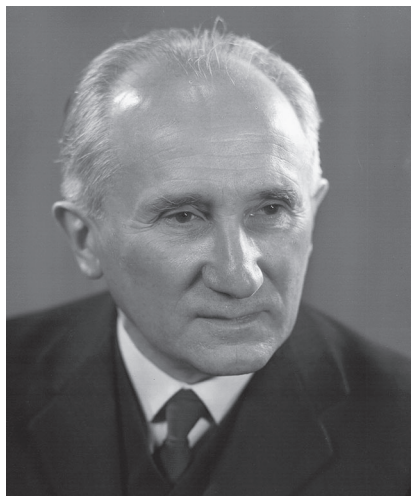
3 O Bohu je to jasné a ostatní nebešťané, jak víme, budou s Bohem v nebi vládnout (Mat. 5, 4 a 25, 34).

4 Nezapomeňme, že existuje nejen modlitba prosebná, ale i oslavná a děkuvná.

5 *Res Claritatis Monitor* roč. XI, č. 12, 15. 6. 2014, str. 7-10

6 *Res Claritatis Monitor* roč. XI, č. 12, 15. 6. 2014, str. 7-10

O podstatě uměleckého díla



Název tohoto příspěvku by mohl vzbudit podezření: je přece zjevně nemožné v tak krátkém čase prozkoumat tak mnohovrstevný útvar, jakým je umělecké dílo. Je tedy třeba hned na začátku jasně říci, že jde především o vyjádření otázky, kterou si klade každý, kdo někdy přišel do styku s uměleckými díly, a kterou si klade stále znovu, i když se jimi zabývá už dlouhou dobu – totiž otázky, co je tato zvláštní věc, která je tak neskutečná, a přece tak silně působí; která je tak vyňata z běžné existence, a přece tak hluboce zasahuje nitro; která je podle praktických měřítek tak nadbytečná, a přece tak nezbytná pro každého, do jehož života jednou vstoupila.

Odpověď můžeme jen nastínit – a tím už chceme bez všeho dalšího začít.

SETKÁNÍ A VYJÁDŘENÍ

Umělecky, řekněme přesněji hudebně nadaný člověk se setká s nějakou skutečností ve vnějším světě: se stromem, zvířetem, postavou člověka, majestátem, láskou, vztahem. Cítí se zasažen – zasažen zvláštní jejími vlastnostmi, nejen tím, že něco je, ale také tím, že to něco říká. Zasažen schopností formy (vlastností) vyjevovat podstatu. Nitro umělce se dostává do zvláštního pohybu. Otevírá se a stává se vnímavým, ale zároveň také bdělým, napjatým a připraveným k činnosti. Tento stav může mít různou intenzitu, od prchavého rozzechvění až po mocné zasažení a ovládnutí, ale vždy se vyznačuje dvěma vlastnostmi: vnímavostí a aktivností. To měl na mysli Goethe, když umělce napomínal, „aby se stal orgánem“: orgánem pro podstatu věci a událostí, jak se projevují ve svých formách a projevech.

V tomto stavu umělec sahá po něčem, co je venku. Ne proto, aby to dal do služeb nějakého praktického účelu, ale proto, aby to nově vytvořil.

V článku „Nový dokument o liturgické hudbě“ (Psalterium 6/2014) píše J. Balík mimo jiné toto:

Dokument se spokojil pouze s obecným konstatováním, že je třeba, aby „kvalitnímu teologickému obsahu odpovídalo literární zpracování i umělecká hodnota melodie respektující přízvukost spisovné češtiny apod.“ ... Také je důležité, aby literární zpracování respektovalo kulturu příslušného jazyka a zhudebnění respektovalo zásady hudební nauky. Tvůrci dokumentu se záměrně vyhnuli přesnému výčtu, co to znamená literární a hudební kvalita. Považovali to za nepatřičné ze dvou důvodů. Každý průměrně vzdělaný člověk by měl mít o kvalitě jazyka a základech harmonizace všeobecné povědomí. Druhý důvod spočíval v tom, že posouzení hodnoty kvality písně z umělecké stránky bude vždy do jisté míry záviset na subjektivním dojmu odborníků. Vyjmenování konkrétních hledisek by vytvořilo dojem, že lze jazyk i hudbu,

tedy umění, vtěsnat do běžně měřitelných kategorií.

S hodnotou, kvalitou (a vhodností) jsme se vypořádali v Psalteriu 3/2008. Trochu složitější je to s uměleckostí, i když jsme se tomuto tématu vlastně již také věnovali (Uměleckost v hudbě, J. Kub 4/2008 a polemika k tomuto článku Poznámky k uměleckosti v hudbě, J. Stodola, Psalterium 5/2008). Proto víme, že umění nelze vtěsnat do kategorií měřitelných běžně. Ale přesto se vzpíráme myšlence, že by redukce problematiky uměleckosti na přízvučnost a pravidla harmonizace mohla naše čtenáře (a v duchu doufáme i ostatní chrámové hudebníky – naše nečtenáře) uspokojit. Proto nabízíme pohled kategorií neběžných. Guardiniho text byl mírně redakčně upraven, povětšinou redukcí výtvarných příkladů a doplněním příkladů hudebních, a to tak málo, že není možno vydávat jej za apokryf. Originál Romano Guardini: O podstatě uměleckého díla, Triáda 2009

Ale jak? Tím, že jej vyjádří. Z materiálu, který odpovídá jeho nadání – našemu případě je to čas a tóny –, vytvoří skladbu, jež vyjadřuje předmět venku, tedy metaforicky obsahuje ty vlastnosti, které má (doslovně) vyjadřovaný předmět. „Podobá se mu“ ovšem v hranicích vymezených povahou onoho materiálu: tak například melodie může být „vznesená“, zatímco vyjadřovaný předmět je vznesený, melodie může mít „vrchol“, zatímco vyjadřovaný předmět může mít vrchol, hudba může „spocínout“, zatímco vyjadřovaný předmět spocínout. V tomto konání spočívá triumf umělce nad přírodou, stává se tvůrcem. Ať je „svět“ jakýkoli, hlavně že je jeho dílem. Toto tvoření není libovolné, nýbrž plní určitý úkol: slouží bytí. To první lze snadno pochopit, ne tak to druhé. Jak může tvoření umělce sloužit bytí?

Řekli jsme už, že formy věci – a „formou“ myslíme všechno, co lze postihnout smysly – vyjadřují podstatu předmětu, jeho význam, to, co je mu vlastní a čím je důležitý. Ve věci je toto vyjádření ještě neurčité a nedokonalé, ale umělec se cítí puzen, aby je přivedl dále. Vidí, jak podstata vyzařuje z forem a vlastností, a dává se jí k dispozici, aby se mohla plněji vyjevit. Ne jako vědec pomocí pojmů a teorií, ale smyslově, v kontaktu s tím, co vidí, slyší a hmatá. Formy ho vedou, ale umělec je zároveň ovládá, zpracovává, zjednodušuje, zhušťuje, pořádá – a co všechno se ještě může dít, aby zvýšil jejich výrazovou sílu a aby dal vyniknout tomu, co je předmětu vlastní?

Tím, že umělec postihuje podstatu věci, postihuje také sám sebe. Rovněž nikoli teoreticky, například tak, jako psycholog zkoumá vlastní nitro, nýbrž bezprostředním prožíváním. Tím, že v sobě pocituje dotek podstaty věci, probouzí se něco v jeho vlastní podstatě.

Například básník před vznešeným stromem pocituje možnosti jasné, živoucí formy, které se nacházejí v něm samém, ale jsou překrývány poněkud příliš citlivým měšťáctvím jeho každodenního zjevu. To je skutečně „setkání“ na rozdíl od pouhého „vnějšího střetnutí“. Vidíme určitou věc, pocítujeme její zvláštnost, její velikost, její krásu, její nouzi a ihned jako živoucí ozvěna na to odpovídá něco v nás samých, probouzí se, pozvedá a rozvíjí. Člověka můžeme přímo nazvat bytostí, jež je schopna odpovídat svým vnitřním bytím na věci světa, a tím uskutečňovat samu sebe. Čím je člověk hodnotnější, tím silnější, bohatší, hlubší, jemnější je jeho schopnost setkávat se, odpovídat, a tím „přicházet sám k sobě“. U umělce má tento proces odpovídání zvláštní sílu. Viděli jsme, že nepostihuje věc jednoduše tak, jak před ním stojí, ale v jejím jevu nazírá podstatu. V tomto setkání také vystupuje jeho vlastní podstata, něco z toho, čím je nikoli pouze každodenně, ale v nejvlastnější nitru. To není jako dívat se na sebe do zrcadla – ne nutně, ať je přitom v člověku kolik chce samolibosti –, nýbrž je to, jako by se probouzelo samo jádro, jako ve věci, teď ovšem vlastní jádro člověka. Proto by také

nebylo správné mluvit zde o subjektivismu – opět v jeho podstatě, ať už se přitom člověk nezávazně vyžívá sebevíc –, nýbrž jde o to, co daný člověk vlastně je, pokud jde o tvoření a povolání, a čím se tedy také má stát v procesu svého sebeuskutečňování.

Podstata věci a podstata umělce samého vytvářejí živoucí jedno, jež mocně tíhne k vyjádření. Vlastní pocity umělce vplývají do způsobu, jak vidí věc. Vnitřní podoba věci se vynořuje ze vzrušeného prožívání sebe samého. A oboji tak, že vzniká forma, dílo.

To, z čeho se rodí popud k dílu, je v různých dobách a u různých osobností poněkud jiné. Zájem některých umělců směřuje k tomu, co je na předmětu substanciální, k podobám v jejich vztazích a silách, jako tomu bylo většinou v antice. Zájem jiných se týká atmosféry mezi postavami, světla, nálady, jako třeba u impresionistů. Někteří umělci hledají konstrukci předmětu, architekturu skupiny nebo dění, například Andrea del Sarto. A opět jiní proudění sil, plynutí pohybů, dynamickou stránku dění. Vzpomeňme na Michelangelovy fresky. Vysoké egyptské umění chtělo znázornit to, co je typické, trvalý základ rozmanitosti světa; s jakou velikostí vypracovalo například postavu vladaře! Jiní, novověcí umělci jsou poutáni tím, co je charakteristické, individuální, jedinečné – uvedme hned největšího z nich, Rembrandta.

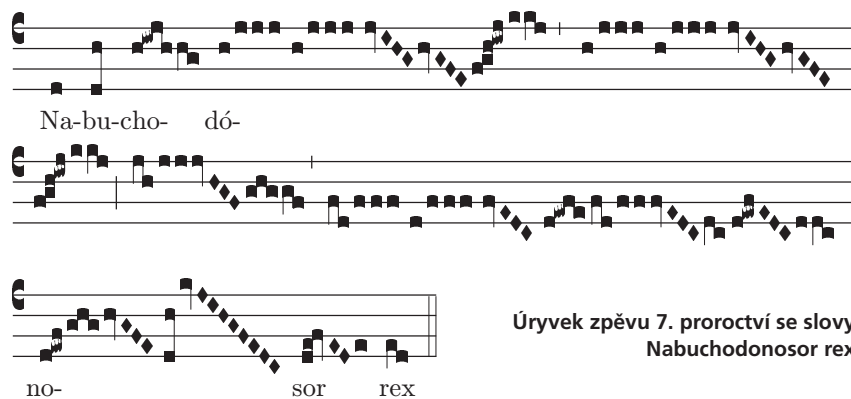
Různý je rovněž proces zasažení, hledání a práce. Dotýkáme se tak jedné z nejzajímavějších kapitol psychologie a biografie: dějiny jednotlivého uměleckého díla v umělci a spolu s nimi zároveň dějiny, jež prožívá sám umělec ve svém tvoření. Jsou umělci, u nichž se zážitek promítá bezprostředně do díla. Jiní umělci prožijí zasažení a pak započne dlouhý proces. Tvar narůstá, proměňuje se od jedné fáze ke druhé, pojímá do sebe prvky, které pocházejí z jiných zážitků, pokračuje v motivech z dřívějších děl. Pozvolné vznikání a usilování, jež se vyjadřuje ve stále odmítaných pokusech, až nakonec vznikne to pravé. I zde je rozmanitost značně velká. Co jednomu pomáhá, to druhého ruší. Každý má svůj způsob, zvláštní až po drobné techniky, jimiž se povzbuzuje, ať už je to káva, která pomáhala Balzakovi při jeho nepochopitelně bohatém tvoření, nebo sebevražedný zvyk Hugo Wolfa, který si večer před spaním přečetl báseň a ráno ji měl vmysli jako píseň. A takto bychom mohli ještě pokračovat.

OBRÁZY

To, co jsme doposud řekli, je patrné na uměleckém díle samém – i když k tomu, jako při všem, co existuje, musíme mít oči, jež se dovedou a chtějí dívat. Existují však ještě jiné prvky, které se neukazují tak otevřeně, ale nejsou proto méně

významné. Patří k nim to, co budeme nazývat „obrazy“. Přesněji bychom měli říci pra-elementy světa obrazů neboli elementární obrazy – ale zůstaňme u jedno-duššího slova.

Každá věc má nejprve bezprostřední smysl. Vezměme si nit. Můžeme ji použít bezprostředně prakticky, například napnout ji od jednoho bodu k druhému nebo ji spojit jednu věc s druhou.



Úryvek zpěvu 7. prorokství se slovy Nabuchodonosor rex

Můžeme ji zkoumat vědecky a poznat zákony, kterými se řídí její chování, kupříkladu zákony pružnosti. Můžeme se zaměřit na její hospodářský význam, například z hlediska textilní výroby. Její podoba však obsahuje ještě hlubší vrstvu. Ukazuje se, když mluvíme o „niti života“. Tento výraz je zbytkem ze širší souvislosti, totiž z mýtu o sudičkách. Vidí život v podobě niti, kterou sudičky začínají, dále předou a nakonec přestřihují. Tak se život jeví jako něco, čemu dávají začátek i pokračování neznámé síly; o čem vždy víme jen to, co je, a nikoli, co bude; co může být hladké, ale co může mít také uzly a může se zamotat; co je slabé, ohrožené přetržením, a přesto vydrží hodně napětí, a co nakonec tytéž síly, které je započaly, dovedou také ke konci. Tento obraz je výkladem existence. Její nepřehledná šíře a propojení se stahuje do sevřené podoby a tak se dává člověku jakoby do rukou. Její temnota se prosvětluje v jasný prvek smyslu, který je jednoduchý, a přece plný významu ve všech směrech. Tuto existenci nepostihují vědecké pojmy, nýbrž živoucí pocit. Tak je existence otevřena pro každého, jehož pocit je živý. Má v rukou prostředek, aby se dovedl orientovat, nikoli v praktickém jednání jako v technice nebo ve vědě, nýbrž duchovně, pokud jde o smysl a zaměření. Získává něco z toho, čemu říkáme „moudrost“.

Tento obraz může být pojat do mýtu, například do právě zmíněného mýtu o sudičkách, které sedí u zdroje vznikání a předou nitě osudu. Nekryje se s mýtem, ale existuje již před ním, má základ v bytí věci a v hlubinách myslí. Ale mýtus tento obraz rozvíjí na základě zvláštních předpokladů určité-

ho národa a dává mu tak jasnost a sílu. Protože však tento obraz je pra-element bytí, přžívá zánik mytického myšlení a působí v životě dále, i když zahaleněji, zmateněji a slaběji. Tak může víra v předlenu osudu zaniknout, ale obraz nitě je nezničitelný a pro naše chápání existence nepostradatelný.

Takových obrazů je více. Například obraz horizontály, obzoru, oblasti mezi

nepřístupným nahoře a dole, tedy oblasti, jež byla přidělena člověku. Nebo obraz setrvání či změny, vzestupu a pádu, gracie a uvolnění, variace a opakování.

Oblasti, kde se tyto obrazy nejdříve závazně vynořují, je – jak se zdá – oblast vizí; jejich první formou je pak výrok vidoucího, jejich prvním prostředím kult a mýtu. Síla vidění pak pozvolna mizí, na její místo vstupuje náboženská fantazie. Výrok vidoucího pozbývá hutnosti a stává se naukou života a příslovím. Kult ztrácí objektivní moc a stává se povzbuzováním. Mýtus se rozplývá a přechází v pověst, pohádku a lidový zvyk. Avšak obraz, podoba moudrosti, který mluví sám sebou, zůstává, i když je znehodnocován racionalistickým způsobem myšlení.

Tak také psychologie ukazuje, že obrazy žijí v hlubině nevědomí. Odtud neustále působí na vědomí. Ovlivňují spontánní myšlení a tvůrčí nápad. Vedou naše chápání a tvoří značnou část toho, co se nazývá svědomím života a co řídí postoj k věcem a událostem.

Tak je lidská existence všude prostoupena působením obrazů. My novověcí lidé si to už neuvědomujeme; někdy však přece něco ze starého významu prozařuje, například když jeden člověk dává druhému prsten nebo když ho ve významném okamžiku vybízí, aby s ním šel kus cesty. Pak oba cítí význam, který nepochází z povrchového smyslu dění, nýbrž z větší hlubiny.

Tyto obrazy se objevují bezprostředně v životě dítěte. Dítě koná určité věci s vážností, které dospělý nejprve vůbec nerozumí. Zdá se, že ve hře dítěte mohou obrazy vystupovat výše a rozvíjet se volněji než v životě dospělých. Ale ani u nich tak docela nechybí. Působí všude

tam, kde ještě existuje ritus a obřad. Tedy především v církevním kultu, v liturgii. Ta spočívá na třech prvcích: na slově, věci a konání. V liturgické věci – například stupních, svíčkách, plátnech – a v liturgickém konání – v chození, stání, klečení, v různých pohybech rukou, v holdování a podávání – se objevují obrazy a přispívají k očisťujícímu, osvobozujícímu, osvěčujícímu působení, jež vychází z liturgie.

Tyto obrazy mají velký význam také pro umění. Stav, v němž se nachází tvořící umělec, se podobá stavu dítěte a také vidoucího. Není řízen kritickým rozumem a účelově zaměřenou vůlí, které napínají a usměrňují život. V umělci je život vzrušený a zároveň uvolněný, bdělý a zároveň prostupný, zaměřený k věci a otevřený do vlastního nitra a zároveň ve stavu oné zvláštní bdělosti, jež postupuje proces tvoření, aniž mu působí násilí.

V tomto stavu se mohou také vynořovat obrazy, nikoliv vědomě vymyšlené a chtěné, nýbrž vetkány v to, co se právě utváří.

Dávají vznikajícím výtvorům zvláštní význam. Například když se na obraze otevřené krajiny vysoké nebe dotýká ploché země a mezi nimi se objevuje rovná linie horizontu a my pociťujeme úzký prostor člověka, včleněný mezi nepřístupnými oblastmi výše a hloubky. Nebo když vodorovnou linii moře a pobřeží protíná vertikála stojící lidské postavy, vzpřímené, tiché, statečné, odhodlané k činu, připravené na svůj úděl, linie „Já“. Nebo v melodickém vyjádření nabubřelosti ve známém zpěvu Nabuchodonosor rex (úryvek na protější straně). Tak prvním tvarem pronikají pra-elementy a dávají pocitit nesmírnost světa venku a hlubin uvnitř.

Naše vědomí o tom neví, ale jistě o tom ví naše nevědomí, kde ještě proudí život pra-času. Umělecké dílo tam proniká a působí, že se obraz rozkmitá. Umělecké znázornění tak nabývá závažnosti, jež jde daleko za jeho povrchový smysl. Když například báseň líčí životní běh nějakého člověka, za vyprávěním tohoto lidského osudu zaznívá stará zvěst symbolu cesty, která nabízí výklad existence a potlačuje chaos. Vědomé ucho slyší jen toto vyprávění, je osvíceno, povzneseno, potěšeno. Nevědomí však vnímá prastarou moudrost a cítí se posíleno v nikdy nekončícím boji proti chaosu. Ony pra-tvary v sobě nesou dokonce i čistě formální prvky, například kruh jako kompoziční forma obrazu, rytmické opakování jako členění básně, nebo uplývání do nedozírné dálky (omnes fines terrae). Z těchto pra-tvarů pochází velká část moci, kterou daná díla působí na naši mysl.

CELEK BYTÍ

Pravé umělecké dílo není jako bezprostředně vnímaný jev pouhý výsek, co existuje, nýbrž celek. Například židle

zde přede mnou se nachází v souvislostech směřujících do všech stran. Jakmile ji zachytím fotografickým aparátem, ostře se ukáže, že jde o výsek (když jej zachytím já na rozdíl od umělecké fotografie, viz např. obrázek na následující straně). Ale když ji vidí Vincent van Gogh, pak hned při prvním vidění započne zvláštní proces: židle se stane středem, kolem něhož se v prostoru soustředí všechno ostatní. Zároveň se židle zformuje tak, že její části se uspořádají kolem středu v jejím vlastním bytí. Tím se to, co se ukazuje na obraze, vyjeví jako celek.

Toto zformování může být v jednotlivých případech velmi odlišné. Kompozice může být průhledná jako geometrický útvar nebo – zdánlivě – zcela náhodná. Zformování se může týkat spíše masy těles, jež se ukazují na obraze, nebo atmosféry, spíše znázorněných pohybů nebo celkové nálady. Vždy



Začátek Graduale mše „ve dne“ na Hod Boží vánoční

jde o proces, jímž se jevy, jež jsou jinak vetkány do všeobecné souvislosti skutečnosti, spojují do životem naplněné jednoty.

Tím se stává patrným něco, co se nachází daleko mimo znázorněný předmět, totiž celek bytí vůbec. Tento celek se nikdy neobjeví bezprostředně před mýma očima. Já jsem přece jen nepatrnou částí nedozírné souvislosti a právě tak předmět, s nímž se setkávám; a můj život je vždy jen vztahem fragmentu k fragmentu. Ale zde, v procesu uměleckého formování, se děje něco zvláštního: jednota, která vzniká z věci, jež je zde postižována, a z člověka, který ji postižuje, má sílu volání. Kolem ní se zpřítomňuje celek bytí: veškerenstvo věcí, příroda, a veškerenstvo života lidí, dějiny, obojí v živoucí jednotě.

Ne tak, jak se o to pokoušejí programatikové, tedy špatní umělci, když podávají celkové pohledy, encyklopedie bytí či katechismové písně od Adama až po Apokalypsu, nýbrž tak, jak se jednotlivý jev proměňuje v procesu formování. Děje se to způsobem formování díla, skrze „jak“, nikoliv jeho předmětem, skrze „co“. Obrovskému obrazu, jenž by znázorňoval roční období a úseky života, rolnictví a průmysl, dějinné epochy a vedoucí osobnosti, chybí tato síla zpřítomnění. Židle van Gogha na chudé cihlové podlaze či Communio na Květnou neděli (Pater, si non potest) toto zpřítomnění má. Kolem ní zaznívá hudba celého světa.

Tak vzniká v každém uměleckém díle „svět“. Ten má v různých odvětvích umění odlišný charakter. Ale ve

srovnání s ostatními způsoby vznikání světa, s vědou, státnictvím, formováním člověka, je svět ve veškerém umění v podstatě stejný. Svět hudby je jiný než svět malířství a architektury. Základní daností symfonie je čas a tón a v nich hudební témata a jejich vzájemný vztah. Základní daností malby je plocha, linie a barva. V katedrále prostor a hmota a v nich se rozvíjející souvislost, kterou vidí architekt mezi křesťanským kultem a určitými stavebními formami.

Tyto umělecké obory se od sebe hluboce liší, ale vpsledku chtějí totéž: dát podstatné jednotě světa a člověka výraz, který ona sama ve skutečnosti nemá, a v tomto výrazu dát zaznít celosti bytí.

ÚČEL A SMYSL

K podstatě uměleckého díla patří, že sice má smysl, ale nemá účel. Neexistuje ani pro technický užitek, ani pro economic-

kou výhodu, ani pro didakticko-pedagogické poučení a polepšení, ale pro vyjevující zpodobení. Nic „nezamýšlí“, nýbrž „znamená“; nic „nehodnotí“, nýbrž „je“.

Konkrétní dílo samozřejmě dosti často slouží různým účelům. Například stavby jsou k tomu, aby v nich bydleli lidé nebo aby se v nich konalo jednání veřejného života nebo probíhaly náboženské činnosti. Básnická díla jsou spojena s kultem nebo se společenskými vztahy. Pomníky mají připomínat minulost původně zajišťovat další život mrtvých – a tak dále až po různé formy užitého umění, jež všude přecházejí v řemesla. To všechno je zřejmé. Ale stavba plní praktické požadavky, i když není krásná, a pomník připomíná zesnulého státníka, i když nemá žádné umělecké kvality.

Dalo by se namítnout, že k požadavkům bydlení patří také, aby stavba byla uspořádána zevně i uvnitř, ale to se stává jen u dobře zformovaných prostorů a přesvědčivých stavebních celků – právě tak jako zemřelý má být uctěn památníkem, vyzdvížen, vytyčen do velikosti, ale to se stává jen tehdy, je-li dílo krásné. Tyto požadavky se však už nacházejí v prostoru vlastního umění, a tak je (podle této námitky) jejich účelové určení zjevné. Ve skutečnosti se tu kříží dvojí smysl tak jako například i ve vědě; věda je metodicky získávané poznání, jež samo o sobě nemá žádné cíle mimo sebe, nýbrž usiluje se o ně jen kvůli pravdě. Potřebujeme je ovšem také k tomu, abychom s jeho pomocí

něčeho dosáhli: tak se veškerá technika zakládá na aplikovaném poznání. A přesto: jakmile jednou poznáme, co je to pravda, víme, že má svůj bytostný smysl jen sama v sobě. Podobně je tomu s uměním. V konkrétním díle se mohou spojovat hlediska zpodobení s nejrůznějšími záměry praktického užítu: čistá a přesná úvaha vždycky ukáže, že zásadní svrchovanost smyslu uměleckého díla tím není zrušena. Vposledku je dílo vytvářeno, aby bylo a vyjevovalo.

Tím důležitější je však otázka, co umělecké dílo jako takové znamená pro člověka.

Viděli jsme, jak umělec svým viděním a zpodobováním plněji odhaluje podstatu předmětu. Tímto odhalením vyjevuje také vlastní podstatu a tím podstatu člověka vůbec. A obojí odhaluje tak, že se to děje nejen současně, nýbrž jedno v druhém: ve vidění, hodnocení a cítění člověka nabývá věc nové plnosti smyslu; a ve věci člověk opět dospívá k vědomí a rozvinutí sebe sama. Ale tím, že se to děje, zaznívá v díle celek bytí a nahodilý částečný výtvar se stává symbolem veškerenstva.

Poněvadž se proces formování realizuje ve skutečné látce barvě, kamení, tónu, řeči, jeho výsledek se stává objektivním dílem a trvá. Člověk, který sám není tvůrčí, ho může vnímat, a tím se může podílet na procesu, z něhož dílo vzešlo. Umělec, „zrozený k vidění, povoláný k nazírání“, tím vytvořil něco, co se netýká jen jeho osobně, ale člověka vůbec. To je nyní uloženo v díle a druhí lidé to mohou chápat, prožívat, spoluvytvářet.

Tím vším má umělecké dílo jiný charakter, než kdy může mít jakákoli jiná věc, ať je jakkoli velká, užitečná nebo cenná. Neexistuje samo od sebe, ale je uděláno člověkem, nepatří tedy k „prvnímu“ světu, který existuje odedávna, k přírodě, nýbrž ke světu „druhému“, který vzniká ze setkání člověka s přírodou. Mezi výtvarmi tohoto druhého světa, jejichž vytváření je úkolem člověka, má umělecké dílo zvláštní postavení: i když je nastokrát podmíněno a omezeno, je mu vlastní jednotnost a celistvost, která je uschopňuje, aby bylo symbolem bytí vůbec, veškerenstva.

Každé opravdové umělecké dílo, i to nejmenší, má povahu světa: jeto zformovaný prostor naplněný smyslem, do něhož člověk může vstoupit svým viděním, nasloucháním, svým pohybem. Tento prostor je vystavěn jinak než prostor bezprostřední skutečnosti. Je nejen správnější, krásnější, hlubší, živoucnější než prostor každodenního bytí, nýbrž má vlastní kvalitu: věc a člověk jsou v něm otevřeny. V prostoru každodenního bytí jsou věc a člověk vázáni a zahaleni. To, co na nich můžeme vnímat, vyjadřuje jejich podstatu, ale také ji zahaluje. Každý vztah jde – neznámou dálkou – od jedné uzavřenosti ke druhé. Akt

umělce, který nazírá podstatu a ztvárňuje ji, uvedl podstatu k plnějšímu vyjádření. Nitro je nyní také „zevně“, je jevem a může být nazíráno, a vnější je nyní také „uvnitř“, je cítěno a prožíváno a dá se pojmut do vlastního prožívání. Ale tímto procesem jednota nabyla síly, celek se zpřítomnil a může být prožíván.



Mariánské údolí, foto Roman Šimků

Oddělenost je nyní překonána. V prostoru díla jsou si věci navzájem blízko a člověk je blízko jim všem tak, jak tomu v bezprostředním světě není. A tak pozorovatel či interpret a posluchač tím, že vstoupí do tohoto světa a participuje na něm, může sám žít v celku.

Ve výtvarném umění se tak děje zřídka (třeba když malíř maluje hudbu), ale v hudbě a zejména hudbě vokální dochází často k tomu, že ztvárňovaným předmětem není předmět „prvního“ světa, ale již jeho ztvárnění ve slově, verši, básni, tedy předmět vyjadřovaný hudbou je již ze světa „druhého“. A má tedy hudba potenciál dalšího zahuštění a zvýraznění, ale i nebezpečí opětovného rozředění a banalizace, pokud se svými prostředky mine s prostředky užitého slova.

Při vnímání uměleckého díla se proto nepožaduje pouze vidět a naslouchat jako u ostatních předmětů prostředí; ani okoušet a bavit se jako při nějaké příjemnosti. Umělecké dílo spíše otevírá prostor, do něhož člověk může vstoupit, v němž může dýchat, pohybovat se a stýkat s nově otevřenými věcmi a lidmi. Proto však musí vynaložit úsilí – a tím se ve zvláštním bodě ukazuje úkol, který je pro nás dnešní lidi tak naléhavý jako sotvakterý jiný, totiž kontemplace, nazírání. Stali se z nás aktivisté a jsme na to hrdí. Ve skutečnosti jsme ztratili schopnost se ztišit, usebrat se, otevřít, hledět a přijímat v sobě podstaty věcí. Proto také přes všechno mluvení o umění k němu má tak málo lidí opravdový vztah. Většina lidí jistě cítí něco krásného; často znají styly a techniky; někdy

také hledají jen to, co je látkově zajímavé nebo smyslově vzrušující. Pravý postoj před uměleckým dílem s tím nemá nic společného. Záleží v tom, že se člověk ztiší, usebere, vstoupí, dívá se s bdělými smysly a s otevřenou duší, naslouchá, prožívá. Pak se svět díla otevírá.

V jeho prostoru však nazírající také

zakouší, že se s ním něco děje. Ocítá se v jiném stavu. Uzavřenost, jež obklopuje jeho bytost, se uvolňuje – více nebo méně podle toho, jak hluboko vstupuje do daného díla, jak živě je chápe, jak je mu blízko. Sám sobě se projasňuje, a to nikoli v teoretické reflexi, nýbrž ve smyslu bezprostředního prosvětlení. Tíže jeho vlastního neproniknutého výskytového bytí se zvedá. Nazírající si hlouběji uvědomuje možnost stát se sám pravým, čistým, naplněným a ztvárněným.

MRAVNOST A KRÁSA

Krátce o vztahu mezi uměleckým dílem a mravností.

Podle antické estetiky přivádí tragédie diváka ke katarzi, očištění. Tím, že prožívá zpodobení tragického osudu, se jeho nitro otřásá a je očišťováno a divák může v jistém smyslu začít nově žít. To, co řekl Aristotelés o dramatu velkého stylu, platí podle druhu a míry o každém pravém díle a v tom tkví etický význam umění. Umění uvádí nitro diváka do zvláštního pohybu, očišťuje je, pořádá a osvětluje. Může se to dít také skrze obsah jako takový: když se představuje něco velkého, vznešeného, čistého. Ale to by nebylo nic specifického pro umění. Jeho přínos by pak spočíval pouze v tom, že obsah, který je už mravně působivý, se ztvárněním učiní ještě působivějším. Nadto však existuje zvláštní působení vlastní jen uměleckému dílu. Zakládá se na faktu ztvárnění jako takového. Toto působení je tím větší, čím opravdovější,

čistší a mocnější byl onen proces, o němž jsme mluvili.

Člověk se vyvíjí k obrazu, který mu byl dán jeho přirozeností jako úkol. Setká-li se nyní s dílem, jež vyrostlo k zralosti a jasu, pak působí na jeho vnitřní připravenost, posiluje jeho vůli k růstu a je pro něho příslibem naplnění. Z toho pochází zvláštní důvěra, kterou dává vnímavému člověku skutečně umělecké dílo a která nemá nic společného s myšlenkovým poučením a povzbuzením. Je to bezprostřední pocit, že člověk může znovu začít, a vůle, že to bude dělat správně.

Zde je patrně namístě povědět něco o tom, o čem se mluví často příliš lacině a většinou příliš brzy, totiž o kráse. Nemůžeme toto téma samozřejmě vyčerpat, pokoušet se o to by bylo stejně beznadějně, jako kdybychom chtěli říci, co je pravda. Ba možná ještě beznadějnější, neboť krása je poslední skutečnost, která předpokládá pravdu i dobro. Musíme se tedy omezit na docela málo slov.

Krása není jen ozdoba, která se přidává, když je všechno ostatní hotové, nýbrž tkví v nitru. Středověká filosofie učila, že krása je „záření pravdy“. Tím se krása nemá omezovat na věci rozumu, nýbrž chce se říci, že je znakem vnitřní plnosti a zdařilosti, něčím zářivým, co se objevuje, když se jsoucno stane takovým, jakým má být podle své nejhlubší podstaty. Tato myšlenka je přesvědčivá a platí také pro umělecké dílo. Musíme ovšem přesněji zkoumat, co se rozumí slovem „krása“. Většinou se při něm myslí na něco, co je půvabné, rozkošné, nádherné – pokud ve skutečnosti nemáme na mysli jen nějaký smyslový půvab. Tím bychom však tento pojem zúžili. Krása je něco mnohem obsažnějšího. Objevuje se tehdy, když podstata věci a podstata člověka dospějí k jasnému výrazu. Jakmile se čistě vyjeví, stanou se otevřenými a přítomnými, dílo zazáří. Pak je přemožena tíže toho, co je dáno nejprve, tíže pouhého obsahu, jakož i pouhého materiálu. Všechno je živoucí a lehké, všechno je „forma“ – ať jde o řeckou plastiku vrcholného období, která budí nadšení svým půvabem, nebo o dílo Grünewaldovo, na němž není nic „krásné“ v obvyklém smyslu, ale až po nejmenší linii a po poslední barevný prvek všechno promlouvá.

Novověký realismus učí, že záleží na tom, aby se skutečnost postihla tak, jak se nabízí, lhostejno, je-li snad všední a odporná. V protikladu k tomu, a přece na základě stejného postoje expresionismus říká, že umělci jde jen o to, aby vyjevili, co prožívá, a k tomu že smí používat jevů prostředí až do krajního znásilnění. Pod vlivem těchto a podobných názorů umění „krásné“ v bezprostředním harmonickém smyslu vzbudilo pohrdání. Také ze strany nového, abstraktního umění lze o řecké váze nebo o Raffaelově Madoně či o Beethovenově

Adagiu slyšet odmítavé soudy. Ale to jsou módy. Ve skutečnosti jsou to umělecká díla, z nichž půvab, lehkost, volnost, radostnost, vznešenost a nádhra září zvláštním způsobem. Mohou se stát vnějšími a pak je krása pouhé zdání. Tato díla mohou být také – a to se nezřídka stává – co do vnější krásy špatně pochopena. Tak lze klidně tvrdit, že Raffael je přes nesčetné reprodukce – nebo právě kvůli nim – umělec téměř neznámý. Člověk ho musí pro sebe objevit a pak stojí před vrcholnou dokonalostí stejně oblažen, jako když poslouchá Mozartovu symfonii nebo drží v ruce řeckou číši vrcholného období. Chtít tuto krásu popírat není o nic lepší než sentimentalita, proti níž bojujeme. Díla, která jsme uvedli, patří k nejvyšším vrcholům, a co je veliké, máme ponechat velikým.

VZTAH KE SKUTEČNOSTI

K podstatě uměleckého díla konečně náleží, že v tom, co je mu vlastní, se nenachází ve skutečnosti. Skutečné jsou na něm barvy, tóny, jež slyšíme, materiál, z něhož jsou vybudovány stavby, ale to všechno není to, co je dílu vlastní. To spočívá – jak jsme řekli – ve vzájemné jednotě podstaty člověka a věci, jež se vyjevuje v otevřenosti vyjádření. Toto vlastní se nenachází v oblasti skutečnosti, nýbrž v oblasti představy – odtud ovšem vstupuje do skutečnosti, totiž do uchopitelného materiálu, a tak se objektivuje. Tím nechceme říci, že skutečný je jen materiál; duch je také skutečný, a to v ještě vyšším stupni než hmota. Úkon poznání je skutečnější než krystal nebo strom. Ale není skutečný jeho obsah: to, co v poznání mám vnitřně před sebou. To je představováno, myšleno, ale to znamená neskutečné. Podobně je tomu s uměleckým dílem. To, co je mu vlastní, je neskutečné, nikoli proto, že je to duchovní, nýbrž proto, že je to obsah představy.

Vlys Parthenónu například představuje slavnostní průvod, který se ubíral o slavnosti Panathénaj na Akropoli, aby v chrámu přinesl slavnostní oběť Athéně. Co je na něm skutečné? Kámen, z něhož je vytesán, ne však postavy samy o sobě. Ty se nenacházejí ve stejné oblasti a ve stejném prostoru jako kámen v muzeu, na tom a tom místě, který je osvětlen tak a tak, nýbrž byly kdysi v představě svého tvůrce a jsou pak vždy v představě člověka, který před ně předstoupí. Na otázku, kde byly, když umělec zemřel, a kde jsou, když na ně návštěvník už nemyslí, lze odpovědět jen toto: Pak už samy vůbec neexistují, nýbrž jen jejich možnost. Zní to podivně, ale je tomu tak. Postavy znázorněné dílem sochaře: mladíci, kteří vedou obětní býky, panny, které nesou šat bohyně, jezdci na krásných, ušlechtilých kráječících koních plných síly – ti všichni žijí, dýchají, krácejí, jsou plni činů a osudu, zatímco to,

co je tu uchopitelné, „skutečné“, jsou jen kameny, jejichž povrch byl určitým způsobem modelován. Tyto kameny jsou tu stále; naráží na ně i zvíře, jež tudy běží. Ale postavy vystávají teprve v duchu pozorovatele.

Ani to, co je vlastní nějakému chrámu, není skutečné. Skutečné jsou kameny, trámy, statické vztahy. Ale co stavitel vlastně měl na mysli, bylo něco docela jiného: určitým způsobem ztvárněný prostor, naplněný životem, ba sám život, pulzující a dýchající prostorová bytost. Pilíře, jež jsou stoupající silou; oblouky jako neustále trvající vzlet; stropy jako klenby, jejichž úkolem je zakončovat dílo – a v tom se vyjadřuje určité vyjádření toho, co se nazývá „domem Boha mezi lidmi“. To všechno však povstává teprve tehdy, když vnímavý člověk vstupuje do chrámu a stojí a přechází, hledí a dýchá, a očima, čelem a hrudí, citlivostí celé své bytosti vnímá neustále tiché probouzení, čnění a dopadání, formování a klenutí, skrývání a odhalování, slavení a jásání kolem sebe. Ale to všechno přece není skutečné!

To, co je na uměleckém díle „skutečné“, plochy a hmota, barvy a látky, tóny s jejich harmonickými zákony – to všechno má povahu poukázání, jímž umělec vyrozumívá pozorovatele o tom, co má vlastně na mysli. To samo se nachází v neskutečném prostoru, který člověk dokáže otevřít svým viděním a představováním a z něhož v napětí přistupuje ke skutečnosti. Toto „vlastní“ nemůže být samozřejmě odloučeno od vnějšího-skutečného, nýbrž obojí patří k sobě, společně tvoří onu charakteristickou jednotu, jež se právě nazývá „uměleckým dílem“. Je formováno se zřetelem k tomuto skutečnému, ba je předem viděno se zřetelem k němu. Sochař nevidí „průvod Panathénaj“ tak, jak by ho mohl namalovat malíř, nakreslit grafik, popsat epik, nýbrž vidí lidi a koně a býky průvodu předem plasticky; ještě přesněji: se zřetelem k výrazovým možnostem mramoru ve světle Athén, na tom a tom místě Parthenónu. To „vlastní“ se přesto nachází za empirickou skutečností, v prostoru představování. A tam musí veden znaky viditelného – pozorovatel proniknout. Musí ono vlastní vyvolat, ponechat je, aby vystoupilo ve vnitřním názoru, aby ožilo skrze ducha a srdce.

To se mu však podaří v té míře, jak o to bude usilovat – a že je k tomu nutno vyvinout námahu, usebrat se, pronikat, učit se a cvičit, to je většině lidí neznámé, protože v uměleckém díle vidí jen věc pro dobu nečinnosti, jen „požitek“, zatímco umělecké dílo náleží do řádu vysokých věcí, jež kladou požadavky, aby se mohly sdílet. Porozumět Parthenónu je svým způsobem právě tak obtížné a vyžaduje právě tak velkou námahu jako Platónova filosofie. Ale nehledě k tomu: vyvolat ono „vlastní“ se pozorovateli podaří do

té míry, nakolik je mu to dáno, jen do té míry. I kdyby výtvoři Parthenónu stály u cesty, přístupné všem pohledům: jejich nádhera by zůstala zachována. Z jejich jasu by kolemjdoucí viděl jen tolik, kolik je dáno jeho očím. Zde platí přísný řád, který často pociťujeme bolestně, a přesto mu zehnáme. Je dobré, že důležité věci nejsou věcmi každého – přitom je však nutno poznamenat, že tento řád není určen nějakými privilegii majetku nebo sociálního postavení, nýbrž nadáním zraku, silou ducha a životností srdce. Někdo, kdo měl všechny možnosti vzdělání, může být pro opravdové umělecké dílo slepý a hluchý. Jiný člověk, jemuž nouze existence nedopřála ani volný čas, ani podněty, může být co nejživěji vnímavý.

Vtom, že umělecké dílo dává člověku možnost přecházet ze skutečnosti, v níž žije a již sám je, do ne-sktečné oblasti představ, spočívá jeden z nejdražších darů, jímž může umělecké dílo člověka obdařit, totiž jeho pokoj.

Skutečnost vzrušuje, naráží na vůli, vyzývá k reakci. Zde jsou naproti tomu útvary nevyčerpatelné plnosti a nehlubšího života, ale jen v představě. Rozechvívají, vyvolávají touhu, oblažují, ale nevtažují do boje skutečné existence. Když divák nezaměňuje umělecké dílo se skutečností, kterou může mít a které může užívat, již může být ohrožován a ničen, ale poznává je jako výtvar, který vyvstává a otvírá se v neskutečnu, pak všechno vydechuje zvláštní mír, který se otevírá jedině zde.

PŘÍSLIB

Umělecké dílo se přesto podílí na skutečnosti. Vychází z touhy po dokonalém bytí, jež není, ale o němž člověk přes všechno zklamání soudí, že by mělo být: po bytí, v němž jsoucno dosáhlo své plné pravdivosti a skutečnost se stala poslušnou toho, co věci v podstatě jsou; po bytí, kde se věci nacházejí v niternosti plně otevřeného srdce a kde srdce mluví skrze osvobozenou rozmanitost věcí.

Strom na plátně není jako strom venku na poli. Vůbec „tu“ není, neexistuje, nýbrž nachází se – viděný, cítěný, naplněný tajemstvím bytí – v prostoru představování. Malíř ho zformoval ve svém vidění a ztvárnil jeho obraz ve vnější soustavě linií a barev na malířském plátně tak, že se může vynořit i v představě toho, kdo tuto soustavu linií a barev pozoruje. Strom však není uvězněn do své neskutečnosti, nýbrž probouzí naději, že svět, jaký by měl být, kdyby ten strom měl skutečně existovat, někdy fakticky vznikne. Umění tak předem znázorňuje něco, co ještě neexistuje. Umění nemůže říci, jaké to má být, přesto dává tajemně útěšnou jistotu, že to přijde. Za každým uměleckým dílem se to jakoby otevírá. Něco vyvstává. Nevíme, ani co to je, ani kde to je, ale v nejhlubším nitru pociťujeme příslib.

Nejvlastnější smysl dostává dílo teprve od Boha. Zjevení mluví o světě, který se zrodí ze zániku a soudou. To je na základě přirozeného světa nemožné. Přirozený svět sám ze sebe zůstává uvězněn v uzavřenosti, o níž mluví počátek Janova evangelia. Ve světě se nepochybně nachází přemíra možností: výkony, činy, vítězství nad sebou, rozlety života všeho druhu, velké, krásné a vpravdě hodné zápasu – ale všechny se rozvíjejí v rámci první danosti, jež se nazývá „existen-“ce“. To však ještě není ono „vlastní“, po němž touží naše nitro a v jehož uskutečnění spočívá pravá budoucnost. Víme, že věci nejsou takové, jaké by měly být, ale nemůžeme je takovými učinit na základě jich samých pomocí nějaké vědy nebo techniky. Nikdy nepřijmeme, že jsme jen to, co jsme teď. „Člověk nekonečně přesahuje člověka,“ řekl Pascal. Ale nedokáže dosáhnout sebe sama, žádnou silou přírody ani kultury. Neustále se o to pokouší svou prací, rozvíjením sebe, bojováním a dobýváním, ale nedaří se mu to. To, o co přitom jde, existence sama ze sebe nedává. Musí to, onu pravou budoucnost, dát Bůh: jako „nové nebe a novou zemi“, kde je podstata věcí zjevná; jako „nového člověka“, který je zpodoběn podle obrazu Kristova. To je nové bytí, kde je všechno otevřené, kde se věci nacházejí v prostoru srdce člověka a člověk nechává svou podstatu vplývat do věcí. O tomto novém bytí mluví umění – a často neví, co říká.

Tím vším je dán náboženský charakter umění. Jak ho zde chápeme, nepochází z bezprostředně náboženských obsahů jednotlivého díla. Ty samozřejmě existují a mohli bychom říci mnoho věcí o tom, co to znamená, když je určitá náboženská zvěst podávána nikoli slovy, nýbrž v umělecké podobě. Zde jde o něco jiného: o náboženský charakter, který spočívá ve struktuře uměleckého díla; V jeho poukazování na budoucnost; na absolutní „budoucnost“, která už nemůže mít základ ve světě. Každé pravé umělecké dílo je ve své podstatě „eschatologické“ a vztahuje svět k tomu, co přichází.

Tak i správný vztah k uměleckému dílu ústí do něčeho náboženského. Předchozí úvahy ukázaly, že nedávám uměleckému dílu, co mu náleží, když je „okouším“, a že musím spolu s tvořícím člověkem prožít setkání s věcí. Vstupuji do prostoru, který tu vzniká, a žiji ve vznikajícím čistším světě. Tím, že ho nazírám, se svět zmocňuje mne. Obrací se „k tomu lepšímu“ ve mně, zbavuje ho vazeb a tlaků, v nichž je drží každodenní existence. A právě v tom tuším, co vlastně jsem, a pociťuji příslib, že jednou budu smět dosáhnout toho, co je mi vlastní. Lépe řečeno: jednou, v poslední budoucnosti, až se přiblíží to, co je vlastní světu vůbec, přiblíží se i to, co je mně vlastní, a stane se mým.

Romano Guardini 1947
JiKu 2015

HUDEBNÍK A MUZIKOLOG IGOR HEINZ (1945-2015)

„Jsem jen hudebník, který skládá mše, píše pohádky, články a občas ještě zaskakuje za nemocné učitele,“ charakterizoval sám sebe na konci minulého roku.

Začátkem ledna zemřel muzikolog, hudební skladatel a pedagog Igor Heinz, kterého vzpomínáme v souvislosti s obnovenou tradicí velikonoční jízdy v Mikulášovicích. Je znám především jako hudebník a autor knihy o hudební minulosti Šluknovského výběžku.

Igor Heinz přišel do severních Čech jako student ze Slovenska, kde se ve Staré Ture 23. června 1945 narodil. Po celý další život žil ve Varnsdorfu, kde působil jako učitel základní umělecké školy a mj. založil dětský sbor Červánky. Jeho umělecké zájmy a tvorba ale přesahovaly i do literatury (básnická sbírka a autorské pohádky, které jsou pod názvem Červánek Pumpot inspirovány starými pověstmi Šluknovska).

Kromě pedagogické činnosti se intenzivně věnoval vyhledávání not ve starých skříních a bednách, na kostelních kůrech, také v knihovnách a archivech. Výsledkem desítek let jeho bádání je kniha přibližující hudební dějiny regionu až do vrcholné události z roku 1830, kdy byla ve Varnsdorfu provedena Beethovenova Misa Solemnis. V šesti kapitolách členěných podle šlechtických rodů, které se na Šluknovsku vystřídaly ve vládě, jsou vyličené hudební dějiny od prvního osídlování po devatenácté století. Dočteme se o dětství Christopha Willibalda Glucka v Chřibské, o skladateli Heinrichovi z Krásného Buku, jehož zásluhou nejspíš poprvé v Americe zazněla Beethovenova symfonie č.1, o rodině Richterů z Rumburka, z níž vzešel světoznámý klavírista Svjatoslav. Publikace se jmenuje Z hudební minulosti Šluknovska, vydal ji Kruh přátel muzea Varnsdorf a v roce 2014 byla přeložena do němčiny.

Igor Heinz na kostelních kůrech nacházel a zachraňoval staré hudební partitury, které pak sám dopisoval a hrál se svými soubory. Se souborem Capella adjuvantes a s Komorním orchestrem Šluknovska prosadil uvádění starých mistrů ze Šluknovska na koncertních pódiích. Sám je také autorem řady skladeb. Složil několik mší, přičemž ta nejúspěšnější „Svatováclavská“ z roku 1991 byla i studiově nahrána a dvakrát uvedena v Chrámu sv. Víta v Praze. Městu Varnsdorf věnoval „Apoštolskou mši ke sv. Petru a Pavlovi“. Jeho posledním kusem je Mše ke cti sv. Máří Magdalény. Její premiéra byla naplánována na letošní červenec v Krásné Lípě.

Jarmila Štögrová

(Zdroj: text Renaty Klusákové - ČRo, Ivo Šaluse - Výběžek a Magdaleny Jenčíkové - www.varnsdorf.cz)

100 let od narození Josefa Černockého

K našim předním varhaníkům a pedagogům hry na královský nástroj ve čtyřicátých a padesátých letech 20. stol. patřil Josef Černocký (* 11. dubna 1915, Ostrava-Zábřeh - † 1. července 1970, Brno). Narodil se v hudební rodině. Jeho otec Josef (* 13. prosince 1881, Vsetín - † 1. prosince 1932, Ostrava-Zábřeh) působil jako regenschori a varhaník kostela Navštívení Panny Marie v Ostravě-Zábřehu (1911-1932) jsa k tomu vzdělán coby absolvent Janáčkovy Varhanické školy v Brně (1906-1909). V Zábřehu vedl chrámový sbor, mužský a smíšený sbor Dělnické tělovýchovné jednoty a dirigoval též spolek tamburášů. Řídil též Hudební školu Národní jednoty (1909-1932), na niž navazuje dnešní Základní umělecká škola Viléma Petrželky v Ostravě-Hrabůvce. Hudebně zaměřená byla též matka Marie, roz. Haflantová (* 4. dubna 1879, Kokory - † 15. května 1960, Opava), která působila jako učitelka hry na housle. Po smrti manžela převzala vedení kůru, hrála na varhany a řídila pěvecký chrámový sbor.

Hudební základy získal Josef Černocký od svých rodičů. Během studií na českém gymnáziu v Moravské Ostravě (1934) se soukromě vzdělával u B. A. Wiedermanna. Po maturitě se oddal hudbě cele. Na pražské konzervatoři (1934-1938) vystudoval varhany u Bedřicha Antonína Wiedermanna, hudební teorii u Otakara Šína a sborový zpěv u Františka Spilky. Mezitím složil státní zkoušky pro střední školy a učitelské ústavy z klavíru, sborového zpěvu a varhan (1935-1936). Z důvodu uzavření vysokých škol absolvoval hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy až po ukončení II. světové války (1945). Ve svém rodišti se uplatnil jako regenschori, varhaník (1932-1946) a hudební režisér rozhlasové stanice Ostrava (1940-1945). V rozhlase se seznámil se sopranistkou Drahomírou Kuboškovou (* 15. ledna 1916, Slavkov u Opavy - † 26. ledna 2009, Brno), kterou pojal za manželku 25. října 1941 v katedrále Božského Spasitele v Moravské Ostravě. Spolu měli dvě děti: Bedřicha (1943), který dostal jméno po svém kmotrovi B. A. Wiedermannovi a Drahomíru (1946).

Od roku 1946 žili v Brně, nejprve na Přádlácké ulici, poté na třídě Kapitána Jaroše v těsném sousedství konzervatoře, kde Černocký učil hru na varhany, varhanní improvizaci, zařízení varhan a vyučovací praxi (1945-1968). Na Tříletém varhanním kursu Jednoty pro zvelebení církevní hudby na Moravě v Brně vyučoval hru na varhany (1949/1950, 1951/1952) a zařízení varhan (1949-1952). Působil také na nově vznik-



nuvší Janáčkově akademii múzických umění (1947-1968) – po smrti Františka Michálka převzal vedení varhanního oddělení. Z pedagogické praxe vznikla jeho učebnice Úvod do zařízení varhan (rkp.). Měl pověst vynikajícího hudebníka obdařeného vysokou muzikalitou, fenomenálním rytmickým citěním a přitom učitele skromné, laskavé povahy. K jeho žákům patří: Vratislav Bělský, Miloslav Buček, Kamila Klugarová, Dagmar Lédlová, Jaroslava Luklová, Lubomír Mátl, Josef Pančík, Karel Pokora, Zdeněk Pololáník ... a také dcera Drahomíra, provd. Horáková.

Z titulu organologa vypracoval dispozice pro řadu nástrojů a návrh na rekonstrukci varhan v koncertním sále brněnského Stadionu. Podílel se rovněž na stavbě královského nástroje v Domě umění ve Zlíně. Vlastnil písňalové varhany systému unit od krnovské firmy Rieger, op. 2686 z roku 1935, jež s ním putovaly z Ostravy do Brna.

Významnou kapitolou v životě Josefa Černockého byla koncertní činnost (1936-1958), jež sestávala z účinkování na festivalech (Pražské jaro, Bratislavská jar, Festival L. Janáčka), zahraničních turné (Maďarsko, Německo), koncertů duchovních, abonentních, výchovných, oslavných (u příležitosti jubilea Bedřicha Antonína Wiedermanna, Edvarda Beneše, Josefa Blatného, Karla Farského, Brněnského filharmonického sboru Besedy brněnské) aj. Kromě cca 120 doložených koncertů pořádal po vzoru svého učitele B. A. Wiedermanna, varhaníka v Emauzích, koncertní „Půlhodinky po jedenácté“ v zábřežském kostele Navštívení Panny Marie (1939-1946). Hrál při různých příležitostech, např. při slavnosti svěcení varhan v kostele sv. Josefa v Ostravě (1948), v kostele Všech svatých v Moravském Krumlově (1951) a v kostele sv. Prokopa

v Letovicích (1952). Na repertoáru měl především díla českých a moravských skladatelů 20. století. Za vše jmenujme alespoň Koncertantní symfonii Jana Hanuše (1952), Variaci na vánoční píseň Josefa Blatného (1956) či Sonatu solemnis Františka Musila. Spoluúčinkoval při provedení oratorií a kantát Antonína Dvořáka (Stabat mater), Leoše Janáčka (Glagolská mše, Otčenáš, Taras Bulba), dvou koncertů Františka Xavera Brixioho a tří koncertů (Koncert D dur, Koncert F dur, Koncert g moll) Georga Friedricha Händela. Spolupracoval při tom se Státní filharmonií Brno, Pěveckým sdružením moravských učitelů, Pěveckým sdružením Foerster, Brněnským filharmonickým sborem Beseda brněnská etc. Jeho hra byla oceňována pro virtuozitu, barevnost a osobitý zvuk.

Po celý život neúnavně bojoval o to, aby varhany dostaly nové společenské uplatnění (nikoliv jen církevní) a aby jejich význam byl v naší kultuře hodnocen rovnoprávně s ostatními hudebními nástroji.

Za svůj život dostal čtyři vyznamenání: Vzorný učitel (1955), Státní vyznamenání Za vynikající práci (1965), Pamětní plaketa – Ústřední výbor Národní fronty k 50. výročí Československa – za výjimečné zásluhy (1968), Pamětní medaile k 50. výročí vzniku konzervatoře v Brně (1969).

Josef Černocký zemřel ve věku 55 let po těžké a dlouhé nemoci, s níž bojoval víc než 10 let. Dne 23. dubna 2015 v 19 hod. se v Besedním domě (Komenského nám. 534/8, Brno) uskutečnil koncert žáků varhanního oddělení brněnské konzervatoře k jeho nedožitému výročí.

Karol Frydrych

JIRÍ PILÁT V DIPLOMCE

V 6. čísle ročníku 2007 jsme informovali o úmrtí velkého hudebníka před Bohem Jiřího Piláta. O jeho hudebním i lidském odkazu napsala nedávno na Pedagogické fakultě KU diplomovou práci Klára Herdová. Podařilo se jí vykreslit Jiřího obraz i podmínky jeho práce před i po něžné revoluci čtivým a zajímavým způsobem. Práci najdete i na webu našeho časopisu zpravodaj.sdh.cz v sekci „dosud vyšlo“ a vřele ji doporučuji k přečtení.

JiKu

Svatohorské varhany II

V minulém čísle jsem svůj příspěvek o svatohorských varhanách, které již nestojí, zakončil zprávou o nástroji, který nyní ve svatohorské bazilice plní funkci dočasně hlavního liturgického varhanního nástroje.

Jedná se o tzv. chórové varhany (byly původně umístěny po straně presbytáře) nebo lépe řečeno dvojpositiv s pedálem z dílny borovanského varhanáře Vladimíra Šlajcha.

Nástroj byl pořízen jako první ze dvou pro svatohorskou baziliku plánovaných. Koncepte stavby nových varhan totiž počítá s komplexním řešením otázky zajištění varhanního doprovodu bohoslužeb a varhanní hudby na tomto významném poutním místě, které disponuje množstvím menších oddělených liturgických prostorů. Tak by stávající „chórové“ varhany měly zajistit hudbu zvláště v letním období ve vnějších tzv. korunovačních kaplích (jakási „sala terrena“), kde pochopitelně nemůže být na pospas povětrnostním vlivům ponechán nástroj trvale umístěný. Pro baziliku – její vnitřní prostor – je pak plánován bohatě disponovaný velký nástroj, o němž se zmíním později.

Chórové varhany resp. jejich neobvyklá koncepce jako dvojpositivu s pedálem vznikala postupně a její geneze byla nesmírně zajímavá. Jako první mobilní nástroj pro prostor baziliky byl navržen pozitiv na čtyřstopovém principálu (pro představu podobným disponuje pražská katedrála sv. Víta). Při diskusi nad tímto návrhem ale zazněl názor, že takový pozitiv s klasickou rejstříkovou dispozicí s převahou vyšších principálových hlasů nepokryje zcela potřeby doprovodu liturgie. S potřebou navýšení počtu jemných hlasů tak se souhlasem varhanáře vznikla koncepce dvojpositivu, kde horní stroj (s prospektem) je vlastně reziduem původně zamýšleného positivu na 4' základu a plní funkci stroje hlavního, pod ním pak (v postamentu bez prospektu) se nalézá dolní stroj, který je sice disponován spíše flétnovými a tiššími hlasy, ale současně tak, aby mohl být svým způsobem na horním stroji nezávislým nástrojem. Za oběma se ještě nalézá podium s měchem a stálezňející pedálový rejstřík.

Oba stroje mohou stát na sobě a tak plnit funkci dvoumanuálových varhan, přičemž dolní klaviatura je „positivem“ a horní „hlavním strojem“, oba stroje je však možné použít i odděleně jako dva samostatné nástroje. Horní stroj v tomto případě stojí na druhém postamentu (v němž se nalézá samostatný ventilátor a měch), dolní stroj je opatřen víkem s notovým pultem. Na tuto sestavu bylo

natočeno např. CD „Svatohorské varhany“, na němž zní zejména skladby pro dvojce varhany (Vydavatelství Arta, interpretují jsou Jaroslav Tůma a Karel Paukert).

Možnost užití horního stroje jako samostatného positivu byla ale inspirována také praktickou potřebou: k přestěhování celých varhan (jejichž skříň je vyrobena z dubu) do exteriéru je (za pomoci čtyř mužů) třeba poměrně dosti času (cca čtyřicet minut). Při běžném liturgickém provozu poutního místa s množstvím po sobě následujících bohoslužeb tak je možné o méně významných příležitostech a při méně početném shromáždění vynést ven pouze horní stroj a během několika minut disponovat potřebným nástrojem.

Rozsahy klaviatur jsou klasické dle jihoněmeckého vzoru – čtyři oktávy plus jeden tón s vynecháním velkého Cis, rozsah pedálu dvě oktávy. Nástroj nemá spojky, laděn je podle Valottioho, a1 = 440. Nástroj slouží od roku 2007.

Horní positiv (C, D - d 3)

Copl	8'
Principal	4'
Nassat	3'
Octava	2'
Mixtura	1'3 fach,

Spodní positiv (C, D - d 3)

Copula maior	8'
Quintadena	8'
Copula minor	4'
Flauta	2'
Quinta minor	1 1/3'

Pedál (C - c 1)

Principalbas	8'
--------------	----

Pro západní kůr baziliky je nyní před dokončením velkolepý třímanuálový nástroj opět z ruky Vladimíra Šlajcha. Zde je jeho dispozice:

Hlavní stroj (C - f 3)	
Principal	8' anglický cín, v prospektu

Bifara	8' cín, od c'
Copl	8' cín, kryt
Quintadena	8' cín, krytá, C-G komb. s Copl

Octava	4' cín
Flétna špičatá	4' cín
Quinta	3' cín
Nassat	3' cín, kónický
Superoctava	2' cín

Quincta	1 1/3' cín
Tercie	1 1/3' cín
Mixtura	3 fach cín
Cimbal	3 fach cín
Trompeta	8' jazyk

Positiv (C - f 3)

Copula maior	8' dřevo, krytá
Flauta minor	4' dřevo, otevřená
Principal	2' anglický cín,

Flauta	2' cín, krytá
Sedecima	1' cín
Mixtura	2 fach cín
Vox Humana	8' jazyk

Spodní stroj (C - f 3)

(všechny rejstříky děleny na bas a diskant)

Gamba	8' cín, C-H dřevo
Portunal 8' dřevo, C-H krytý, dále otevřený	

Fugara	4' cín
Principal	4' cín
Mixtura	3 fach cín
Hoboj	8' jazyk

Pedál (C - f 1)

Subbas	16' dřevo, krytý
Octavbas	8' dřevo, otevřený
Superoctavbas	4' cín, v prospektu
Kornetbas	4' 3 fach cín, ve skříni horního stroje
Posaunbas	16' jazyk
Zimbelstern (2x) s osmi zvonky c5-h5	

Pro komorní prostor baziliky se může zdát stroj s více jak 30 hlasy předimenzovaný. Je však třeba uvést několik důležitých skutečností. Z původního návrhu cca 22 rejstříkového dvoumanuálového nástroje došlo k rozšíření do současné plánované dispozice především přidáním flétnových hlasů do Hlavního stroje a doplněním třetí klaviatury stroje spodního, který je zamýšlen stejně jako spodní stroj chórových varhan (přestože se jedná o zvukově samostatný stroj) zejména jako stroj „barevný“. Navíc jsou jeho hlasy děleny na bas a diskant. Početná dispozice tedy nenarostla do síly, ale do barvy.

Specialitou nástroje je korunní stroj, který je přirozeným vizuálním doplňkem varhanní skříň nad západním oknem baziliky, ale současně též zvukovou libůstkou – je v něm postaven malý pedálový kornet. Pedál bude vestaven do výklenků vedoucích z baziliky na půdu nad bočními loděmi. Zde stály 1. a 3. manuál Riegrových varhan, ale jejich rozměry nedovolily prostory půd tepelně izolovat. Naopak plánované pedálové stroje (každý s vlastním ventilátorem pro zajištění co nejmenšího rozměru nutného průrazu stěn loď pro vedení mechanické traktury k pedálu) počítají s nutností umožnit dobrý přístup k písňalám (ladění Pozounu) i ponechat dostatečný prostor pro nezbytnou tepelnou izolaci.

Hlavní skříň nástroje bude v postamentu po stranách hrací skříň (varhaník sedí čelem k nástroji a zády k oltáři) ukrývat basovou a diskantovou vzdušnici Spodního stroje, nad hlavou varhaníka bude do prostoru čnít positiv, po stranách západního okna skříň C a Cis strany stroje hlavního, u stropu překlenutého Korunním strojem.

Kéž by se tento nástroj již brzy rozezněl.

Pavel Šmolík



Návrh svatohorských varhan
obrázek k článku na protější straně



Z redakční pošty

Vážený pane Kube, nahlédl jsem do Psalteria, které mi dnes došlo a padl mi do oka textík, jak jej nazval pan Komárek, kterému však chyběla muzika. Tak jsem ji dopsal. ... Ať se Vám a všem daří. S pozdravem

Zdeněk Pololáník

Přesázené noty písně najdete ve formátu PDF na našem webu <http://zpravodaj.sdh.cz> v sekci „dosud vyšlo“ JiKu

Píseň ke Křtu Páně *vers. Karel Komárek*
hudba Zdeněk Pololáník

Od Otce jichorore-vý, synu do joslénu mno-vý - vý
náš oústí-ty ro-dan kř-tu a věr-né kř-tí (kř-ti-ou-
tu) kř-ti-ou-
tu

27. II. 2015
Zdeněk Pololáník

Improvizujeme

Právě přede mnou leží dvě publikace z oblasti liturgické improvizace a já si kladu otázku: Proč podobné práce neexistují v češtině? Jsou naši liturgiční varhaníci už snad natolik zběhlí, že podobné pomůcky nepotřebují?

Dle mého názoru je odpověď více než zarážející: v poměrně velkém měřítku přetrvává názor, že improvizaci se nelze naučit, a jej následující nebo paralelně kopírující tendence využívat pomůcek improvizaci nahrazující – zejména různé vydané předehry a mezihry (Musica Sacra), doprovody písní s přidruženými mezihrami (P. Karel Bříza), nahodile vycházející volné listy, vše obvykle kolísající kvality. I přes nespornou potřebnost podobných komponovaných meziher a chvályhodnost jejich vzniku si právě pro kvalitu některých z nich říkám, že by už snad bylo na čase, aby se každý chrámový varhaník odvážil vstoupit na pole vlastní improvizace, improvizace třebas jednoduché, ale poučené.

Kde se ale poučit? Ano, na diecézních kurzech pro varhaníky – kde tamní lektori jsou schopni svým žákům zprostředkovat toto umění na potřebné úrovni a především formou pravidelné výuky, bez níž je jakákoli snaha po zvládnutí hry na varhany a taktéž improvizace marná. Představa, že totiž improvizátor sedne za nástroj a odkudsi shůry k němu zavítá „online“ inspirace v podobě kompletní skladby, je mylná. Vzpomínám si, jak jsem se v osmi letech rozhodl napsat svou první symfonii – podobně jako Mozart. Ano, byla to myšlenka malého dítěte (dodnes mám schovaný onen dosud prázdný notový sešit pro ZUŠ, na němž je nadepsán jen titul a obsazení...), ale nechováme se mnohdy podobně dětsky i my, dospělí varhaníci?

K zvládnutí improvizace – podobně jako jakékoli jiné disciplíny – je třeba především příprava a systém. Prstová technika, znalost trochy hudební teorie, atd. Nic z toho nemůže být ani pro amatéra skutečným problémem. Vrátil-li se ale k požadované opoře, kterou by liturgiční varhaníci (a to i ti studující na konzervatořích) jistě uvítali, ta stále chybí. Již téměř dvacet let znám publikaci Reiner Gaara Orgelimprovisation, která se v kostce zabývá rozčleněním učiva a potřebných kompetencí studentů do učebních cyklů. Podobně jako novější a pro běžnou liturgickou praxi mnohem elementárnější a v příkladech snazší publikace Orgelimprovisation mit Pfiff Petera Wagnera jako základ improvizace používá harmonizovaný doprovod ke Kancionálu (resp. jeho paralelám v německy mluvících zemích). Současně se začátky této výuky se doporučuje studujícímu zabývat se poučenými styly harmonizace písní, jak je např. nabízí kniha Grundlagen der Orgelimprovisation Christiane Michel-Ostern. Varhaník tak chápe rozdílnost stylů doprovodů jednotlivých písní (např. styl S. Scheidta, J. S. Bacha, F. Mendelssoona-Bartholdy, soudobé styly) pro dané příležitosti. Většinu stávajících českých doprovodů však podobným způsobem využít nelze. Mnoho z nich je pouze demonstrační stylové představy jejich autorů, obsahují harmonické chyby a chybí jim stylová pestrost.

Zmíněné mezery v oblasti metodických materiálů pro liturgickou varhanní improvizaci se nyní snaží alespoň částečně zaplnit tomuto tématu věnovaný seriál v časopisu Varhaník, ale dostatečné řešení problematiky improvizace i kvalitních doprovodů k přetrvávajícímu repertoáru Jednotného kancionálu je větší diskuze odborné veřejnosti (diskuse skutečně odborné, nikoli jak tomu bylo při vzniku tohoto zpěvníku). A odpověď pro současné zájemce o liturgickou improvizaci a kvalitní doprovody písní? Lze je odkázat na konzultace s lektory příslušných kurzů nebo na samostudium, nejlépe s použitím zahraniční literatury (vždyť dnes není problémem objednat jakoukoli publikaci ze zahraničí), byť s jistou komplikací – aplikací do české hudební liturgické praxe.

Pavel Šmolík

Velikonoční jízda v Mikulášovicích



Obnova duchovních tradic je vždy záslužná, v takovém „zapomenutém“ a do značné míry vykořeněném regionu, jako je Šluknovsko, pak potěší dvojnásob. Velikonoční jezdci jsou prastarou tradicí, mající kořeny snad ještě v pohanských dobách, bezpečně pak doloženou od 16. století. V minulosti byly běžnou součástí velikonočních oslav na řadě míst tohoto kraje. Koncem 30. let byly zakázány nacisty a po válce již pochopitelně na našem území obnoveny nebyly. Udržely se pouze v sousední Lužici, v okolí Budyšína a Zhořelce.

V Mikulášovicích tuto tradici vkřísili po více než sedmdesáti letech. Zasloužil se o to místní učitel Roman Klinger, pro nějž je to návrat k tradicím nejen obce, ale i rodu. Jeho praděda patřil totiž k organizátorům předválečných jízd. První „novodobá“ jízda se uskutečnila v roce 2011.



Velikonoční jízda je vlastně procesí na koních. Dříve objížděla několik okolních vesnic a žehnala polím. Tak daleko obnovená tradice ještě není, zatím dělají jezdci pouze 1,7 km dlouhý okruh centrem města, ale třeba jednou... I tak je Velikonoční jízda nevšední duchovní i kulturní zážitek.

Jezdci vyrazí od kostela po velikonoční bohoslužbě. Ta byla letos obzvláště slavnostní, protože se hrála a zpívala mše od Igora Heinze, místního hudebníka, který počátkem letošního roku zemřel. Hrál Komorní orchestr Šluknovska, který Igor Heinz se svými přáteli a žáky založil, zpívali Mikulášovický pěvecký sbor a Vilémovský chrámový sbor. A zatímco kněz kázal o spasení a zmrtvýchvstání, na bývalém hřbitově za kostelem se již chystali koně.

Před kostelem čekalo na jezdce několik stovek lidí, zdaleka ne všichni však prošli celý zhruba hodinový okruh; většina se vytratila již po prvních pár set metrech. V průvodu se vezly a nesly korouhve, při několika zastávkách i během cesty se hrály a zpívaly duchovní písně. Jezdců a jezdkyň bylo letos třináct, kromě nich tvořili procesí ještě pěší zpěváci a muzikanti. Většina byla oděna stylově v černém obleku s červenožlutou šerpou a v černém cylindru. Černý oblek a cylindr je myslím společným znakem všech Velikonočních jezdců, červenožlutá šerpa bývala tradičním označením právě těch mikulášovických.

Nezbývá než si přát, aby se obnovená tradice udržela a třeba časem opět rozšířila i do dalších míst regionu, kde dnes tuto slavnost připomínají jen staré zažloutlé fotografie.

Text a foto: Jan Moravec

IN MEMORIAM JOSEFA HERCLA

25. května vzpomeneme desátého výročí úmrtí předního kůrovice a otce zakladatele Společnosti pro duchovní hudbu Josefa Hercla. Společnost Josefa Hercla informuje o vzpomínkových koncertech a vystoupeních:

3. dubna: Antonín Dvořák – Stabat Mater, Praha – Basilika sv. Jakuba, Svatojakubský sbor a orchestr, Jakub Zicha – dirigent a Mariánské Lázně, Západočeský symfonický orchestr Mariánské Lázně, Karlovarský pěvecký sbor, Pěvecký sbor Fontána Mariánské Lázně, Martin Peschík – dirigent

pátek 22. května: Karlovy Vary – 19.30 hod. – Lázně III, Alexandr Borodin: Ve stepích střední Asie, Petr Iljič Čajkovskij: Koncert pro housle a orchestr, Modest Petrovič Musorgskij: Obrázky z výstavy, Karlovarský symfonický orchestr, Jakub Sedláček – housle, dirigent Martin Peschík

pátek 29. května: Praha – Noc kostelů: 18.00 Chrám sv. Mikuláše – Pocta J. Herclovi (vstup volný), Miroslav Kejmar – trubka, Aleš Bárta – varhany 19.30 Basilika sv. Jakuba (vstup volný) Svatojakubský sbor

KANTOR JAKUB JAN RYBA A ČESKÁ ŠKOLA KONCE 18. STOLETÍ

Národní pedagogické muzeum a knihovna J. A. Komenského na Valdštejnském náměstí v Praze se po rozsáhlé rekonstrukci otevírá letos na začátku května. Zahajuje svou činnost mimo jiných aktivit výstavou s názvem Kantor Jakub Jan Ryba a česká škola konce 18. století.

Výstava připomíná 250. výročí narození a 200. výročí úmrtí Jakuba Jana Ryby (1765-1815), který je díky své slavné vánoční mši v obecném povědomí zapsán především jako hudební skladatel. Ryba však byl hlavně učitel a dalo by se říct, že díky svému příkladnému přístupu k vyučování i žákům byl jakýmsi ztělesněním dobového ideálu učitele. Ale nejen dobového, jeho nesmírná obětavost a lidský přístup k dětem by mohly sloužit za vzor i dnešním učitelům. Výstava klade důraz právě na Rybovo učitelské působení a ukazuje ho zasazené i do širšího kontextu dobového školství, samozřejmě ale nejsou pomínuty ani jeho aktivity hudební a nastínění jeho osobního života.

Výstava potrvá od 2. května do 25. října 2015, otevřeno je úterý–neděle 10–12.30 a 13–17 hod.

www.npmk.cz