Vztah "hudba - moc": mýtus či realita?

Jiří Fukač

Úvahy o souvislostech hudby (a vůbec umění či celé estetické kultury) s jevy chápanými jako zdroje, projevy a důsledky moci se objevují v současné publicistice stále častěji. Naše empirie je v tomto ohledu přebohatá a není tedy divu, že dochází k jejímu vyjevování formou rozmanitých výpovědí. Ať již jde o texty memoárového rázu nebo o badatelsky fundovanější práce, naplňuje se jimi potřeba primární historické reflexe: prožité události je nutno evidovat, kriticky prověřit (úkol velice důležitý, neboť u mnoha autorů se projevuje snaha ledacos legendarizovat, heroizovat atd.), srovnávat a posléze vřadit do ucelené interpretace problematiky minulé epochy. Vedle historizujících reflexí se však v postkomunistických zemích objevují rovněž úvahy mnohem aktuálnějšího, spíše sociologizujícího či kulturně politického charakteru. Po roce 1989 sice reglementace umělecké kultury státní moci zmizela, avšak umění se ani zdaleka neocitlo v mocenském vakuu. Tak například některé strany ze vznikajícího politicky pluralitního spektra formulují vztah k této sféře v rámci svých programů (a formují či deformují jej pak svou faktickou činností), dále jsou činitelé z oblasti umění konfrontováni s mocí trhu, masových médií, ale i některých organizací a společenských seskupení (např. církví), v neposlední řadě pak právě tito činitelé leckdy volají po tom, aby stát jako nositel politické moci v jistém ohledu chránil umění před působností oněch jiných mocensky relevantních sfér. Takové hlasy zaznívají ovšem i ze západních zemí, kde se téma "umění - moc" stává námětem mnoha odborných konferencí. Tak například se na podzim roku 1994 konala ve Francii konference francouzských a českých odborníků, která se zabývala tématem "La musique et les pouvoirs" hudebně historicky, sociologicky i kulturně politicky, tedy opravdu značně komplexně. [1]

K dané problematice lze přistoupit ještě obecněji, např. z hlediska politologického (pro politologii představuje totiž studium "moci vůbec" jedno z klíčových témat), propojeného navíc s širokým interdisciplinárním bádáním i s patřičným filozofickým nadhledem. A objevují se též iniciativy vyvolané nikoliv vědci, nýbrž některými významnými osobnostmi veřejného života, jimž leží na srdci další pozitivní vývoj lidského společenství.

Jako markantní příklad posledně zmíněného trendu uveďme mnohaleté úsilí ve Švýcarsku žijícího myslitele českého původu Emila F. Smidaka a jím založené nadace Avenira Stiftung. Smidak zformuloval systém čtyř principů ovládajících lidské chování a konání (potažmo pak procesy odehrávající se v otevřených dynamických systémech vůbec): k univerzálně (i v přírodě) platnému principu

"akce - re-akce" připojuje princip nazvaný "moc a odpovědnost" a za další základní faktory (snad bychom mohli říci i jakési primární hybné síly) pokládá kategorie "metus" (pozitivně stimulující strach) a "ignotum" (faktor neznámého, s nímž je nutno vždy počítat). Smidakovy principy byly uznány mnoha reprezentanty politického, náboženského, uměleckého i vědeckého života za východisko soudobých snah o humanizaci světa a jejich aplikací i teoretickým rozpracovávání se zabývá řada badatelských týmů. [2] Nás tu především zajímá důraz položený na vztah moci a odpovědnosti. Ve vší stručnosti a co nejpřístupněji bychom mohli Smidakovo vidění světa vyložit asi takto: lidský subjekt je vržen do svého okolí, jež vůči němu vystupuje do značné míry jako soubor neznámých a v jistém ohledu nebezpečných, strach vyvolávajících entit; učinit toto okolí osvojitelným systémem a přirozeným světem znamená vůči němu aktivně jednat, tj. reagovat na odtud přicházející impulsy (napomáhat tomu může právě faktor zmíněného strachu); za tohoto předpokladu získává subjekt nad okolím (pochopitelně i nad jinými lidskými subjekty a jejich jednáním) moc, jíž je však třeba využívat zodpovědně, nemá-li být narušena harmonie systému. Faktor moci a s ní spojené odpovědnosti je tak jakýmsi jazýčkem na vahách celé námi žité reality. Empirie nás dostatečně poučuje o negativních důsledcích nerespektování rovnovážnosti moci a odpovědnosti: mohli bychom uvést desítky příkladů z politiky, ekologie, podnikatelských aktivit i estetické kultury, stačí však apelovat na čtenářovu představivost. Smidakových principů se přidržíme i v následující analýze vztahu "hudba - moc".

Tento vztah se zdá být evidentní. Je dán empiricky a lze jej zkoumat i historicky. Empiricky i historicky - např. zvědoměním současných a zjišťováním minulých případů uplatnění politické moci vůči hudební kultuře - však poznáváme pouze **jevovou stránku** obou korelujících entit. Proniknout k **podstatě** by vyžadovalo zvolit fenomenologické postupy a ukázat, jak je nám tento vztah noeticky dán v hlubších patrech vědomí. Leč nechci tu demonstrovat konsekuci pověstných fenomenologických redukcí. Do hlubin vědomí (případně nevědomí) pronikneme snáze tak, že se na povahu uvažovaného vztahu zeptáme instance zvané "moudrost jazyka". V této fylogeneticky vzniklé a každým z nás spontánně využívané studnici vědění jsou skryty náznaky možných odpovědí. Jak tedy souvisí hudba s mocí či moc s hudbou? Lze tu najít něco zcela specifického? Jak vlastně může být hudba, kterou tak často prohlašujeme za říši pravé individuální kreativní svobody, svou podstatou propojena se sférou založenou na mechanismech ovládání? Je snad hudba nevinná múza, kterou může moc ovládnout, omezit a znásilnit? A není moc (zejména ta člověka nad člověkem) tím, proti čemu má hudba ve svém bytostném zájmu (chce-li totiž zůstat čistou a svobodnou kreativitou, řečeno s 51. paragrafem Kantovy "Kritiky soudnosti" [3] tudíž "krásnou hrou počitků") věčně, byť třeba i marně bojovat, nebo alespoň čas od času se

hlasitě ohradit? Uvidíme, že tak prostá tato vazba není.

Etymologie slov označujících hudbu nám sama o sobě mnoho nenapoví. V indoevropských i jiných jazycích **denotovala** taková slova kvality jako "dar nebo činnost vyšších bytostí (např. múz)", "radost", "hravé a dynamické síly", "nakládání se zvukem" apod. Leč hlubší sémantická analýza ukazuje, že táž slova často **konotovala** představy jako "obecný (kosmický) řád", "organizované vědění", "umění jako dovednost" atd. Řád si obvykle představujeme jako něco, co je dáno takříkajíc shora. Dovednosti nám nicméně umožňují pohybovat se v řádu: čím jsou větší, tím svobodněji v jeho rámci jednáme. Hudba často symbolizovala univerzální řád (harmonii), zároveň však znamenala moc vycházet s principy řádu, zvládat je, svobodně si s nimi hrát. Hle, první (a fakticky podvojné) pojmové přiblížení hudby k moci. [4]

Exkurze po etymologickém zázemí a sémantickém poli slov označujících moc může být ještě stručnější. Vztah českého slovesa "moci" k substantivu "moc" je totiž zcela výmluvný. Ve francouzštině je situace obdobná (sloveso "pouvoir" a stejně znějící substantivum). V němčině je "die Macht" odvozeno od "mögen". Angličané znají vedle výrazu "power" i tvar "might", související s "I may". Z toho všeho plyne, že něco moci znamená mít moc. Jde o jednu ze základních modalit lidského chování: schopnosti a dovednosti mi zaručují moc. A moc získávám i díky schopnostem a dovednostem hudebním: jakou moc a nad čím?

Ze zkušenosti s hudbou jako autonomním uměním víme, že jde především o moc nad řádem hudby samé, snad i nad strukturností zvukové říše vůbec: jsme tu sice závislí na určitých psychoakustických danostech a sama hudební strukturnost si vynucuje chovat se vůči nim i dalším normativním entitám s jistou odpovědností (hudební teoretikové hovoří např. o tzv. "zodpovědných vazbách", v debatách s E. F. Smidakem jsme v podobných souvislostech hovořili nejednou o tzv. "Strukturzwang"), leč právě v hudbě dosahuje člověk nejsvobodnějšího rozvinutí svých schopností nakládat se zvukem podle své míry a svých potřeb. Leč i to je představa evropocentrická, historicky poměrně nová, racionálně "technologická", důsledek 300 až 400 let trvajícího moderního věku (podle výkladu Habermasova). [5] Veškeré starší a mimoevropské charakteristiky hudby hovořily o moci jiného druhu. Mýty přiznávaly hudbě moc nad přírodou, zčásti i nad božstvy a zajisté nad lidmi, kosmogonie viděly v hudbě faktor prostředkující mezi obecným řádem a řádem věcí lidských. Nemusíme připomínat ani kouzelnou moc Orfeovu, ani pythagoreismus nebo čínské systémy měr spravované "hudebními ministerstvy", ba ani užití archetypu "čarovná moc hudby" v Mozartově Kouzelné flétně: stačí připomenout etymologickou souvislost latinských slov "cantare - incantare", přežívající až do našich dob díky francouzštině ve dvojici tvarů "chanter - enchanter".

Dávné populace tedy spojitost hudby s mocí registrovaly: v kognitivních

paradigmatech, jež Claude Lévi-Strauss nazval "La Pensée sauvage", [6] ba i ve starověku a křesťanském středověku hudbě role bezmocné múzy prostě nepřipadla. A podobné představy přežívají i pod nánosy moderní racionality: hudbě instinktivně přiznáváme moc nad psychikou člověka. Mnohdy v ní vidíme mocnou čarodějku, decentnější vidění vyjádřil Georges Duhamel slovy "La musique consolatrice". [7] Toto vidění má nepochybně empirická východiska, jež lze hledat právě již ve vědění a myšlení přírodních národů, svou podstatou však je a zůstává magické, mytologické a preracionální.

Snažme se toto vidění ve zkratce rekonstruovat. V prvé řadě zkušenost lidi od samého počátku učila, že mnohé živé organismy reagují na zvukové podněty přicházející z okolí, vyhodnocují je jako informace a jsou jejich působením stimulovány ve svém chování, tj. že okolí má sice **moc** nad organismy, avšak že díky oněm informacím v něm organismy **mohou** přežívat. Dále bylo vždy zjevné, že některé organismy zvuky účelově produkují, tj. že jich využívají k druhové i mezidruhové komunikací zpráv a také jako faktoru, jehož působností lze stimulovat chování jiného organismu. [8] Nejinak se choval sám homo sapiens v procesu antroposociogeneze, kde se formovaly i zárodečně podoby hudební komunikace. Zkušenosti s takovým využitím zvuku vedly tedy nutně k představám o moci hudby, k představám reálným, magickým i mýtickým, leč v každém případě účelovým. Řekneme-li tedy, že hudba má moc, jde tu o perzonifikaci fenoménu hudby, o zamlčení faktu, že někdo skrze hudbu získává moc nad něčím, čeho má být účelově dosaženo, ba dokonce nad někým (očarovat hudbou mohu i svého bližního).

Samozřejmě i jako příslušník dnešní civilizace mohu disponovat podobným viděním. Nejednou se totiž ocitám v takové izolaci, že se mi zdá, jako by na mě působila sama hudba. Ta mi může být utěšitelkou nebo posilou. Nahrávkami libovolné hudby se mohu obklopit natolik masívně, že si vytvořím umělý svět, kde si "ordinuji" hudbu podle nejintimnějších potřeb, vůči nimž je zvolená hudba s to fungovat, a tedy vykonávat moc. Stejně jako v dávných dobách lze také dnes hudby využít terapeuticky, aktuálním se stalo - zřejmě znovu, neboť mnohé pospolitosti to již dávno praktikovaly - působení hudby jako drogy. [9] Leč i v těchto případech není hudba sama o sobě zdrojem moci: někdo ji vyprodukoval a účelově distribuoval (v novější době ji dodal na trh jako zboží, vyslal ji masovými médii atd.). To moje blokáda mne uvedla do pozice izolovaného recipienta či autokomunikujícího subjektu. Hudba - ostatně podobně jako droga - nemá moc a není ztělesněnou mocí: někdo skrze ni na mne působí (a má tak nade mnou moc), případně vykonávám jejím prostřednictvím moc sám nad sebou. Hudba jako nositel jistých funkcí a působností se stává médiem, v jistých sociálních strukturách či kontextech pak i médiem moci. [10]

Moc, jak jsme o ní zatím hovořili, se ovšem stále ještě jeví jako něco, co je v

zásadě účelné (a tudíž dobré), vůči člověku "nenásilnické". Její pojem skutečně vznikl z pozitivní zkušenosti, že právě já něco mohu, dokážu, vím (viz okřídlený výrok "vědění je moc"), tedy zvládám a ovládám. Moc je fenomén instrumentální, ve vztahu k vnějšímu světu modalita sebezáchovná a hodnota nejvýš potřebná. Pozitivně působí i její instrumenty, včetně hudby. Mocí, jíž nabývám hudebními dovednostmi, zvládám především svět hudby a zvuku i celé pole působností hudby. Moc mi dává možnost orientovat se v řádu, přičemž dávné civilizace právě v tomto ohledu přisuzovaly hudbě obrovský význam. V takových případech se příliš nepociťuje ani rozpor mezi mocí a odpovědností: v daném systému, vůči němuž subjekt jedná (a na jehož impulsy či stavy reaguje), je korektivem moci sama "odpověď" onoho prostředí - cíle není či je (v té nebo oné míře) dosaženo a podle toho se subjekt dále chová.

Člověk získávající moc nad svým přírodním okolím jako projevem domnělého či skutečného řádu však jednoho dne začíná tvořit řád své vlastní pospolitosti. Racionalizuje se vztah k exploatované přírodě i k dané společenské struktuře. Jacques Derrida charakterizuje tento přechod jako genezi tzv. logocentrismu. [11] Mnohé mytologicky vykládané funkce lidských výtvorů, včetně znakových systémů, jsou "degradovány" na instrumenty ryze účelového, racionálně kalkulovatelného ovládání. K instrumentům obecné moci člověka nad mýticky viděným světem přistupují instrumenty mocenského, stále racionálnějšího ovládání mezilidských vztahů (pohled na společnost může být přitom rovněž silně mýtizovaný). Změnil se tím pojem "moci"? Až dosud se moc spojovala s tím, co mohl lidský jedinec i rod učinit pro zachování sebe sama v přírodě a pro rozvinutí své identity. Svou moc či bezmocnost projevoval člověk vůči předmětům svého zájmu. Člověk racionálně zvládající lidskou pospolitost či obec (**polis**) nabývá však moci jinak zaměřené, v pravém slova smyslu **politické**. A ta se stává klíčovou, neboť ovládám-li organizované společenství, využívám i toho, co mohou a dokážou vykonat ti ostatní. I nadále je tedy moc instrumentem ovládání světa, jádrem pojmu "moc" a klíčem k tomuto ovládání se však stává moc politická. Problém korespondence moci a zodpovědnosti se stává palčivým: mám-li takovouto moc, pak se problém zodpovědnosti přesouvá do roviny interakcí typu "já - ne-já", "já - skupina jiných lidí", "moje skupina - jedinec", "moje skupina - jiná skupina". Jsem jako nositel moci zodpovědný za sebe (či vlastní skupinu) i za druhé? A kde mají ležet preference? Ne každá projevená moc je politikou, neexistuje však politika, která by nějak nebyla spjata se snahou mít a udržet si moc. Rád bych, kdyby toto konstatování (ostatně hojně diskutované) [12] bylo mylné. Opravdu je možné, že by bylo mylné?

K této otázce se ještě vrátíme, sledujme však osudy hudby. Od chvíle, kdy je pojem "moc" takto hierarchicky strukturován, utváří se vztah "hudba - moc" ambivalentně. Hudba jako nositel nesčetných funkcí nadále rozhojňuje moc lid-

ských jedinců i skupin snažících se saturovat své rozmanité psychofyziologické, estetické i jiné kulturní a mimokulturní potřeby. To je takříkajíc svět přirozeného bytí člověka a hudby. Jsou však jedinci a skupiny, k jejichž potřebám patří možnost mít moc nad lidmi. Také oni využívají hudby oním přirozeným způsobem, hudba jim nicméně může posloužit i k získání, utvrzení, stupňování a ozřejmění společensko-mocenských pozic. Moci hudby je využito k realizaci moci politické. A tady se začínají psát dějiny hudby jako nástroje, ale i oběti politické moci, respektive dějiny politiky jako něčeho, co se vůči moci hudby ocitá v jakési metapozici. I tyto děje poznáváme empiricky a studujeme historicky, z hlediska hudební sociologie je přesvědčivě interpretoval Kurt Blaukopf. [13] Jeden ze sledovatelných počátků těchto dějin připomněl Karl R. Popper jako autor vášnivě protitotalitního spisu "The Open Society and Its Enemies" (1944): [14] Platónovo selektivní podřízení hudby utopickým ideálům státní výchovy i vyhlášení politiky za "královské umění" je podle Poppera typickým činem jednoho z praotců totalitarismu. Popperův soud je jistě upřílišněle přísný: ne vše, co Platón od politiky a v souvislosti s tím od hudby (či spíše múzické výchovy) požadoval, je zcela zatraceníhodné. Totéž platí i o dalším vývoji a dokonce i o dnešku: chování mocných vůči hudbě není třeba vždy a za každou cenu zavrhovat, neboť ne vždy se nositelé moci, a to nejen v demokratických, liberálních, zkrátka "otevřených" společnostech, ale i v pospolitostech autoritativně ovládaných, chovají k hudbě pouze jako k potenciálnímu nástroji své politické moci, ba často stimulují její rozvoj a podporují tak její přirozené, všem lidem potřebné působnosti. Nicméně otázka záměrného i bezděčného mocenského využití a zneužití hudby je trvale historicky aktuální.

Od dob Maxe Webera a jeho posmrtně vydaného hudebně sociologického spisu [15] se navíc ptáme, zda se při růstu společenské racionality mocenská struktura nezrcadlí v hudební struktuře (byť by k tomu docházelo instinktivně, podvědomě či iracionálně) a zda se vzorce chování nositelů moci neprokopírovávají do chování hudebníků i dalších hudebně komunikujících skupin. Elias Canetti, který se zabýval problematikou moci ve vztahu k mase, [16] pokládá za průvodní znaky moci násilí, rychlost a faktor tajemství: to vše jsou vlastnosti, jež dynamická hudební struktura snadno sémanticky vyjádří. Nedochází právě podobnými cestami k rezonanci hudby a moci? Není např. v hudbě tak častý a snadno dosažitelný apel na tajemné, nepoznatelné, jinak nevyslovitelné, tedy na něco, co by se v souladu se Smidakovým učením dalo zahrnout pod princip "ignotum", čímsi, co nás sice na jedné straně užitečně odkazuje do racionálně nezbadatelných sfér (čímž jsme nesporně obohacováni), ale co na druhé straně podvazuje lidskou vůli k iniciativnímu re-agování na impulsy z vnějšího světa a co je tudíž mocensky manipulovatelné? Podle Canettiho je dále názorným příkladem moci chování dirigenta: publiku i dirigentovi se zdá, že prvotní je v rámci jejich styku hudba,

jíž dirigent slouží, leč dirigent na rozdíl od sedícího publika stojí (je napřímený), je sám (všem viditelný), řídí akci stávající se rituálem (hudebníci i publikum mají přidělené role), ztělesňuje vůdcovství, princip vševědoucího a všudypřítomného činitele. Dnes by se daly analogicky zkoumat dominantní role všemocných zvukových režisérů (oni a nikoliv autor či interpret rozhodují přece o vyznění finálního produktu), hudebních producentů z oblasti pop music a nejvlivnějších stars. V souvislosti s audiovizuálně působivými vystoupeními Michaela Jacksona, která sama o sobě mají charakter ritualizované události, se např. uvažuje o tom, že se tu všemožně podtrhuje magické vyznění akce, jež tak nabývá rázu bohoslužby, respektive oslavy zbožštěného "nadčlověka". [17]

Historicky i sociologicky zjišťujeme, kde, kdy, jak a proč byla hudba politické moci podřízena, k jakým účelům jí mocní využívali, jak se v otevřených společnostech rozevíral a v uzavřených totalitních systémech zužoval prostor pro svobodný rozvoj hudby a jak citlivě hudba v 19. a 20. století indikovala zdraví či choroby různých národních a státních společenství. Díky vědě i empirii též víme, že ani ve svobodných společnostech, kde státní politika rezignuje na mocenské využití či na dirigismus umělecké kultury a dokonce garantuje její nezávislost na politických programech či ideologiích, stává se hudba závislou na dalších systémech: moc nad distribucí, recepcí a nakonec i produkcí fakticky přebírá trh nebo sféra masových médií propojených s dnes expandujícím "informačním průmyslem", obecně vzato vždy určitá silná lobby, jejíž vliv na populaci se snadno a přinejmenším zčásti může změnit v moc politickou. Jakákoliv moc s výraznou sociabilitou je totiž s to stát se jinobytím politiky.

My, kteří jsme žili v někdejším československém kulturním kontextu, jsme zažili všechny, nebo alespoň mnohé vývojové fáze onoho vztahu "hudba - moc", jak se zformoval za stalinismu v zemích sovětského bloku. Svou snahou uchovat za každou cenu kontinuitu a jistou úroveň vlastní hudební kultury jsme dokonce tak či onak tyto fáze spolukonstituovali. Ve své stati o českosti Bohuslava Martinů [18] jsem některé momenty tohoto stavu demonstroval na příkladě tohoto skladatele a jeho tvorby. Martinů před komunismem neemigroval: vzdal se jen možnosti vrátit se z emigrace. Zákaz jeho díla nebyl proto ani v 50. letech absolutní. O prosazení jeho tvorby se ovšem doma zápasilo, jistě s vědomím, že je to režimu nepříjemné. Režim hru přijal a po roce 1970 nebylo v českých zemích skladatele oficiálně i protioficiálně více ceněného než právě Martinů, jak ukázala i spektakulární repatriace jeho ostatků v roce 1979. A co říci k tomu, že jeden z perzekvovaných Mistrových ctitelů vyslovil roku 1956 Bohuslavu Martinů dík za to, že jeho vzor chrání českou hudbu před vlivy avantgardismu? V tom případě mluvila oběť zcela upřímně jazykem utlačovatelů. Stav mysli činitelů operujících tehdy kdekoliv na ose "hudba - moc" nemohl být zkrátka jiný než konfúzní.

Upřímně jsme ovšem věřili, že uchováním prostoru pro "normální" stav a

vývoj hudby získáváme jistou svobodu a moc: svobodu nakládat s hudbou přirozeně a moc nad onou částí vlastního i veřejného života, která je naplněna hudbou. Vskutku tu vznikla jakási analogie toho, co disident Václav Havel roku 1978 nazval "Moc bezmocných". [19] Některé spolkové struktury, např. Česká hudební společnost, svým manévrováním mezi "povolenými" aktivitami a reálnými hudebními potřebami populace si nejen vydobyly relativní autonomii, ale dávno před pádem režimu fakticky kontrolovaly velkou část hudební kultury, v disidentských krizích z řad nositelů i publika nonkonformní populární hudby vznikaly enklávy vnitřně svobodného, byť potlačovaného kulturního dění. Každá revoluce je jak známo velkou lidovou slavností: tzv. sametová revoluce v Praze 1989 byla slavností výrazně hudební, perfektně aranžovanou mnoha disidentskými hudebníky, z nichž někteří poté na čas vstoupili i do "vysoké politiky". Moc hudby pěstované bezmocnými se projevila jako nástroj revoluční politické akce.

I uvěřili jsme, že hudba osvobozená z potupného jha politické reglementace si uchová tuto nabytou působnost, tj. že zůstane pozitivní, společensky vlivnou a respektovanou silou. Od moci bezmocných, jejímž instrumentem byla i hudba, jsme očekávali, že se dokáže proměnit v klima svobodné občanské společnosti, kde se i politika stane věcí kulturního konsensu. Stejně jako některým bývalým disidentům se nám zkrátka zdálo, že ve společnosti vymaňující se z totalitarismu se může formovat politika jako občanská správa věcí veřejných, nikoliv jen jako instrument moci. Věřili jsme na možnost vzniku nového společenského a kulturního paradigmatu, v němž by se neopakovaly chyby moderní doby, ať již východní nebo západní provenience.

Věci se však vyvíjely poněkud jinak. Většina čelných disidentů se vytratila z politické scény stejně jako idea mocensky neorientované "věcné" a "kulturní" občanské politiky z mysli většiny populace. Myšlenku takové politiky jako partnera svobodné, leč na vývoji občanské společnosti zainteresované hudby jsme se zmínili na kongresu "Musik und Politik", který se konal na samém počátku mozartovského roku 1991 ve Vídni. Kdo tuto myšlenku nejtvrději odmítl jako pouhý sen či naivní utopii, byli přítomní západní sociologové a politologové. [20] Představa hudby fungující jako moc bezmocných a v dnešních podmínkách jako duchovní instrument vzájemně komunikujících a kulturní i politický konsensus hledajících skupin občanů byla prohlášena za jeden z mýtů o domnělé moci hudby. Sociální realita je prý jiná: politika, jíž jde vždy o moc a která se stává mocí, si hudbu buď podřídí, nebo jí garantuje svobodný rozvoj, třeba i tak, že se o ni v zásadě nezajímá. Tento nezájem se dnes leckdy manifestuje liberalistickými a protietatistickými hesly politiků jako "Dobrá hudba se prosadí (tzn. i uživí) sama" a pod. A poněvadž kultura stejně nemůže existovat v nějakém mocenském vakuu, diktuje nejednou hodnotová měřítka trh naivně kopírující nejstupidnější paradigmata masové mediální kultury. Slyšeli jsme např. chlubivé tvrzení hudebních agentur, že Praha se zapojila do sítě světových center, neboť zde konečně za odpovídající honoráře vystoupili světoví tenoři. Atd. atd. Leč nejde jen o hloupost mocných z oblasti trhu kultury. I oni totiž hledají opory v silách současné politicko-mocenské konstelace, aby utvrdili svou ekonomickou moc nad kulturou.

Návrat k normální stabilní symbióze demokracie a tržní ekonomiky se všemi dobrými i horšími důsledky pro umění? Circulus vitiosus na "konci dějin", kde občané mohou jen přihlížet tomu, jak v zájmu výhradně této chvíle jedná Nietzscheův všemu přizpůsobivý **Schauspieler**? Tuto otázku nedávno nadhodil bývalý disident, filozof Karel Kosík v nonkonformně kritickém časopise Lettre Internationale 1994/1. Dějiny samozřejmě nekončí: jejich údajný konec je pouhým zdáním a přáním každé čerstvě etablované (tedy i té dnešní) moci. Sociální realitou obnovující se demokracie je jistě zaručeno, že hudba nemůže být přímo podřízena politické moci (a pokud se tak děje, pak je cosi v nepořádku s obnovováním demokracie). Od státu lze snad chtít právě jen to, aby plně garantoval "mocenský" nezájem politiky o věci hudby a zároveň přece jen převzal mocensky nijak nepodmíněnou odpovědnost za rozvoj této oblasti. [21] Myšlenka, že skrze moc hudby lze ve společnosti mnohé dokázat, představuje tedy zřejmě mýtus, možná věčnou utopii. Empiricky je však do jisté míry podložená. A empirií "bezmocných" v minulé totalitní epoše bylo prokázáno, že může být v moci hudby působit na politickou moc "mocných". Snad půjde napříště o takové působení, které by politiku alespoň zčásti odklánělo od její bezvýhradné orientace na moc a učinilo z ní věcné zvládání života v otevřené "polis".

Zbývá druhá stránka daného problému, tj. otázka odpovědnosti. Stát, byť i rezignující na "řízení kultury", musí být činěn zodpovědným za to, že se estetická kultura nestane obětí jiných, ať již politicky či nepoliticky se manifestujících mocenských struktur: tento stav je legalisticky dosažitelný, zajisté za cenu značné iniciativy samotných aktérů a mluvčích kulturní obce. Žádat odpovědnost za svobodný rozvoj umělecké kultury od takovýchto struktur (např. tržních, ale třeba i církevních), je mnohem těžší: vystačíme s apelem na jejich zdravý rozum, vzdělanost, rostoucí estetickou kultivaci, názorový liberalismus atp.? Hlavní odpovědnost musejí tedy konec konců převzít ti, kdo kulturu a v jejím rámci i hudbu reálně formují. Pokud vytvoří za tím účelem příslušné organizační struktury, nebudou to formy, jimž by připadla nějaká větší (zvláště politická) moc a které by disponovaly silnějšími nástroji moci ekonomické. Půjde jen o pouhý segment systému otevřené společnosti, jejíž většina sice hudbu potřebuje, avšak kde relativní nezávislost hudby na moci střeží svými aktivitami nevelká minorita. Naděje spočívá v tom, že právě v otevřených společnostech nejsou ani minority vehnány do situací, kdy by znovu od počátku musely rozvíjet nám tak dobře známé strate-

gie "moci bezmocných".

Poznámky:

1) Pro zmíněnou konferenci připravil autor této stati referát "Le pouvoir de la musique en tant que mythe et la musique du pouvoir comme réalité sociale". Základní myšlenky francouzského referátu jsou uplatněny a dále rozvinuty i v nyní uveřejňovaném českém textu. Sborník všech konferenčních materiálů se nachází v tisku.
2) Blíže srovnej Emil F. Smidak: Smidak Principles (Fribourg - Luzern 1994); zde uveřejněny i stati představující prvé pokusy o aplikaci Smidakových principů v různých odvětvích vědy.
3) Viz Immanuel Kant: Kritika soudnosti (Praha 1975, s. 137).
4) Srovnej Jiří Fukač - Ivan Poledňák: Hudba a její pojmoslovný systém (Praha 1981, s. 9 ad.).
5) Viz Jürgen Habermas: Der philosophische Diskurs der Moderne (Frankfurt am Main 1988, s. 9 ad.).
6) Srovnej německou verzi spisu, vydanou pod názvem "Das wilde Denken" (Frankfurt am Main 1968).
7) Viz český překlad Duhamelova spisu (Hudba utěšitelka, Praha 1947).
8) Blíže srovnej Christian Kaden: Musiksoziologie (Berlin 1984); Günter Tembrock: Kommunikation im Vorfeld der Menschwerdung (in: Wegzeichen. Studien zur Musikwissenschaft, ed. J. Mainka - P. Wicke, Berlin 1985, s. 9 - 20).
9) Viz sborník "Musik als Droge?" (ed. H. Rösing, Mainz 1991).
10) Blíže pojednává o mnoha těchto aspektech Elisabeth Haselauer: Berieselungsmusik. Droge und Terror (Wien - Köln - Graz 1986).
11) Viz Jacques Derrida: De la grammatologie (Paris 1967); v tomto spise se významně pojednává i o hudbě.
12) Optimističtější vize připouštějí možnost učinit politiku zároveň i účinnou kontrolou moci (srovnej Petr Pithart: Obrana politiky, Praha 1990). Na kongresu "Musik und Politik" konaném ve Vídni 1991 se v tom smyslu vyslovovali mnozí muzikologové z postkomunistických zemí, zatímco západní politologové zastávali názor o bytostním sepětí politiky s potřebou moci (viz protokol "Kongress »Musik und Politik« 14.-17. Jänner 1991 Wiener Konzerthaus", Wien 1991).
13) Kurt Blaukopf: Musik im Wandel der Gesellschaft (München 1982). Některými těmito otázkami se zabývá i Mikuláš Bek: Vybrané problémy hudební sociologie (Olomouc 1993).
14) Viz německé vydání Karl R. Popper: Die offene Gesellschaft und ihre Feinde (2 svazky, Tübingen 6 1980).
15) Viz Max Weber: Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (München 1921).
16) Srovnej Elias Canetti: Masse und Macht (Zürich 1983).
17) Schwarze, B.: (Popmusik und Gnosis. Aus dem "Gesangbuch" einer wiederentdeckten Weltreligion, Acta musicologica 66, 1994, Fasc. 2, s. 113 - 121) klade otázku "Wo sind wir, wenn wir Popmusik hören?" a zodpovídá ji zhruba v tom smyslu, že pocit cizoty ve světě vyvolává potřebu obnovy prastarého náboženského typu, naplňovanou skutečně nebo domněle stále okázalejším vystupováním reprezentantů populární hudby.
18) Fukač, J.: Bohuslav Martinůs Tschechentum (in: Colloquium Bohuslav Martinů, His Pupils, Friends and Contemporaries Brno 1990, Brno 1993, s. 5 - 12).
19) Srovnej Václav Havel: O lidskou identitu (Praha 1990, s. 55 - 133).
20) Viz poznámku 12).
21) Srovnej materiály sborníku z mezinárodní konference České hudební rady (Brno, 7. - 8. 10. 1993) "Hudba a stát" (Praha 1993).