

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Hudební umění

Hudební produkce

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**FENOMÉN OSOBNÍ SPIRITUALITY  
HUDEBNÍHO INTERPRETA VE VZTAHU  
K JEHO VÝKONU A SEBEPREZENTACI**

**MgA. Magdalena Nováčková**

Vedoucí práce: prof. PhDr. Petr Daněk, Ph.D.

Oponent práce: prof. PhDr. Jiří Štílec, CSc.

Oponent práce: Mgr. art. Katarína Hašková, ArtD.

Datum obhajoby: léto 2020

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2020



THE ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Art of Music

Music Management

**DOCTORAL DISSERTATION**

**THE PHENOMENON OF PERSONAL SPIRITUALITY  
OF A MUSIC PERFORMER IN RELATION TO HIS  
PERFORMANCE AND SELF-PRESENTATION**

**MgA. Magdalena Nováčková**

Supervisor: prof. PhDr. Petr Daněk, Ph.D.

Opponent: prof. PhDr. Jiří Štílec, CSc.

Opponent: Mgr. art. Katarína Hašková, ArtD.

Date of defence: summer 2020

Academic degree: Ph.D.

Praha, 2020





## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

<p><b>Fenomén osobní spirituality hudebního interpreta ve vztahu k jeho výkonu a sebe prezentaci</b></p>
--

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce  
a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....  
podpis doktoranda

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům, a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]



## Abstrakt

Po několika letech doktorského studia předkládám následující text k disertační zkoušce. Textu předcházela systematická víceletá práce, kterou lze rozdělit na následující fáze. Nejprve jsem se pokusila o vlastní ujasnění pojmu spiritualita a jeho zařazení do kontextu humanitního myšlení ve středoevropském prostoru. Následně jsem oslovila řadu profesionálních hudebníků s nabídkou účasti na tomto výzkumu formou otevřeného polostrukturovaného rozhovoru. Vzhledem ke kladné odezvě na tuto nabídku z mnoha stran začala konkrétní práce v tomto směru. Narativní explorace vycházející z metod kvalitativního sociologického výzkumu se ukázala jako nejvhodnější metoda pro získání odpovědí na základní otázky tématu. Rozhovory s vybranými účastníky výzkumu probíhaly jakožto polostrukturované, což předpokládá, že je pevně daný tematický a obsahový rámec otázek, ale jejich pořadí, způsob kladení a formulace předem stanoveny nejsou. Během polostrukturovaného rozhovoru mohou vyplynout i otázky nové, jež téma doplňují či rozvíjejí, nicméně u každého respondenta mohou být odlišné. Základní podmínkou pro úspěch takového rozhovoru bylo navázání vztahu s respondentem na základě důvěryhodnosti, empatie, otevřenosti a vstřícnosti.

Vedle polostrukturovaných rozhovorů jsou součástí výzkumu i rozhovory nestrukturované, jejichž původní cíl byl odlišný. Jedná se o rozhovory s několika zahraničními sólovými interprety, které se vztahovaly k jejich koncertní činnosti v České republice a následně byly publikovány v časopise *Harmonie*. Vzhledem k předmětu výzkumu jsem tyto umělce s jejich souhlasem „vytěžila“ i pro mé téma a položila jsem jim řadu otázek ohledně transcendence a spirituality, což přineslo nové a zajímavé skutečnosti pro výzkum.

Dále jsem realizovala i dotazníkové šetření u jednoho českého symfonického orchestru (Filharmonie Hradec Králové), jehož cílem bylo kvantitativně objasnit, do jaké míry profesionální hráči v orchestru prožívají svou spiritualitu a nakolik spiritualita a víra v Boha dle jejich subjektivního pohledu ovlivňuje jejich umělecký výkon. Ukázalo se, že téma spirituality u hudebníků lze zařadit do širšího kontextu hudební sociologie a hudební psychologie, protože se jedná o element podílející se na tvorbě osobní a sociální identity zkoumaného subjektu – hudebníka. Nicméně metoda dotazníkového šetření nepřinesla dostatečné výsledky. Důvody neúspěchu této metody jsou prezentovány v příslušné kapitole.

Kromě rozhovorů a dotazníkového šetření využívám dalších výzkumných metod, kam patří studium literatury a archivních materiálů, přímé pozorování a zkoumání statistických analýz.

Je třeba dodat, že přímo ke konkrétnímu tématu výzkumu neexistuje prakticky žádná muzikologická literatura. Totéž platí pro literaturu sociologickou a psychologickou. Něco málo lze nalézt v literatuře teologické a religionistické. Svědčí to o tom, že z příslušného úhlu pohledu se na dané téma ještě nikdo nezaměřil, a je tedy zpracováno zcela nově.

## **Abstract**

After several years of doctoral studies, I submit the following text for the dissertation examination. The text was preceded by systematic work over the course of some years, which can be divided into the following phases. First, I tried to clarify the concept of spirituality and its inclusion in the context of humanist thinking in Central Europe. Subsequently, I approached a number of professional musicians with an invitation to participate in this research in the form of a semi-structured interview. Given the positive response to this offer from many persons, concrete work in this direction began. Narrative exploration based on qualitative sociological research methods has proved to be the most appropriate method for obtaining answers to the basic questions of the topic. The interviews with the selected research participants were semi-structured, which implies that the thematic and content framework of the questions was fixed, but their order, manner of asking and formulation were not predetermined. During a semi-structured interview, new questions may arise that complement or develop the topic, but may differ for each respondent. The basic prerequisite for the success of such an interview was to establish a relationship with the respondent on the basis of trust, empathy, openness and helpfulness.

Besides semi-structured interviews, the research also includes unstructured interviews, whose original aim was different. These are interviews with several foreign solo performers related to their concert activities in the Czech Republic and subsequently published in the *Harmonie* magazine. Given the subject of the research, I have also "mined" these artists with their consent and asked them a number of questions about transcendence and spirituality, which brought new and interesting facts for the research.

I have also conducted a questionnaire survey with one of the Czech symphony orchestras (Hradec Králové Philharmonic Orchestra), whose aim was to quantitatively explain to what extent professional orchestra players experience their spirituality and to what extent their spirituality and belief in God influence their artistic performance. It turned out that the theme of spirituality in musicians can be placed in the broader context of music sociology and music psychology, because it is an element involved in the creation of personal and social identity of the subject – musician. However, the questionnaire survey method did not produce

sufficient results. The reasons for the failure of this method are presented in the appropriate chapter.

In addition to interviews and questionnaire research, I have used other research methods, including study of literature and archival materials, direct observation and examination of statistical analyzes.

It should be noted that there is practically no musicological literature directly related to this particular research topic. The same applies to sociological and psychological literature. A limited amount of information is to be found in theological and religious literature. This shows that nobody has focused on the topic from the point of view we have adopted, so this is basically a pilot study.



*„Nikdo nemůže lépe než Vy umělci, geniální tvůrci krásy, zachytit něco z patosu, s nímž se Bůh na úsvitu stvoření zahleděl na dílo svých rukou. Záchvěv onoho pocitu se nesččetněkrát odrazil v pohledu, kterým jste stejně jako umělci všech dob, očarováni úžasem nad tajemnou mocí zvuků a slov, barev a forem, obdivovali dílo své inspirace a pociťovali v něm něco jako ozvěnu onoho tajemství stvoření, k němuž Vás chtěl Bůh, jediný Stvořitel všech věcí, určitým způsobem přidružit.“*

Jan Pavel II.



## Obsah

<b>1. Úvodem: Jak rozumět sousloví „osobní spiritualita“</b>	3
1.1. Pokus o definici spirituality ve vztahu k tématu výzkumu	3
1.2. Typy spirituality – vyjasnění klíčových pojmů	5
1.2.1. Spiritualita západního křesťanství: římskokatolická církev, teologie a víra	5
1.2.2. Spiritualita východního křesťanství: ruské pravoslaví	6
1.2.3. Spiritualita židovství	8
1.3. Umělecká kreativita jakožto hybatel individuální cesty k transcendenci, spiritualitě a sebepoznání	9
1.4. Spiritualita křesťanského hudebního umělce	11
1.5. Spiritualita židovského hudebního umělce	12
1.6. Jiné typy náboženské a nenáboženské spirituality	14
<b>2. Umělecký tvůrčí proces jedince jakožto prostředek k vyjádření osobní spirituality při interpretaci hudby</b>	16
2.1. Spiritualita jako součást osobní i sociální identity hudebního umělce: analýza dirigentky Claire Gibault	16
2.2. Biografie Claire Gibault	16
2.3. Cesta Claire Gibault k vědomě prožívané spiritualitě: proces vnitřní proměny osobnosti – metanoia	18
2.4. Rozhovor s Claire Gibault	23
2.5. Závěr analýzy	31
<b>3. Orchesterální mikrosvět z hudebně sociologického hlediska: neviditelné hierarchie, spojení, dělící linie</b>	32
3.1. Sociologická studie orchestru podle Bernarda Lehmana	32
3.2. Pokus o strukturovaný formalizovaný průzkum spirituality v orchesterálním prostředí	37
<b>4. Niterný mikrosvět hudebního interpreta z psychologického hlediska ve vztahu k tématu spirituality a transcendentna – rozhovory</b>	44
4.1. Rozhovor s Magdalenou Mašlaňovou	45
4.2. Rozhovor s Josefem Špačkem seniorem	64
4.3. Rozhovor s Mariánem Lejavou	82
4.4. Rozhovor s Adamem Viktorou	110
4.5. Rozhovor s Jiřím Pavlicou	125
4.6. Téma spirituality v publikovaných rozhovorech se zahraničními sólovými interprety	136
4.6.1. Nicolas Altstaedt	137
4.6.2. Leonidas Kavakos	141
4.6.3. Piotr Anderszewski	149
<b>5. Spiritualita jako součást osobní identity hudebního umělce ve 20. století v prostřední totalitní moci</b>	154
5.1. Náboženství a církve versus komunistická totalitní moc v letech 1948–1989 v Československu	154
5.2. Projevy osobní spirituality u konkrétních hudebních interpretů v době totalitní moci v letech 1948–1989	155
5.2.1. Dirigent Václav Smetáček	156
5.2.2. Dirigent Václav Talich	159
5.2.3. Cembalistka Zuzana Růžičková	161

<b>6. Spiritualita jako součást osobní identity producenta/hudebního manažera a její vliv na jeho producerskou aktivitu .....</b>	<b>167</b>
6.1. Rozhovor s Romanem Bělorem, ředitelem Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro .....	167
6.2. Rozhovor s Jaromírem Javůrkem, ředitelem Mezinárodního hudebního festivalu Leoše Janáčka .....	173
<b>7. Závěr .....</b>	<b>177</b>
<b>8. Seznam literatury .....</b>	<b>182</b>

# 1. Úvodem: Jak rozumět sousloví „osobní spiritualita“

## 1.1. Pokus o definici spirituality ve vztahu k tématu výzkumu

V současné době humanitní vědy vymezují spiritualitu nejednoznačně. Existuje mnoho možností, jak definovat a interpretovat spirituálno a spiritualitu. V realitě naší postmoderní doby lze obsah pojmu spiritualita označit jako otevřený, v současné rozpravě s dynamicky proměnlivým obsahem, i když původ tohoto pojmu je v křesťanské teologii.

V této pluralitě je mým vlastním východiskem religiózní spiritualita vycházející z křesťansko-židovského fundamentu, ovšem s respektem k existenci různých dalších typů náboženské i nenáboženské spirituality. Jelikož jsem zakořeněna v evropském prostoru s křesťansko-židovskou tradicí, má vlastní definice spirituality vychází z tohoto kulturně-náboženského základu s vědomím, že spiritualita je součástí univerzálního řádu věcí a její vnímání a prožívání ukotvuje člověka ve vztahu ke světu, k vesmíru a k dalším dimenzím lidského vědomí. Východiskem pro mou vlastní definici spirituality je pro mne definice Alistera E. McGratha (britský teolog a rektor Wycliffe Hall v Oxfordu, \*1953) a též definice Henriho J. M. Nouwena (holandský teolog, 1932–1996). Obě zdánlivě odlišné definice (akademické a racionální pojetí McGratha versus hluboce osobní pojetí Nouwena) se však ve finále dotýkají téhož: nejvnitřnější a nejautentičtější podstaty lidské existence a jejího vztahu k Bohu, k transcendenci. Podle McGratha<sup>1</sup> je spiritualita založena na uplatňování náboženské víry člověka v jeho skutečném, autentickém žití, a to nejen v rovině myšlenkové, nýbrž ve vlastním pojetí a prožívání života. Henri Nouwen<sup>2</sup> chápe spiritualitu jako duchovní cestu člověka, která je niterným dynamickým procesem o třech fázích: V první fázi člověk prožívá přechod od bolestné a prázdné osamělosti k tvořivé a svobodné samotě. Druhou etapou je pohyb lidské duše od pocitu hostility k otevřené pohostinnosti v abstraktním i konkrétním slova smyslu. Završením tohoto procesu je jeho třetí fáze – uvědomění si iluzornosti mnoha lidských snah a přetavení této iluze v modlitbu – odevzdání – s vědomím naděje a radosti. Mé vlastní chápání spirituality se v mnoha aspektech shoduje s pojetími McGratha i Nouwena: *jako hluboce niterné osobní nastavení člověka odrážející jeho vztah k transcendenci,*

---

<sup>1</sup> Alister E. McGrath. *Křesťanská spiritualita*. Přeložil Miloš Veselý. Praha: Volvox Globator, 2001.

<sup>2</sup> Henri J. M. Nouwen. *Duchovní život jako cesta*. Přeložil Ladislav Heryán. Praha: Vyšehrad, 2012.

*kdy tento vztah se promítá do všech aspektů lidské existence a určuje směr a prožívání života.* Podobně, avšak jinými slovy, popisuje spiritualitu Ivan Odilo Štampach ve svém eseji *Nahradila spiritualita náboženství?*<sup>3</sup>:

„Spiritualita nezávisle na náboženství je tedy péčí o ducha. Je to péče člověka o sebe a jiné lidi mající za cíl, aby se člověk vracel z odcizení k sobě a v této autenticitě ze sebe vystupoval. Je to péče o to, abychom byli více sebou a více lidmi. Spiritualita je proces a metoda zlidšťování člověka. Spiritualita je transcendování všeho daného a učiněného směrem k dávajícímu a činícímu, od produktu k aktu, a nakonec k čirému aktu, od člověka jako jakési entity mezi ostatními entitami k samotnému tryskajícímu a sdílejícímu se Bytí, na němž člověk participuje.“

V obecnější rovině rozumím pod pojmem spiritualita uznání transcendence, kterou lze chápat buď religiózně, v naší euroatlantické civilizaci především monoteisticky, anebo nereligiózně, kdy jedinec uznává existenci vyšších dimenzí našeho bytí, ovšem bez uznání existence Boha. Obzvláště v posledním půlstoletí lze globálně zaznamenat pokles religiozity, v bývalých socialistických zemích střední Evropy pak vyplývá tento jev z politické situace mezi lety 1948 a 1989.

Ve svém výzkumu se chci zaměřit na prožívanou spiritualitu hudebních interpretů i dalších aktérů procesu provozování a produkování hudby, a dále na vliv, jaký má osobně prožívaná spiritualita hudebníků na jejich hudební interpretaci a na jejich začlenění do hudebního prostředí v širších souvislostech. Může osobní vnímání transcendence a aktivně prožívaná spiritualita nějakým způsobem ovlivnit profesionální aktivitu hudebníka? Může prožitek spirituality působit na jeho chápání a vnímání hudby i na interpretační výkon? Pokud ano, jak? Jakým způsobem funguje spirituálně žijící hudební interpret uprostřed své profesní sociální skupiny? Vymezuje se? Hledá spojení? Nebo se naopak nijak nepolarizuje vůči ostatním interpretům své skupiny? Na tyto otázky hodlám najít alespoň částečné odpovědi.

---

<sup>3</sup> Ivan Odilo Štampach. „Nahradila spiritualita náboženství?“ In: Hana Babyrádová a kolektiv. *Spiritualita – fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců. Sborník transdisciplinárních esejů s mezinárodní účastí.* Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2006, s. 101.

## **1.2. Typy spirituality – vyjasnění klíčových pojmů**

Výzkum fenoménu spirituality u hudebního interpreta je multidisciplinární záležitost, jež přesahuje do několika různých vědních oborů: vedle hudební produkce a teorie hudby zasahuje téma do hudební sociologie, hudební psychologie, religionistiky, teologie a filozofie. Proto je potřeba osvětlit některé klíčové koncepty, jež do tématu prostupují z oborů mimo hudbu a její teorii.

Ve výzkumu se blíže dotýkáme tří typů křesťanské spirituality, křesťanské církve a teologie: spirituality římskokatolické, spirituality východního pravoslavného křesťanství a spirituality evangelické. Reálný počet křesťanských církví je výrazně vyšší než tyto tři jmenované. Jen v České republice jich působí celá řada, např. církev bratrská, církev československá husitská, církve luteránské, církev evangelická augsburského vyznání a další církve a náboženské společnosti, ale vzhledem k zaměření tohoto výzkumu se budu soustředit výhradně na tři základní: katolictví, pravoslaví a evangelictví. Pro snadnější orientaci v naukách o křesťanství a pro porozumění následujícímu textu přiblížím jejich základní charakteristiky.

### **1. 2. 1. Spiritualita západního křesťanství: římskokatolická církev, teologie a víra**

Římskokatolická (případně jen katolická) církev se pokládá za přímou následovnici učení Ježíše Krista a jím založené prvotní církve. Papež jakožto hlava katolické církve se považuje za následníka apoštola Petra. Počátky katolické církve, jak ji chápeme dnes, tj. jako jedinou západokřesťanskou církev, sahají k tzv. velkému schizmatu,<sup>4</sup> což byl velký rozkol uvnitř prvotní církve, jehož následkem se církev rozdělila na západní a východní větev. (Papež tehdy exkomunikoval z církve její východní představitele.) Do východní větve patří i ruské pravoslaví, ke kterému se budeme na následujících stranách opakovaně vracet. Od doby velkého schismatu panuje mezi západní a východní církví napětí, které se částečně uvolnilo až ve 20. století, kdy 2. vatikánský koncil exkomunikaci zrušil a nastolil cestu ke smíření.

Pro katolickou církev je důležitý římský ritus, společenství biskupů a v jeho čele papež. Katolická náboženská praxe se opírá o liturgii, modlitbu a svátosti: křest, biřmování, eucharistie, manželství, kněžství, smíření a svátost nemocných.

---

<sup>4</sup> Petr Kubín. „Ke kořenům rozdělení: velký rozkol západní a východní církve“. *Katolický týdeník*. 2005, č. 4 (18. 1.), s. 6–7.

Katolická spiritualita odráží individuální duchovní zkušenost, zbožnost, prožívání vztahu člověka k Bohu a Boha k člověku. Z teologického pohledu se vztahuje primárně k Duchu, tedy třetí Božské osobě. Znamená to, že jde mnohem více o to, co Bůh koná v nás, a nikoliv o to, co konáme my. Termín „katolická spiritualita“ je však historicky poměrně mladý, což potvrzuje i Gerhard Voss ve svém článku *Katolická spiritualita dnes*, jenž byl publikován v Teologických listech:<sup>5</sup>

„Pro náboženskou proměnu, k níž dochází od poloviny dvacátého století, je charakteristické slovo ‚spiritualita‘. Dnes o ní mluví každý, ale ještě počátkem sedmdesátých let tomu tak nebylo. Ve slovníku sice existovalo jako ekvivalent pro ‚duchovnost, duchovní podstatu‘, ale v církevně orientovaných publikacích se nevyskytovalo. Ve slovníku Gross – Brockhaus se roku 1968 nachází pod heslem ‚zbožnost‘ poznámka: ‚Katolická teologie se snaží o novou spiritualitu.‘ Podle mých poznatků se tento pojem doslovně vyskytuje s odkazem na francouzské slovo ‚spiritualité‘ poprvé v květnu 1958 v článku katolického teologa Hanse Urse von Balthasara.“

## **1. 2. 2. Spiritualita východního křesťanství: ruské pravoslaví (ortodoxie)**

„Ortodoxie, ať ve své řecké, nebo ruské podobě, představuje formu křesťanství, která zachovává značnou kontinuitu s ranou řeckou církví a svou liturgií a učení odvozuje přímo od rané církve. Početně je ortodoxie nejsilnější ve východní Evropě, zejména v Rusku a Řecku.“<sup>6</sup>

Lexikon náboženství říká o původu východního křesťanství toto: „Řeckého pojmu ortodoxie, pravověrnost, se dovolávají všechny východní církve, většinou v původním znění, ale i v překladu (ruské pravoslaví). Zásadně jsou všechny tyto církve poznamenány řeckým světem, tím spíše, pokud nepatřily do římské, respektive byzantské říše, jako Rusko, Etiopie nebo východní Sýrie perského prostoru. [...] Jednotlivé východní církve se spojují někdy přes udivující otevřenost pro moderní kladení otázek s dogmatickými ustanoveními starých synod. Ty jsou pevnými body také pro současné spory.“<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Gerhard Voss. „Katolická spiritualita dnes“ [online]. Přeložil Miloš Voplakal. *Teologické texty*. 2004, č. 1 [cit. 29. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.teologicketexty.cz/casopis/2004-1/Katolicka-spiritualita-dnes.html>.

<sup>6</sup> Alister E. McGrath. *Křesťanská spiritualita*. Přeložil Miloš Veselý. Praha: Volvox Globator, 2001, s. 33.

<sup>7</sup> Franz König – Hans Waldenfels. *Lexikon náboženství*. Praha: Victoria Publishing, 1994, s. 402.



Jaké jsou tedy základní charakteristiky pravoslavné spirituality? Pravoslavní křesťané sdílejí s ostatními křesťany víru v trojjediného Boha, tedy v trojici Bůh Otec, Syn a Duch svatý. V pravoslavném učení patří ke klíčovým pojmům tzv. *učení o energiích*. Pojem energie se používá pro objasnění Boží přítomnosti a Božího působení ve světě a také při definování vztahu člověka k Bohu, tedy jakým způsobem je člověk schopen Boha a jeho přítomnost prožívat a vnímat. Podle ortodoxního učení byl člověk stvořen jako dokonalý, nicméně se vlastní svévolí od dokonalosti odchýlil a vydal se na cestu zla. Zlomem je příchod Ježíše Krista, kterého pravoslavní křesťané vnímají jednak jako dokonalého člověka, ale zároveň jako dokonalého Boha. Posláním Ježíše Krista bylo spasit a zachránit člověka přijetím lidské přirozenosti, aby byl člověk tímto proměněn a mohl se podílet na přirozenosti božské. Ortodoxie vztahuje učení o proměně přirozenosti nejen na lidstvo žijící po Kristu, ale i na ty, kteří žili před jeho příchodem. V pravoslavné teologii je velmi důležitý pojem „tajina“.<sup>8</sup> Jedná se o ortodoxní termín pro svátost. Nauka o „tajinách“ se liší od římskokatolického pojetí svátostí. „Tajiny“ jsou hlubším prostředkem pro spojení s Boží podstatou, které se můžeme dotknout skrze materii, jakou je např. víno, voda, chléb, ikona, oltář, kadidlo apod. „Tajina“ proměňuje naše spojení s touto materií a dává mu hluboký spirituální význam.

Při sebestručnější charakteristice pravoslaví nelze nezmínit téma ikon. Ikona<sup>9</sup> je specifický pravoslavný náboženský obraz. Nejtypičtější výtvarnou technikou pro tvorbu ikon je malba na dřevěnou desku či na zeď, což však neplatí vždy. Určujícím kritériem, zda se jedná o ikonu, nebo ne, je přesný seznam pravidel pro obsah obrazu. Tím základním je skutečnost, že ikona zobrazuje pravdu víry. Pro ortodoxní křesťany představuje ikona stejně důležitý zdroj pravdy a poznání jako Písmo svaté či základní církevní texty.

Závěrem je třeba dodat, že východní pravoslavná teologie je výrazně více emotivní než západní typy křesťanství, které se vyznačují vysokou mírou racionality. Základním projevem zbožnosti je tzv. kontemplace, což je rozjímání, při kterém se věřící snaží navázat osobní niterný vztah s Bohem.

---

<sup>8</sup>„Rozdíly v chápání a vysluhování svátostí“ [online]. *Orthodoxia.cz* [cit. 6. 2. 2020]. Dostupné z: <https://www.orthodoxia.cz/srovn/opt-07-rozdily-ve-vysluhovani-svatosti.htm>.

<sup>9</sup>„Pravoslavné ikony“ [online]. *Orthodoxia.cz* [cit. 6. 2. 2020] Dostupné z: [https://www.orthodoxia.cz/ikony/ikony\\_1.htm](https://www.orthodoxia.cz/ikony/ikony_1.htm).

### 1. 2. 3. Spiritualita židovství

Spiritualita židovského náboženství neboli judaismu v sobě snoubí kulturně-historický fundament židovského národa, kam patří jeho dějiny, jazyk, země, liturgie, zákon, filozofie, mystika a umění. Židovská teologie je zároveň základním pilířem dvou dalších nejrozšířenějších monoteistických náboženství – křesťanství a islámu. Všechna tři výše uvedená náboženství označujeme jako abrahamovská, jelikož odkazují ke společným referenčním postavám, společnému jádru tradic a sdílenému etickému základu. „Abraham je nazýván otcem věřících a je uznávaným praotcem tří monoteistických náboženství – židovského, křesťanského a islámského.“<sup>10</sup>

Pro židovskou spiritualitu je typické úzké sepětí národa a náboženství, a to i přesto, nebo zvláště proto, že velká část židovského národa žije v diaspoře, tedy roztroušena v různých zemích na celém světě, kde většinové vyznání je jiné než židovské. Fundamentem židovského monoteismu je víra v jediného Boha a v Tóru jako zákon (prvních pět knih Mojžíšových ve Starém zákoně), přičemž základem praktického života je Desatero,<sup>11</sup> s čímž se shoduje i křesťanství. Slovník judaismu<sup>12</sup> definuje víru takto: „Víra je přijetí představy, kterou nelze rozumem mimo veškerou pochybnost dokázat, např. víra v Boha, věčnost duše a posmrtný život. Maimonides<sup>13</sup> formuloval Třináct článků víry, jež představují základní stvrzení judaismu.“ Maimonides je velký středověký židovský filozof, který ve 12. století popsal tzv. Třináct článků víry takto<sup>14</sup>:

- „1) Hospodinova existence – všechny existující věci a předměty na světě vznikly Boží silou a Bůh je jedinou existencí na světě, která je nezávislá.
- 2) Hospodin je jedinečný – nikdo mu není podobný a nelze ho rozdělit abstraktně, ani představit konkrétně.
- 3) Hospodin není hmotný, fyzické chování hmoty na Hospodina nemá vliv.

---

<sup>10</sup> Danielle Fouilloux a kolektiv. *Slovník biblické kultury*. Přeložil Jan Binder a kolektiv. Praha: Ewa Edition, 1992, s. 22.

<sup>11</sup> Ex 20,1–17. Srov. *Bible – Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad – přeložily Ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. 3. doplněné a přepracované vydání. Praha: Česká katolická charita, 1987, s. 80–81.

<sup>12</sup> Jaakov Newman – Gavriel Sivan. *Judaismus od A do Z*. Přeložili Markéta a Dušan Zbavitelovi. Praha: Nakladatelství Sefer, 1992, s. 240.

<sup>13</sup> Maimonides neboli Moše ben Maimon (1135–1204) je jeden z nejvýznamnějších židovských filozofů středověku. Jeho dílo a myšlení patří mezi fundamentální pilíře židovské filozofie a teologie.

<sup>14</sup> Maimonides (Moše ben Majmon). „Hlavní principy židovské víry“ [online]. [www.maimonides.cz](http://www.maimonides.cz). 27. 2. 2015 [cit. 20. 12. 2019]. Dostupné z: <https://www.maimonides.cz/2015/02/hlavni-principy-zidovske-viry/>.

- 4) Hospodin je předchůdcem všeho, všechny látkové, smyslové i spirituální věci vznikly z něj a po něm.
- 5) Hospodin je jediným, ke komu bychom se měli modlit a komu bychom měli sloužit. Všechna ostatní stvoření nemohou činit proti Boží vůli, a proto bychom mu neměli sloužit jinými cestami.
- 6) Proroctví existují, lidé se mohou stát proroky.
- 7) Mojžíš je největším prorokem všech dob a jeho proroctví bylo vyšší než proroctví předchozích nebo následujících proroků. A to na základě čtyř důvodů. Mojžíš je jediný, kdo prorokoval bez obrazu, bez slabosti, když byl vzhůru a kdykoli chtěl. Tím dosáhl nejvyššího stupně znalostí Boha.
- 8) Hospodin nám dal zákon – všech pět Mojžíšových knih napsal samotný Mojžíš slovo za slovem a tak, jak mu bylo Bohem odříkáno. Mojžíš sám nepřidal ani jedno písmo, s psaným zákonem byl darován i ústní zákon, který byl předáván z generace na generaci.
- 9) Hospodinův zákon zůstane navždy stejný.
- 10) Hospodin zná všechny činy člověka.
- 11) Hospodin odměňuje studenty zákona a trestá hřešící.
- 12) Příklad spásy – věřit v příchod spasitele potomka z rodu Davidova, který je a bude největším králem.
- 13) Mrtví povstanou."

Posledním abrahamovským náboženstvím je islám, kterým se však v kontextu tématu výzkumu nezabývám. Důvodem je skutečnost, že se mi v České republice nepodařilo najít žádného muslimského interpreta či interpretku klasické hudby, a proto explorační tímto směrem nemá relevanci.

### **1.3. Umělecká kreativita jakožto hybatel individuální cesty k transcenci, spiritualitě a sebepoznání**

Již od pradávna člověk upínal svůj zrak vzhůru k nebi a hluboce se zajímal o to, co je nad ním, co jej přesahuje a jakým způsobem TO nad ním ovlivňuje jeho samého – tedy jeho vlastní existenci, jeho vnitřní svět a život. Při tomto přemítání člověk vnímal dualitu mezi svým vnitřním světem na straně jedné a transcencí na straně druhé, avšak posléze shledal, že se vůbec nemusí jednat o dvě strany postavené proti sobě, nýbrž že skutečnou pravdou je jednota obou těchto světů.

Zvláště lidé věnující se umění nad tímto tématem přemítali často intenzivně a mnohdy své přemítání vtělili do své vlastní umělecké tvorby hudební, výtvarné, literární či divadelní, případně do své interpretace uměleckých děl jiných autorů. Vedle umělců se tématu transcendence věnovali a věnují i teologové, religionisté, případně zástupci dalších vědeckých disciplín. Základní východiska všech jmenovaných jsou však naprosto odlišná. Nejsvobodnější skupinou jsou umělci, protože ti jediní mohou k otázkám transcendentna přistupovat s nejhlubší spontaneitou, kdy nejdůležitějším prostředkem k explozi tvořivosti je vlastní autentický prožitek. Smyslem tohoto textu je nahlédnout blíže právě vztah umělce k vědomě prožívané spiritualitě a přetavení této skutečnosti ve vznik či interpretaci uměleckého díla. Nechci vytvářet žádný návod, jak prožívat, nazírat či rozvíjet spiritualitu. Mým cílem je ryzí zkoumání tohoto fenoménu, který je možná dnešní společností jaksi vytěsněn a opomenut, přitom se bezpochyby jedná o jeden ze základních fenoménů humanity. Současný člověk západní civilizace totiž často dává svým jednáním a chováním najevo, že příliš nestojí o poznání sebe sama, o poznání svého vědomí (případně i nevědomí), smyslu své vlastní existence a jejích skrytých tajemství. Jít za takovým poznáním totiž může znamenat skok do neznámé propasti, což může přinést niternou bolest. Plné uvědomění svého já, svého vědomí, své duše, svého ukotvení v řádu přírody a svého místa ve vesmíru totiž často vyžaduje konfrontaci se skutečnostmi, které člověk poznat vlastně vůbec nechce a jejichž poznání se brání odkloněním své pozornosti k náhradní životní náplni či k rozptylování pozornosti rozmanitými vnějšími činiteli (např. zahlcením prací, útekem k různým formám zábavy a rozptýlení, zahlcením vnějšími podněty na úkor pohledu do vlastního nitra atd.).

V následujícím textu se pokusím vedle zkoumání fenoménu spirituality z vnějšího pohledu nahlédnout do individuálního vnímání transcendence konkrétními umělci. Mé zkoumání se zaměřuje na oblast hudby, proto jsou vybráni jedinci z řad hudebních interpretů. Proč právě hudba, a nikoli třeba výtvarné umění? K výše řečenému se výstižně vztahuje esej Hany Babyrádové, která apeluje na mimořádnost hudby jakožto umělecké disciplíny v tom smyslu, že právě múzická umění jsou díky svým atributům spiritualitě zřejmě blíže než umění výtvarná: „Například hudba, již nelze kromě nahrávky či partitury fixovat, již nelze věčně uchopit, již lze pouze slyšet v určitém časovém prostoru a o ní lze s jistou nostalgií posléze konstatovat, že právě odezněla, je povaze spirituální asi nejblíže. [...] Skutečná hudba, která se více než jiná umění vyznačuje počínáním,

povstáváním, trváním a přerušováním, a nakonec mizením v tichu, je vlastně spirituální sama o sobě.“<sup>15</sup>

#### **1.4. Spiritualita křesťanského hudebního umělce**

Spiritualita křesťanského umělce – interpreta vychází z jeho křesťanské víry, tj. z uznání existence trojjediného Boha (Bůh Otec, Syn a Duch svatý). S výstižnou definicí opět přichází Odilo Štampach v již citovaném eseji *Nahradila spiritualita náboženství?*. Křesťanskou spiritualitou se míní „bezprostřední osobní prožívání vztahu k transcendentní skutečnosti, v tomto případě konkrétně k trojjedinému Bohu, či možná lépe k Otci skrze Syna v Duchu svatém, jakož i konkrétní podmínky, okolnosti, metody a etapy rozvoje tohoto vztahu“.<sup>16</sup> Ruku v ruce s vírou jde souznění s učením Starého a Nového zákona, úsilí o život podle Desatera, u některých věřících pak přijímání svátostí. Neméně důležitým aspektem křesťanské spirituality je prožívání lásky a milosrdenství. Láska je totiž v křesťanské religiozitě základní charakteristikou prožitkového vztahu jednak mezi člověkem a Bohem, a poté mezi lidmi navzájem.

Jelikož křesťanství je v naší krajině nejrozšířenějším náboženstvím, je počet křesťanů mezi hudebníky nejpočetnější ve srovnání se stoupenci jiných náboženských skupin. Proto se budu nejvíce zabývat právě křesťanskou spiritualitou a jejím vlivem na tvůrčí hudební výkon umělce.

Ještě před tím, než se pokusím popsat vztah mezi spiritualitou a individuálním uměleckým tvůrčím procesem jedince – umělce a hudebníka, je třeba jasně vymezit hranici mezi umělcem-autorem a umělcem-interpretem. Cílem této práce je zkoumat vliv osobní spirituality na tvůrčí proces hudebního interpreta, a nikoli autora, i když právě autorská tvorba řady hudebních skladatelů napříč dějinami hudby skýtá bohaté plody jejich vlastního prožívání spirituality v podobě vzniku hudebních děl s náboženským a/nebo transcendentním obsahem. Téma této práce však míří jiným směrem: z hudebně psychologického a hudebně sociologického hlediska vnést světlo do vzniku a průběhu tvůrčího procesu hudebního interpreta s cílem zjistit, nakolik tento proces ovlivňuje vědomé prožívání interpretovy spirituality, a naopak, nakolik jeho spiritualita ovlivňuje tvůrčí proces. Vedle interpretů se zaměřím i na další aktéry procesu produkování

---

<sup>15</sup> Hana Babyrádová. „Dílo jako modus sebepoznání a spirituality“. In: Táž a kolektiv. *Spiritualita – fenomén spirituality...*, s. 436.

<sup>16</sup> I. O. Štampach. „Nahradila spiritualita náboženství?“ In: Hana Babyrádová a kolektiv. *Spiritualita – fenomén spirituality...*, s. 101.

hudby, a to na hudební producenty. I ti jsou totiž při svém rozhodování a konání motivováni svým niterným životem, jehož součástí může být spiritualita.

S tímto úkolem by nám měl pomoci výzkum, který bude využívat jako hlavní metodu narativní exploraci formou polostrukturovaného rozhovoru. V rámci výzkumu byla tážána řada hudebních interpretů, kteří svolili k otevřenému dialogu na natolik osobní a intimní téma, jímž spiritualita a víra v Boha jsou.

### **1.5. Spiritualita židovského hudebního umělce**

Jistým vodítkem pro charakteristiku židovské spirituality může být právě symbolika biblického příběhu praotce Abrahama. Podrobně jej rozebírá ekumenický teolog Karl-Josef Kuschel z německé univerzity v Tübingen, který dlouhá léta působil i jako ředitel Institutu pro ekumenické bádání. Kuschel vnímá jako archetyp židovské víry akt putování – „být na cestě“.<sup>17</sup>

„Nezaměnitelný typ víry: víra jako proces vykročení na cestu navzdory všemu: navzdory všem výhradám, všemu skřípění zubů, všemu strachu. [...] A vskutku, podíváme-li se do původních textů, upoutá nás, jak velice je Abrahamova *důvěra* v Boha identická s *putováním*: nikoli náhodou začíná jeho příběh programovým slovem ‚Odejdi‘. Odejdi ze své země, ze svého rodiště a ze svého otcovského domu. Od té doby táhne Abraham, jak později sám řekne, ‚do nejistého‘, do otevřené budoucnosti se všemi jejími nepostižitelnostmi.“<sup>18</sup>

Leitmotiv putování provází židovský národ napříč dějinami. Do poloviny 20. století tento národ neměl vlastní zemi, přičemž jedním z nejcharakterističtějších termínů pro vystižení židovství je původně řecké slovo diaspora – „rozptýlení židovských obcí do cizího prostředí a zároveň celek těchto obcí. [...] Od vytvoření státu Izrael (15. května 1948) se používá opět termínu diaspora k označení asi dvanácti miliónů Židů žijících mimo izraelský stát, který jich sdružuje asi tři milióny.“<sup>19</sup>

Leitmotiv putování vnímáme zřetelně i u židovské umělecké komunity: židovští hudební umělci jsou rozptýleni po celém světě – tedy v diaspoře. Jen malá část z nich má za svůj domov stát Izrael. Panuje všeobecné přesvědčení, že u židovských umělců je patrné více výjimečného talentu než u ostatních etnik. Tato hypotéza neplatí jen pro umění, ale třeba i pro svět vědy či dalších intelektuálně

---

<sup>17</sup> Karl-Josef Kuschel. *Spor o Abrahama: Co Židy, křesťany a muslimy rozděluje a co je spojuje*. Praha: Vyšehrad, 1997, s. 53.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 54.

<sup>19</sup> D. Fouilloux a kol. *Slovník biblické kultury*, s. 22.

náročných profesí. Židé prostě častěji vynikají nad ostatní. V roce 2007 se tímto fenoménem obsáhle zabýval významný americký sociolog Charles Murray<sup>20</sup> v článku *Jewish Genius*<sup>21</sup> v respektovaném americkém měsíčníku *Commentary*. Murray ve svém článku shromáždil rozmanité teorie, které se snaží příslušný jev objasnit. Teorií o příčinách židovské výjimečnosti podle něj existuje mnoho. Jedna z nich poukazuje na skutečnost, že útlakům a pogromům odolávali ti chytřejší, bystřejší a vzdělanější, tudíž docházelo k selekci, při které přežili a dále se množili ti nejnadanější. Děti vzdělaných a nadprůměrně inteligentních rodičů tak předávali další generaci výtečnou genetickou výbavu.

Jiné vysvětlení poukazuje na to, že Židé byli ve středověku a novověku odsunuti do oborů obchodu a finančnictví, kde se přirozeně zdokonalovali v disciplínách jako matematika, ekonomika a právo, a tudíž se ve svém vlastním vzdělávání a zdokonalování dostali dále než většinová populace pracující převážně v zemědělství. Ještě jiná teorie se přiklání k tomu, že za židovskou výjimečností stojí významný mudrc Jošua ben Gamla žijící v 1. století po Kristu. Ten roku 64 zavedl povinnou všeobecnou gramotnost pro všechny mužské příslušníky židovské víry, což představovalo ve své době i v následujícím tisíciletí světový unikát. Murray také poukazuje na související talmudické doporučení, které říká, že „muž by měl prodat vše, co má, a vynaložit veškeré dostupné finanční prostředky k tomu, aby se mohl oženit s dcerou učence“.<sup>22</sup> Totéž platí i v případě, kdy muž hledá vhodnou partii pro svou dceru. Také by měl použít všechn svůj majetek k tomu, aby dceru provdal za učence. Toto doporučení se vztahuje především na situace, kdy onen „muž“ je synem obchodníka, či je sám otec dcery – obchodník. Svazkem s rodinou učence tak dojde k vytvoření ideální kombinace schopností – schopnosti praktické a ekonomické z jedné rodiny se spojí se schopnostmi intelektuálními a abstraktními z druhé rodiny.

Ještě další teorie se opírá o události skutečně velmi dávné: mystérium židovské výjimečnosti prý sahá až do období babylónského zajetí. Do babylónského exilu prý byly odvečeny elity národa, kdežto průměrná židovská populace (chudí a nevzdělaní) nikam nemigrovala a postupně se smísila s jinými etniky. Po návratu z exilu pak židovský národ formovaly právě ony předexilové elity, z nichž následně vzešly další generace.

---

<sup>20</sup> Charles Murray (\* 1943) je americký sociolog, politolog a spisovatel. Je autorem řady odborných publikací a článků na rozmanitá sociální a sociálně-politická témata.

<sup>21</sup> Charles Murray. „Jewish Genius“ [tištěné i online]. *Commentary*. 2007, roč. 62, č. 4. Dostupné z: <https://www.commentarymagazine.com/articles/jewish-genius/>.

<sup>22</sup> Tamtéž.

Teorie jsou tedy rozmanité a o žádné nelze stoprocentně tvrdit, že je všeobecně platná – pohybujeme se zde v rovině čirých hypotéz. Charles Murray tedy uzavírá svou úvahu taktéž hypotézou, již vyjadřuje následujícími slovy: „Při výše řečeném mi nezbyvá než nalézt řešení v jediné zbývající hypotéze, jedinečně prosté a šťastně nevyvratitelné: Židé jsou vyvolený národ.“<sup>23</sup>

Jaké jsou tedy základní charakteristické rysy spirituality židovského umělce? Je to abrahamovská spiritualita starozákonního monoteismu, buď praktikovaná, či nikoliv, ale v různých obměnách provázená dvěma charakteristikami: generačně zakořeněný motiv diaspory (putování) a výjimečná míra talentu.

### **1.6. Jiné typy náboženské a nenáboženské spirituality**

I když se v tomto výzkumu nevěnuji jiným typům spirituality, než jsou ty, které se váží ke křesťanskému či židovskému monoteismu, je potřeba je zmínit alespoň pro ucelenější základní obraz. V posledních desetiletích roste počet občanů České republiky, kteří sami sebe označují jako spirituální, ovšem nepřisluší k žádnému typu křesťanské církve ani k židovství. Nelze nezmínit ani třetí abrahamovské náboženství, co do příznivců nejpočetnější na světě, kterým je islám. Žijeme však v krajině, kde je islám záležitostí jen velmi malé minority (cca 0,2 % obyvatelstva), a nesetkala jsem se s žádným muslimským umělcem, který by byl ochoten se výzkumu zúčastnit. Proto i tuto skupinu ponechávám stranou.

Získat v tuzemsku přesné statistické informace týkající se vztahu občanů ke spiritualitě a transcendenci je velmi obtížné. Český statistický úřad sice zpracovává při sčítání lidu informace o náboženské příslušnosti obyvatel České republiky, nicméně se dotazuje výhradně na příslušnost k některé z existujících registrovaných církví. Nedotazuje se na spiritualitu jiného typu ani na reálnou náboženskou či spirituální praxi. Statistickými informacemi k náboženské příslušnosti a praxi obyvatel České republiky se zabývá i internetový časopis *Atlas obyvatelstva*, který vydává Urbánní a regionální laboratoř na Katedře sociální geografie a regionálního rozvoje Přírodovědecké fakulty Univerzity Karlovy.

„Význam náboženství v celosvětovém měřítku v posledních desítkách let roste a i v relativně sekularizované západní Evropě hraje religiozita důležitou roli ve veřejném prostoru, v politice i sociální a ekonomické sféře života. Náboženství významně ovlivňuje společnost, je zdrojem hodnot a norem a důležitým

---

<sup>23</sup> Tamtéž.



legitimizačním prostředkem. Náboženství tak do jisté míry definuje a odlišuje sociální a kulturní hranice jednotlivých společností.“<sup>24</sup>

V tomto kontextu se nabízí položit si otázku, co je to vlastně náboženství a jak jej přesně vymezit. Jednoznačnou odpověď se nepodařilo zformulovat ani významným českým sociologům Zdeňku Nešporovi a Dušanu Lužnému v jejich studii *Sociologie a náboženství*:

„Málokdo by dnes ještě trval na tom, že náboženství nutně musí být vztahem k bohu nebo bohům, k čemuž vedla česká etymologie toho slova. Celá řada náboženství totiž nemá osobní reprezentace transcendentna, nebo v nich nejsou důležité. Jenže i kdybychom náboženství vymezili vztahem k posvátnu, účastí na rituálu, existencí sociálních skupin, které se považují za náboženské, a podobně, sotva by se nám podařilo vměstnat do této kategorie všechno, co různí lidé za náboženství považují, aby nic nechybělo a zároveň nic nepřebývalo.“<sup>25</sup>

Lze předpokládat, že mezi hudebními interprety se nacházejí jedinci, kteří by sami sebe označili za spirituálně žijící, avšak bez příslušnosti k církvi. Bohužel k této otázce v naší zemi neexistuje žádný relevantní výzkum. Osobním dotazováním různých hudebníků jsem se sice setkala s interprety, kteří se hlásí k různým typům východní nekřesťanské spirituality, např. k buddhismu, nicméně se jedná o vzácné případy, z nichž každý je navíc zcela svébytný. Nikdo z těchto několika jedinců navíc nesvolil k rozhovoru na dané téma. Pro účely mého výzkumu neexistuje v naší krajině dostatek pramenů ani objektů pro vytváření jakékoliv věrohodné teze. Proto se nebudu v rámci výzkumu této skupině umělců detailně věnovat.

---

<sup>24</sup> Lucie Pospíšilová – Ivana Přidalová. „Náboženství v Česku “ [online].

[www.atlasobyvatelstva.cz](http://www.atlasobyvatelstva.cz) [cit. 5. 1. 2020]. Dostupné z:

[http://www.atlasobyvatelstva.cz/sites/default/files/5.1\\_nabozenstvi\\_v\\_cesku\\_cz.pdf](http://www.atlasobyvatelstva.cz/sites/default/files/5.1_nabozenstvi_v_cesku_cz.pdf).

<sup>25</sup> Zdeněk Nešpor – Dušan Lužný. *Sociologie náboženství*. Praha: Portál, 2007, s. 15–16.

## **2. Umělecký tvůrčí proces jedince jakožto prostředek k vyjádření osobní spirituality při interpretaci hudby**

### **2.1. Spiritualita jako součást osobní i sociální identity hudebního umělce: analýza dirigentky Claire Gibault**

Spiritualita se stává mostem mezi osobní a sociální identitou na straně jedné a uměleckou identitou na straně druhé. Skvělým příkladem silného vlivu spirituality na utváření vlastní umělecké identity je francouzská dirigentka **Claire Gibault** (\*1945). Proč jsem vybrala jako objekt analýzy právě ji? Důvod se nabízí: Claire Gibault je dosud aktivní hudební umělkyně (dirigentka), která spontánně popsala proces své spirituální konverze a její vliv na svou profesionální uměleckou aktivitu. Nebyla tedy k zamyšlení nad tímto tématem a k popsání příslušného procesu vyzvána žádným vnějším činitelem, ale sama cítila potřebu zachytit detaily své vnitřní proměny a její vliv na svou profesi. Claire Gibault tento proces velmi precizně popisuje ve svých memoárech,<sup>26</sup> jež představují jeden ze zdrojů případové studie. Dalším pramenem pro případovou studii byla osobní výpověď umělkyně během interview realizovaného v říjnu 2018 v Paříži.

### **2.2. Biografie Claire Gibault**

Pro hlubší porozumění osobnosti dirigentky Claire Gibault a jejího vztahu ke spiritualitě je nutno uvést základní biografické reálie jejího života.

Claire Gibault se narodila roku 1945 ve francouzském městě Le Mans do hudebně orientované rodiny. Již v dětství se intenzivně věnovala hudbě a všichni její sourozenci též. Nejprve studovala housle a komorní hudbu na místní umělecké škole v Le Mans. Poté pokračovala ve studiu hudebně teoretických disciplín a dirigování na Conservatoire national supérieur de musique et de danse v Paříži (Národní konzervatoř v Paříži – Vysoká škola hudby a tance), kde absolvovala v roce 1969. Od roku 1976 zastávala funkci hudební ředitelky Orchestre de Chambre de Chambéry (Komorní orchestr v Chambéry), poté v roce 1983 získala funkci asistentky šéfdirigenta (John Eliot Gardiner) v Opéra de Lyon (Lyonská opera). V roce 1995 se stala první ženou, která dirigovala orchestr opery La Scala v Miláně. Nastudovala zde dílo *La Station thermale* (autor Fabio Vacchi). Roku

---

<sup>26</sup> Claire Gibault. *La musique à mains nues. Itinéraire passionné d'une femme chef d'orchestre*. Paris: L'Iconoclaste, 2010, kapitoly 15–18.

1997 dostala Claire Gibault příležitost dirigovat Berlínskou filharmonii, konkrétně operu *Jacob Lenz* (autor Wolfgang Rihm). V letech 1991–1998 realizovala celou řadu operních představení na půdě Lyonské opery. Poté přijala angažmá v Římě, kde byla pro období 2000–2002 jmenována hudební ředitelkou instituce Fondazione Musica per Roma. Pod jejím vedením zde vznikla celá řada operních představení. Následně asistovala Claudiu Abbadovi při realizaci několika oper v různých evropských operních domech (např. Royal Opera House v Londýně, Vídeňská opera či La Scala) a jejich spolupráce přerostla v dlouhodobou. Zároveň Claire Gibault dostala nové příležitosti v různých evropských orchestrech (jako např. Kodaňská filharmonie, Sofijská filharmonie, Lucemburská filharmonie) a v dalších mimoevropských tělesech.

Vedle hudební kariéry se Claire Gibault angažovala i v politice. V letech 2004–2009 se stala poslankyní Evropského parlamentu za francouzskou pravostředovou stranu UDF (Francouzská demokratická unie), která se inspiroje křesťanskými hodnotami. V současné době je Claire Gibault hudební a uměleckou ředitelkou svého vlastního komorního orchestru Paris Mozart Orchestra, který založila roku 2011. Z iniciativy této pozoruhodné dirigentky její orchestr není jen standardním hudebním tělesem, ale má jasně definováno i své sociální poslání založené na konkrétních hodnotách: na respektu k člověku a lidským právům, na paritě muži/ženy, na principu sekularismu, na zákazu politické/náboženské/filozofické propagandy během zkoušek i koncertů a na podpoře evropské myšlenky u mladé generace. Výše uvedené hodnoty jsou sepsány v tzv. Chartě orchestru, kterou svým podpisem stvrzuje každý nový člen. Vedle běžné koncertní činnosti se orchestr snaží působit i v prostředích, kam se kultura běžně nedostane nebo kam má jen ojedinělý přístup, jako např. ve vězeních, nemocnicích, dětských domovech, domovech sociální péče apod.

Pro úplnost je nutno doplnit důležitou skutečnost z osobního života Claire Gibault. V letech 1987 a 1990 postupně adoptovala dvě děti ze sirotčince v africké Republice Togo (chlapce a dívku). Adopci sama označuje jako nedílnou součást procesu své vnitřní konverze.

## **2.3. Cesta Claire Gibault k vědomě prožívané spiritualitě: proces vnitřní proměny osobnosti – metanoia**

### **Základní předpoklady metanoie**

Claire Gibault označuje sebe samu za konvertitku k pravoslaví čili ortodoxii.<sup>27</sup> I když se jí dostalo v dětství základní katolické výchovy včetně přijetí některých svátostí (křest, přijímání), tak v ní v mladistvém věku víra nezakořenila. Po několik desetiletí Claire Gibault víru nepraktikovala, k setkání s pravoslavím u ní došlo až ve zralém věku, kdy se nacházela na vrcholu své umělecké kariéry. Pro proces své osobní proměny používá termín *metanoia* (čili obrat, usebrání, změna životní cesty, hluboká vnitřní/spirituální proměna). C. Gibault definuje svou vlastní metanoiu na základě dvou klíčových událostí, jež ji potkaly: první z nich je adopce dvou afrických dětí ze sirotčince v Republice Togo v západní Africe, druhou událostí je právě konverze k pravoslaví.

### **Adopce**

Claire Gibault ve svých pamětech vypovídá, že potřeba adoptovat dítě u ní vyplynula kolem 40. roku života, přičemž hlubokým impulsem byl dlouhodobý pocit vnitřní prázdnoty. Vníkala, že jedna ze základních hodnot života – milovat a být milován – u ní není naplněna. Jelikož byla svobodná a neměla standardní zaměstnání s pravidelnou pracovní dobou, tak jí francouzské úřady zamítly možnost adoptovat dítě ve Francii. Dostala však povolení k mezinárodní adopci a úřady ji cíleně směřovaly k možnosti adoptovat takový typ dětí, které „normální páry“ nechtěly: děti barevné pleti, děti starší dvou let či děti s handicapem. Na základě svých osobních kontaktů navázala Claire Gibault kontakt se sirotčincem v Republice Togo v Africe a adoptovala odtud dvouletého chlapce. Ve vztahu k její osobní vnitřní proměně, metanoii, komentuje tuto událost následujícími slovy:

„Když jsem se takto najednou stala matkou bez ohledu na veškerou mou dosavadní duševní zátěž, objevovala jsem pocit štěstí, jaké to je být pro někoho na světě úplně vším. Doposud jsem něco takového nikdy nezažila. Najednou tolik lásky, která přišla zcela nepravděpodobně, absolutní láska a obrovské množství něhy každý den, v každém okamžiku! S tím malým chlapcem jsem objevovala neuvěřitelné afinity. Ten vztah mě hluboce proměnil. Díky adopci a posléze pravoslaví zmizely veškeré mé úzkosti a strach ze smrti.“<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> K pravoslaví viz výše subkapitola 1.2.2.

<sup>28</sup> C. Gibault. *La musique à mains nues*, s. 157.

O tři roky později adoptovala druhé dítě – dvouleté děvče ze stejného sirotčince v Republice Togo, odkud pocházel i chlapec. Teprve poté, co se stala matkou dvou dětí, nabyla vnitřního pocitu, že její život je naplněn smysluplným obsahem.

### **Konverze k pravoslaví**

S procesem adopce úzce souvisí již výše zmíněná *konverze k pravoslaví*, klíčová událost dirigentky Gibault z hlediska jejího subjektivního prožívání a vnímání vlastního života. Jaké okolnosti a události její konverzi předcházely? Na prvním místě byl již výše zmíněný subjektivní pocit vnitřní prázdnoty a nenaplněnosti života dostatečně hodnotným obsahem. Již toto samotné lze pokládat za dostatečně silný motiv ke spuštění procesu vnitřní proměny. Byly zde však ještě další skutečnosti, jako např. vývoj profesní kariéry Claire Gibault a především to, jak ona sama svou kariéru vnímala. Prvních pět let svého působení v Lyonské opeře popisuje takto:

„Měla jsem obrovské problémy, které by šlo shrnout následovně: Jednak mi chyběly zkušenosti, což znamená, že mi chyběla jistota. Pak mi chyběl ženský model v mé profesi čili určitý referenční a identifikační vzor. A dále byly problémem mé vztahy s orchestrem, jež poznamenal a narušoval můj milostný poměr s ředitelem Lyonské opery.“<sup>29</sup>

Další problematické úskalí v profesní rovině vnímala Claire Gibault v důsledku své snahy o uměleckou dokonalost. Podotýká k tomu: „V určitém momentě jsem pochopila, že touha po umělecké dokonalosti a položení celého života do služeb umění není dostačující. Existuje tam určitá hranice. Vlastně je cesta k absolutní dokonalosti slepou uličkou. Abych jí dosáhla, byla jsem na lodi krutá. Dost hloupě jsem se domnívala, že absolutní dokonalost uměleckého výkonu je přednější než mezilidské vztahy, a tudíž moje krutost při práci s lidmi jsem pokládala za legitimní. Když někdo v orchestru hrál špatně, nehledě na důvody, bylo potřeba jej nahradit, ať už byly následky po lidské stránce jakékoliv. K tomu se přidal můj narcismus a megalomanie, což jsou téměř nevyhnutelné důsledky situace, kdy se člověk dostane do vedoucí pozice, získá moc a slávu. A zde je jasné, že i když se člověk věnuje vyjádření krásna skrze hudbu, není o nic méně zaměřen sám na sebe a své osobní požitky. Nakonec sám sebe chápe ve smyslu *deus ex machina* čili jako dostatečně mocného k tomu, aby umožnil vzniknout

---

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 169 (kap. 15. Spirituální iniciace).

kráse. Plna zmatků jsem vnímala nebezpečí a dvojznačnost mého konání. Ptala jsem se tedy sama sebe: Existuje snad jiná cesta k tomu, aby člověk přiblížil umění absolutnu, neřku-li Bohu? Tu cestu jsem našla v pravoslaví.<sup>30</sup>

Z výše řečeného lze vyvodit, že dirigentka Gibault si prošla v době svého působení v Lyonu hlubokou osobní i pracovní krizí. Tu začala řešit nejprve pomocí psychoterapie a posléze se prostřednictvím své lékařky seznámila s učením pravoslavné církve a s pravoslavnou spiritualitou i liturgií. S tou, na rozdíl od liturgie katolické, pocítila zvláštní souznění. Popisuje to takto: „Byla to skutečně hluboká metanoia. Dvě psychoterapeutky mne podnítily k hledání přesahu a na vrcholu této cesty byla pravoslavná spiritualita. Objevila jsem pravoslavné texty.“<sup>31</sup> Právě při četbě Archimandrity Sofronije<sup>32</sup> pochopila, že nejdůležitější ze všeho je modlitba. „Je to právě duchovní stav lidstva, který je určujícím faktorem historických událostí.“<sup>33</sup> Sofronij představuje pro Claire Gibault hlubokou studnu inspirace a vedení, protože se na něj odkazuje velmi často. Citujme zde jeho základní vnímání vztahu mezi křesťanstvím a uměním: „Křesťanství není doktrína, ale je to život. Řekl jsem více než jednou, že nejprve musí člověk být umělcem, aby poté mohl být křesťanem, žít skutečné křesťanství. Proč říkám ‚umělcem‘? Protože umělec se zásadně liší od ostatních lidí tím, že je v něm přítomna inspirace: mnišství je nemyslitelné bez této inspirace od Nejvyššího. Jak moc bych si přál, abyste se vy všichni stali básníky! Je strašně těžké strávit, byť jeden jediný den, jako opravdový křesťan bez inspirace jakožto základní tvořivé síly.“<sup>34</sup>

### **Pravoslavná spiritualita jakožto hybatel osvobození těla i ducha**

Pravoslavné chápání umělecké aktivity jakožto výsledku tvořivé síly pocházející od Boha představuje pro Claire Gibault určité vysvobození z dosavadních neutěšených pocitů při výkonu dirigentské profese. I toto líčí s velkou precizností: „Navíc samotné povolání dirigenta je velmi tělesné. Pravoslavní křesťané však tělo nezavrhují. Touha a rozkoš – mluví se o ní pro mě zcela novým způsobem. Říkám si, vida, člověk se může vdát či oženit vícekrát, takže se lze mýlit ve volbě, a přitom nebýt vyčleněn ze společenství. A vida, ani

---

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 174.

<sup>31</sup> Tamtéž.

<sup>32</sup> Archimandrita je označení pro představeného pravoslavného kláštera (obdoba opata v katolických klášterech). Archimandrita Sofronij byl ruský pravoslavný teolog a mystik.

<sup>33</sup> Archimandrite Sophrony. *La prière, l'expérience de l'éternité*. Paris: Éditions Cerf, 1998, s. 155.

<sup>34</sup> Archimandrite Sophrony. „Causerie avec la Communauté“. *Contacts*. 2005, č. 209 (leden 2005), s. 15.

tělesná rozkoš není pravoslavím chápána jako něco špatného. Jinak řečeno, pravoslaví pro mě bylo osvobozující. Mezi církevními Otcí to byli právě řečtí Otcové, kteří v sobě na rozdíl od latinských Otců měli otevřenost, vstřícnost a velkorysost. Pochopila jsem, že ortodoxie klade na člověka velké nároky ohledně jeho vztahu k Bohu, ale projevuje hluboký soucit ohledně vztahů mezilidských. Tělo existuje, plesá, a přitom není tíživé. Toto zjištění mi přineslo vnitřní rovnováhu včetně vztahu k vlastnímu tělu. V jízlivém hudebním světě mi to navrátilo určitou lidskost. Lidé kolem mne neměli tušení o mé spirituální cestě, ale všichni si všimli jejích důsledků.“<sup>35</sup>

O něco později, v závěru svých memoárů, se Claire Gibault vrací k tématu tělesnosti ve vztahu k prožívané spiritualitě. Metanoia měla za následek také proměnu jejího dirigování v tělesné rovině: „Z fyzického hlediska jsem začala dirigovat jinak. Až donedávna bylo mé tělo disociované: dirigovala jsem jen horní částí těla, nedokázala jsem prodýchat spodek trupu, nedokázala jsem do prožívání hudby začlenit své fyzicky ani procítit mezilidské vztahy nejen v rozumové, nýbrž i v tělesné rovině. Vlastně jsem fungovala výhradně v dimenzi rozumu a mozku. S vnitřní proměnou, kterou jsem si prošla, se vše změnilo a fungovalo mnohem lépe. Začala jsem dirigovat tak, že jsem do této aktivity vkládala celé své tělo. Odezněl pocit, že jsem rozpůlená. Celé tělo se zúčastňovalo hudby. Do mého dirigování se zapojily všechny smysly, stalo se pružnějším a zaoblenějším. Najednou jsem již nebyla na hudebníky tak tvrdá, začala se projevovat má mateřskost a ženskost. Tahle velká změna v mém přístupu k profesi přinesla i zjemnění vztahů s členy orchestru. Zredukovala se vzdálenost mezi mnou – šéfem, který dává rozkazy – a těmi, kteří ho musejí poslouchat. Pochopila jsem, že existuje tisíc dalších způsobů, jak uplatnit autoritu. Všechny varianty jsou možné Brunem Walterem počínaje a Toscaninim konče.“<sup>36</sup>

### **Dovršení metanoie**

Profesionální kariéra dirigentky Claire Gibault byla v letech 2004–2009 nečekaně přerušena její kandidaturou a následným zvolením do Evropského parlamentu za stranu UDF (Francouzská demokratická unie). Ukázalo se, že osobnost této umělkyně oslovila nejen svět hudební, ale i širokou veřejnost, jejíž hlasy jí vynesly mezi zákonodárce Evropské unie. Po skončení této „evropské vsuvky“ se Claire Gibault vrátila do hudebního světa, ale sama líčí tento návrat

---

<sup>35</sup> C. Gibault. *La musique à mains nues*, s. 177.

<sup>36</sup> Tamtéž, s. 223–224.

nikoliv jako navázání na předchozí umělecký život, nýbrž jako začátek zcela nové životní kapitoly. „Pochopila jsem, že už nikdy nebudu dirigovat jako dřív. Něco se ve mně úplně změnilo. Můj vztah k hudbě prošel proměnou, zjemnil se a naplnil klidem a mírem. Objev pravoslavné spirituality podpořil mou hlubokou vnitřní proměnu.“<sup>37</sup>

Dirigentka v závěru své reflexe definuje jako klíčový životní cíl zničení vlastního ega. Podle ní jde o základní podmínku k tomu, aby se člověk mohl otevřít jiné – mnohem bohatší – dimenzi bytí. K tomu nemůže dojít, pokud člověk podlehne zdánlivé rozkoši plynoucí ze své vlastní moci a slávy, což je podle Claire Gibault velmi častým jevem u renomovaných dirigentů, sólistů a umělců všeobecně. „Proslulost a sláva nejsou špatné samy o sobě, ale tím, že působí jako droga, mohou přivodit velkou spoušť. Nejprve slávu vnímáme jako prostředek ke komunikaci, jako formu existence, nicméně jen málokdo zůstává ušetřen vlastní destrukce,“ popisuje Gibault život pod vlivem slávy.<sup>38</sup> Sama přiznává, že v určitém období svého života zažívala hřejivé pocity při pohledu na společenský magazín s vlastní fotkou na titulní straně a ráda využívala privilegií, která provázejí život celebrit. Podle ní člověk v této situaci snadno podlehne uvažování podle perverzní logiky, kdy ztrácí pozornost vůči lidem okolo sebe, jelikož veškerou pozornost pohlcuje vlastní ego. Podle Gibault má vedle notoričnosti a slávy podobně destruktivní vliv také rivalita. „Logika rivality je stejně nebezpečná: zničit druhého proto, abychom mohli sami existovat a vzkvétat, předběhnout konkurenta proto, abychom byli sami první. Přitom v ortodoxii a v křesťanství obecně jde o to, abychom se naučili milovat své nepřátele. Jak tedy zařídit, aby kariérní ostré lokty ve jménu umělecké dokonalosti byly slučitelné se spiritualitou? Je vůbec možné, aby vedle sebe existovala posedlost vlastním egem, tento spontánní narcismus, s alespoň minimálním množstvím pokory?“<sup>39</sup>

Tyto otázky musely s dovršením vnitřní proměny nevyhnutelně přijít. Claire Gibault na ně nalézá skutečnou odpověď, která vychází z hlubokého zdroje vědomého prožívání Boží přítomnosti. Hudba již není jedinou a totální náplní života, nýbrž je prostředkem ke sdílení a šíření radosti a krásy, prostředkem k interpretaci autentického autorova sdělení v rovině hluboce upřímných emocí, jako jsou radost, láska, vášeň, bolest, smutek, úzkost a další. To vše, ruku v ruce s vlastním sebepřijetím a s neochvějným hledáním absolutní pravdy, může podle

---

<sup>37</sup> Tamtéž, s. 217.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 220.

<sup>39</sup> Tamtéž.



Gibault přinést soulad výkonu profese se sebou samým a před Bohem, přičemž takto podle francouzské dirigentky stojí za to žít. Závěrem lze konstatovat, že osobní příběh vnitřní proměny dirigentky Claire Gibault je zcela v souladu s výchozí tezí této disertační práce, jejíž podstatou je přímá souvislost mezi vědomě prožívanou spiritualitou hudebního interpreta a charakterem jeho uměleckého/interpretačního výkonu.

#### **2.4. Rozhovor s Claire Gibault (Paříž, 19. října 2018)**

*Dirigentku Claire Gibault jsem nejprve kontaktovala písemně prostřednictvím sekretariátu jejího orchestru Paris Mozart Orchestra. K osobnímu rozhovoru svolila*



*velmi ochotně, byla zaujatá tématem výzkumu spirituality u hudebních interpretů. Při následném setkání bylo patrné hned několik výrazných osobnostních rysů této pozoruhodné ženy: bystrost a pronikavost mysli, zřejmá vysoká inteligence, rozvážnost u volby slov, zkoumavost vůči tazateli a sebejistota. Také nebylo možné nezaznamenat, že Claire Gibault je jiná než ostatní. V čem tkví tato jinakost? Subjektivně viděno se přikláním k přesvědčení, že po setkání s řadou hudebníků katolického vyznání se jeví člověk pravoslavné víry odlišně. Jeho svébytné vnímání a prožívání světa, sebe sama, vlastního těla i ducha se bezpochyby*

*projeví i v komunikaci s okolím. Tuto odlišnost vnímám právě u Claire Gibault. Náš rozhovor se odvíjel na základě mé detailní znalosti její memoárové knihy, která nám posloužila jako základ, přičemž toto interview vytvořilo k tématu cennou nadstavbu.*

#### **Jak a do jaké míry Vaše osobní spiritualita ovlivňuje způsob a charakter Vaší hudební interpretace? Lze to vůbec nějak přesně definovat?**

Lze. Nejprve se to týká mého vztahu s orchestrem a s hudebníky. Ve svém orchestru jsem nastolila systém, který nazýváme „sdílená autorita“. Autorkou tohoto termínu je hudební socioložka Hyacinthe Ravet, která dělala velký výzkum sociologických aspektů dirigování. Zúčastnila jsem se celé řady jejích studií. Možná byste si měla přečíst její knihy.

**Vím, kdo je Hyacinthe Ravet a četla jsem dvě její sociologické publikace, zejména o genderové problematice v klasické hudbě a o ženách v orchestru. Dokonce jsem s ní byla v písemném kontaktu.**

Je to nesmírně zajímavá osobnost, se kterou se pravidelně setkávám a pracuji. Tak tedy praktikujeme koncept sdílené autority, což se projevuje při veškerých činnostech orchestru. Já se například velmi důkladně připravuji i na jednotlivé zkoušky, dokonce navrhuji smyčcům jednotlivé smyky. Je to velmi důležité, protože smyky ovlivňují celkový charakter díla, tempa, barvu zvuku... Naopak se snažím podněcovat hudebníky k tomu, aby i oni se mnou sdíleli své myšlenky a nápady a reagovali na mé dirigování. Například když se snažím jim vysvětlit, jakou mám o díle celkovou představu, jak má znít a co má vyjádřit, tak od nich chci slyšet jejich názor. Zkrátka celý tvůrčí proces je jedno velké umělecké sdílení myšlenek, impulsů a pocitů o konkrétním díle, na kterém zrovna pracujeme. Tím pádem se jedná i o jejich interpretaci. Členové orchestru se na celém procesu podílejí velkou měrou. Interpretace nabízí řadu cest, kterými je možné se dát. O výběru cesty rozhodujeme my všichni. Není to tak, že o ní rozhodnu já a svou představu orchestru vnutím. Když je koncert, tak je nás na pódiu kolem pětatřiceti. Nechci tam žádný stupínek pro dirigenta, protože chci být na stejné úrovni jako hudebníci. Diriguji vždy z paměti a odstraním všechny bariéry, které by stály mezi mnou a orchestrem. Například před sebou nechci žádný notový pult, protože potřebujeme mít přímý oční kontakt. Jelikož tam není žádný stupínek, tak jsem i já jedna z nich. Prostě hudebnice, která je součástí celé skupiny. Vnímám to tak, že moje role dirigentky je jednak o tom, že musím dílo znát hlouběji, že je mou povinností nastudovat patřičné muzikologické prameny a znát partituru ještě lépe než všichni ostatní. Kromě toho však stmeluji a vyrovnávám dynamiku v komunitě hráčů a snažím se je inspirovat. Role inspirátora je velmi důležitá, protože cítím, že mne hudebníci akceptují s maximální pozorností. Moje spiritualita je za tím vším. Především je základem skutečnosti, že jsem jedna z nich a jsme si mezi sebou rovni. Nejsem nad nimi. Jak říkával Otec Sofronij: „Neovládat ostatní a nechat se jimi ovládat.“

Sdílení je skutečně důležité. Co se týče možností interpretace a jejich výběru, tak tam usiluji o návrat k pramenům, k prazdroji. Představuje to neustálé studium rukopisů a historických pramenů. Zkrátka všeho, co nám může pomoci při hledání autentičnosti a původního záměru autora. To znamená, že se hodně zabývám analýzou děl, která hodlám dirigovat. A teď mi vypadlo z hlavy něco

důležitého.... Ano! Už to mám. Dělam jednu věc, která dříve nebyla vůbec vnímána pozitivně. Čtu dopisy. Kontext lidského života skladatele lze totiž výborně vyčíst z jeho korespondence, pokud existuje. Je extrémně obohacující se dozvědět, za jakých okolností určité dílo vzniklo. Například v Mozartových dopisech někdy nalezneme velmi zajímavé skutečnosti, které stály třeba za vznikem některé skladby nebo ji hodně ovlivnily. Když jsem dirigovala *Haffnerovu symfonii*, tak mě pomohlo... Prostě jsem na ryze muzikální úrovni cítila, že v té symfonii je spousta vzteku. Když jsem si přečetla všechny dopisy, prostě celý kontext událostí, které tu symfonii provázely, tak jsem pochopila ještě víc, proč Mozart cítil takový hněv. Takže tohle mi pomáhá ještě víc při rozhodnutích ohledně interpretace. Víte, byla tu celá jedna teorie určitých muzikologů, kteří zásadně odmítali brát v potaz soukromý život skladatelů při studiu jejich díla. Prý je potřeba dělat analýzy čistě vědecké...

**To je přece nesmysl. Za dílem člověka je přece vždycky i jeho osobní příběh. Je velice důležité znát kontext.**

Přesně tak. Kontext sociologický, kontext politický a kontext soukromého života. To vše nám pomáhá nalézt tu správnou energii, barvy, dynamiku...

**Vy jakožto umělkyně vnímáte krásu jako prostředek k dosažení transcendence? Je zde nějaký vztah mezi krásou a transcendencí?**

*(Dlouhé mlčení)*

**Rozumíte mi?**

Rozumím naprosto přesně, ale přemýšlím. „Krása spasí svět“, že?<sup>40</sup> Po určitou dobu jsem si myslela, že mě to vede do slepé uličky. Mám na mysli své úsilí o dokonalost, o dokonalou krásu. Uvědomila jsem si, že když toho budu za každou cenu chtít dosáhnout a tlačít na pilu, tak ve výsledku budou velmi poškozeny mezilidské vztahy mezi mnou a hudebníky. Prostě když je na prvním místě dokonalost, tak je to na úkor lidskosti. Jenže postupem času mi došlo, že technická dokonalost neznámá nutně krásu. Teď to vnímám tak, že krásu není podmíněna jen úrovní umělecké techniky, i když je to samozřejmě velmi důležitá a základní složka. Krása však znamená, že hudebníkům i publiku je umožněno vstoupit do jiného světa. Skrze emoce vstoupit do skladatelova světa, do výrazového světa...

---

<sup>40</sup> Citát Fjodora Michajloviče Dostojevského z románu *Idiot*.

To je svět krásy a krásu tvoří emoce a prožitky. Když při interpretování díla jdeme dostatečně daleko tím správným směrem, tak se nám může podařit překročit hranici a do tohoto jiného světa proniknout. A umožnit to publiku.

### **Emoce by v tomhle kontextu měly být čisté a zcela upřímné. Souhlasíte?**

Ano. Neexistuje jiné řešení než naprostá upřímnost. Jen nejvyšší možná míra upřímnosti může vést ke skutečné, tedy pravdivé emoci. Nesmí tam být žádná faleš nebo manipulace. Teprve, až když jsme docela nazí a když se v nás všech něco roztříští, rozpadne na kousky, a zároveň si zachováme kvalitu ve smyslu techniky a plynutí času, tak pak teprve. Tak to je. *(V tomto kontextu má pod pojmem „my“ C. G. na mysli sebe a orchestr při provedení.)* Tedy... Víte... Myslím, že spiritualita mne asi obohatila tím způsobem, že při dirigování zapomenu sama na sebe a jsem součástí hudby, jsem s ostatními hudebníky jeden celek, jsem součástí plynutí hudby a nemám nejmenší povědomí o tom, že se na mne někdo dívá. A snad je to vlastně určité kázání, i když to tak nevypadá. V tom smyslu, že se snažím hudbu prezentovat zcela konkrétním způsobem ve vizuální i auditivní rovině. Je to poselství. Je to můj vlastní způsob, jak být součástí určitého poselství.

### **Je nějaký vztah mezi Vaší spiritualitou a Vaší sebeprezentací?**

Bezpochyby. Nechci se předvádět jako objekt. Tedy objekt sexuální či ženský. Mám na mysli při dirigování. Cíleně si neberu na sebe šaty, které by mohly působit smyslně. Chci, aby v centru pozornosti byla interpretace a muzikalita, nikoli můj osobní fyzický výkon. Byla jsem v učení u Claudia Abbada, u kterého byl vztah mezi gestem a hudbou naprosto úžasný, fascinující a geniální. Nesu si to v sobě navždy jako vzor, protože on (*Abbado*) měl v sobě něco, co je strašně důležité pro nás – pravoslavné křesťany. A to něco je, že jeho gesto bylo inkarnací a pokračováním myšlenky a citového rozpoložení. Je strašně vzácné, když existuje taková symbióza, totální spojení mezi tělem, srdcem a duchem. Nesmírně vzácné! Je velice málo dirigentů, kteří dosáhnou této úrovně, tohoto stavu. Když se najednou stane, že gesto dirigenta je účinné a zároveň je pokračovatelem a interpretem jeho mysli, tak to mě přesně zajímá. A právě to jsem našla v pravoslaví. Pravoslavní křesťané věří, že tělo je stejně důležité jako duše. Je na roveň duši. Na těle není rozhodně nic škodlivého, nebo jak to říct... Tělo může uzdravit duši stejně tak, jako duše může uzdravit tělo. Existuje tu permanentní interakce mezi třemi veličinami, které tvoří člověka. V tomhle mě pravoslaví hodně naučilo a pomohlo v dirigentské profesi. Předtím *(před konverzí k ortodoxii)*, když

jsem byla katolička, tak jsem dirigovala rozdělená na dvě půlky. Vlastně dirigovala moje hlava. Bylo to ryze intelektuální. Tělo bylo totiž vnímáno jako zdroj hříchu. Od chvíle, kdy jsem pochopila, že vše je vzájemně propojeno... Protože pravoslavná modlitba musí být vyslovována nahlas...

### **Vždy?**

Vždy.

### **Takže se nemůžete modlit v duchu?**

Můžu dělat, co chci, ale k transformaci těla je potřeba, aby modlitbu bylo slyšet, aby jasně vycházela ze rtů, aby i tělo bylo prostoupeno modlitbou. Není to jen myšlenkový koncept, ale záležitost celého těla. Jedině takto dojde k propojení všech tří součástí člověka (*tělo, duše, duch*) a já jsem začala dirigovat výhradně tímto způsobem, tedy celým tělem. Objevila jsem tak to, co pokládám za inkarnaci gesta modlitbou. Nazýváme to (*my, pravoslavní*) Ježíšovou modlitbou. Kdyby Vás to zajímalo, ukážu Vám knihu otce Placida *Tělo – duše – duch*.<sup>41</sup> Otec Placide Deseille v ní vysvětluje právě tu cestu modlitby a setkání... Modlitba není něco, co bychom vytvořili v hlavě a tělo s tím nemá nic společného. Tak to není. Tělo se neustále zúčastňuje toho procesu.

### **Mohla jste o těchto věcech debatovat s Claudiem Abbadem?**

To zas ne.

### **Jsou i další dirigenti, kteří mají podle Vás tuto kvalitu? Mám na mysli stav, kdy je gesto ruky inkarnací duše a mysli.**

Kirill Petrenko.

### **Můžeme kvalitativně rozlišit, zda vnímání hudebního díla je jiné u muzikanta vědomě prožívajícího svou spiritualitu ve srovnání s muzikantem, pro kterého spiritualita není téma? Vnímáte Vy osobně ten rozdíl?**

Ano. Dirigovat *Nešpory* od Rachmaninova, aniž by byl člověk nesen vědomím transcendence, to je frustrující. Určitá dimenze by tomu chyběla. Na druhou stranu člověk nemusí být nutně věřící, aby mohl dirigovat Mozartovo *Requiem* nebo

---

<sup>41</sup> Placide Deseille. *Corps, Âme, Esprit, par un orthodoxe*, Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 2004.

Bachovy kantáty atd. Nemám absolutně ponětí o tom, zda John Eliott Gardiner je duchovně zaměřený člověk... Nebo ostatní dirigenti, kteří se věnují duchovní hudbě. Zároveň příliš exhibovaná religiozita může být pózou. Musí to být v rovnováze. Jako jedna z barev na obraze. Prostě nestačí být věřící k tomu, aby člověk dobře dirigoval duchovní hudbu. Především je potřeba být velkým hudebníkem. Bezpochyby ten vnitřní oheň... ten já u ostatních dirigentů cítím, když tam je.

**Zažila jste nějaký konkrétní moment při dirigování, kdy jste cítila, že jste někde na jiné úrovni? Kdy jste měla prožitek Boží přítomnosti v té dané chvíli?**

Na to Vám nemůžu odpovědět. Neodvážuji se něco takového říct.

**Já vím, je to velmi intimní dotaz.**

Neodvážuji se takto vyjádřit. Ale když při dirigování cítím, že všechno funguje mimořádně dobře, tak vím, že na to nejsem sama. Že tam je určitá pomoc. Chápete...

**Rozumím. Ještě bych chtěla znát Váš názor na promotéry a organizátory v kontextu spirituality. Myslíte, že když oni rozhodují, koho obsadí – tedy mám na mysli sólistu a dirigenta –, myslíte, že spiritualita nějak nevědomky může být ve hře?**

Spíš naopak. Tedy že spiritualita je vnímána jako přítěž. Spousta lidí pracujících v kulturních institucích jsou spíš ateisté. Nebo zednáři.

**Myslím to trochu jinak. Hovořila jsem o tom jednou s ředitelem České filharmonie. Ten mi řekl, že si vlastně teprve během naší konverzace uvědomil, jak v tomto směru podvědomě uvažuje. Například pro díla jako Händlův *Mesiáš* či Mozartovo *Requiem* by automaticky sáhl po dirigentu Manfredu Honeckovi. To je velmi spirituální člověk. Ředitel filharmonie by jej angažoval právě pro velká vokálně-instrumentální duchovní díla, protože dirigenta Honecka s tímto typem děl podvědomě spojuje jakožto vhodného umělce.**

Nemyslím, že by spiritualita dirigenta v tomto hrála roli. Manfred Honeck je specializovaný na tento typ repertoáru, je v tom úspěšný, takže se jeho volba logicky nabízí. Ale u Vás je to možná jinak. Tedy myslím v Česku. Ve Francii je

situace taková, že na řízení kultury se podílejí především levičáci a ateisti. Dokonce vnímám u kulturních manažerů určitou ironii, se kterou oni nahlízejí na věřící.

**Vlastně se v tomto oboru odehrává spousta velmi důležitých věcí, které nejsou nikdy vyřčeny, ale hrají významnou roli.**

Ano. Je to pod povrchem. Mezi řádky. Ale přítomné. Navíc Francie není vůbec feministická země. Nemáme ani jednu šéfdirigentsku.

**My v Česku také ne. Ani jednu. Promotéři navíc téměř nezvou k hostování zahraniční dirigentsky ženy. Když k tomu dojde, je to velká výjimka. Festival Pražské jaro teď zve mexickou dirigentsku Alondru de la Parra. Nedávno v Čechách hostovala Susanna Málki. Několikrát také Marin Alsop. Jsou to však jen velmi ojedinělé hostování. Naše orchestry vykazují veškeré znaky machismu. Jsou to velmi maskulinní prostředí. Proto se čas od času na jeden projekt angažuje žena, aby se umlčeli kritici, ale samozřejmě naprostou většinu projektů okupují muži.**

Dokonce v prostředí klasické hudby je feminizace ještě výrazně více pozadu než v jiných oborech. Obzvláště pak v zemích, kde je silná vazba na Vatikán. Mám s tím zkušenost z Evropského parlamentu. Byli tam Poláci, kteří chtěli zakázat potraty, rozvody, a dokonce výkon pedagogických profesí u homosexuálů. Já jsem věřící a připadá mi nemyslitelné, abych někomu vnucovala něco takového. Nikdy. Neexistuje, abych vnucovala svou víru a náboženství komukoliv dalšímu. Miluji svobodu. Nevím, zda se mnou souhlasíte...

**Úplně souhlasím.**

Musím však dodat, že i v pravoslaví jsou velmi radikální proudy, které se tvrdě vyjadřují k právům homosexuálů a podobně. Měla jsem to štěstí, že mne k pravoslavné víře přivedl jeden starý mnich, o kterém mluvím ve své knize. A ten mi vždycky říkal, že Bůh miluje jen to, co mu dáme ze své svobodné vůle. Nemusíme ke všemu vydávat zákony. A pak také říkal ještě jednu věc: „Každý člověk je výjimečný a zasluhuje si, aby s ním bylo zacházeno jako se zvláštním případem.“ Neexistuje pravidlo platné pro všechny. A k tomu patří neoddělitelně láska, která je svátost nade všechny. Takže takhle já uvažuji. Takhle prožívám svou spiritualitu. Ještě jedna věc byla pro mě velmi důležitá, když jsem zakládala svůj orchestr. V životě jsou chvíle, kdy musíte bojovat za svá práva v terénu. Je všeobecně akceptováno, že muži dirigují prakticky do poslední chvíle. Běžně vidíte

dirigenty, jimž je hluboko přes osmdesát a jsou pravidelně angažováni. Kdežto já už řadu let slýchám otázku, kdy prý se chystám jít do důchodu.

### **Opravdu? Kdo Vám pokládá tuto otázku?**

Například ředitel jedné významné francouzské hudební instituce. Jednou mi řekl: „Víte, já nemám nic proti seniorům, ale přece jen, nenastal čas?“ Přitom mužům dirigentům se tato otázka nikdy nepokládá.

### **Vybavil se mi Christoph von Dohnányi, který sotva dojde ke stupínku.**

Přesně tak. A nikdo to nekomentuje. Takže i tohle je určitá výzva pro ženy v mém prostředí.

### **Mluvíte někdy o spiritualitě s hudebníky ve Vašem orchestru?**

Nikdy. Vzpomínám si, jak jsme jednou byli ve věznici ve Fresnes. Začala jsem vysvětlovat hudebníkům dílo Arvo Pärta *Silouan's Song*. Je dedikováno mnichům z anglického kláštera, kam v létě často jezdím. Je to inspirováno slovy svatého Silvána.<sup>42</sup> Tak jsem začala s výkladem a najednou vidím, jak se moji hudebníci tváří vyděšeně. S hudebníky mám velmi otevřený vztah, ale v životě by mi nepřišlo na mysl, abych se jich dotazovala na náboženské vyznání. Nemám o tom nejmenší ponětí a nezajímá mě to. Když diskutujeme o nějakém díle, tak jim dávám k dispozici holá fakta. Při interpretaci skladby do toho dáme naše srdce i duši, ale neztotožňujeme se s náboženstvím, do kterého patřil Arvo Pärt. Přitom *Silouan's Song* je nesmírně spirituální dílo, při kterém můžete vnímat náboženský obsah, ať už patříte k jakékoliv církvi. Já však nikdy nediskutuji o těchto věcech, je to soukromá záležitost a je to tabu. Ostatně všichni členové mého orchestru podepsali naši Chartu orchestru. Nevím, jestli jste ji četla na našem webu. Naše Charta zahrnuje boj proti jakékoliv formě diskriminace, ať už se jedná o sexuální, náboženskou, či politickou orientaci... Naší zásadou je parita mužů a žen. Měla byste si tu Chartu přečíst, abyste mě lépe pochopila. Všichni hudebníci ji podepsali. Je to velmi výjimečné, žádný další orchestr nemá takový dokument. V té Chartě je mimo jiné napsáno, že náboženský proselytismus je striktně zakázán. Vy máte na krku symbol. (*Medailón s Pannou Marií.*) Otec Symeon, ten anglický mnich, vždy říkal: „Symboly schovejte dovnitř.“

---

<sup>42</sup> Otec Silván Athoský (1866–1938) byl ruský pravoslavný mnich a světec.



**To ale není z důvodu proselytismu. Já prostě tu Panenku Marii pořád nosím, protože ke mně patří.**

Když však symboly schováte, lidé Vás budou lépe poslouchat. Nebudou Vás předem katalogizovat a řadit do nějakých myšlenkových kolonek. Takže tak. Víra je hluboce osobní a intimní. Dává jasné barvy mé existenci, mému způsobu bytí a náhledu na svět, mému vnímání hudby a života. Je to jako s výchovou dětí. Nemá cenu dlouze o věcech diskutovat. Jen vlastním příkladem můžeme něčeho dosáhnout.

**Děkuji.**

## **2.5. Závěr analýzy**

Rozsáhlá analýza dirigentky Claire Gibault ve vztahu k tématu výzkumu potvrzuje mou základní tezi: aktivně prožívaná osobní spiritualita jedince může mít výrazný kvalitativní vliv na veškeré jeho konání včetně jím realizovaného uměleckého výkonu. Hovoříme-li o kvalitativním vlivu na umělecký interpretační výkon, budme obezřetní co do chápání tohoto pojmu. Kvalita jakožto kategorie nám přibližuje, jaká je zkoumaná věc. Možná je lepší říci, jak se nám jeví, než jaká je. Pojem kvalita se rozhodně nerozumí kategorizace ve smyslu lepší/horší. Pojem kvalita zde určuje určité specifické vlastnosti, které interpretační výkon Claire Gibault má po její osobní konverzi k pravoslaví. Proměnilo se její chápání role dirigentky, mezilidských vztahů k hráčům orchestru i k tělesu jako celku, změnilo se její nastavení vzhledem k lidem okolo a ke společnosti a v neposlední řadě se proměnilo její dirigentské gesto na fyzické úrovni včetně techniky dirigování. Také konstatovala změnu ve vnímání studovaných uměleckých děl a v prezentaci těchto děl orchestru. Analýza Claire Gibault ukazuje, že autenticky prožívaná spiritualita může hluboce prostupovat všemi strukturami lidské osobnosti a být vyzařována navenek skrze veškeré aktivity lidského jednání a chování.

### **3. Orchestrální mikrosvět z hudebně sociologického hlediska: neviditelné hierarchie, spojení, dělicí čáry**

#### **3.1. Sociologická studie orchestru podle Bernarda Lehmana<sup>43</sup>**

Uvažujeme-li o osobní spiritualitě jako o fenoménu, který nějakým způsobem ovlivňuje umělecký výkon hudebního interpreta, zkusme nyní tento fenomén zasadit do kontextu fungování celého orchestru či komorního tělesa, jehož je hypoteticky zkoumaný interpret členem. V další části tohoto výzkumu bylo několik orchestrálních hráčů dotazováno v rozhovoru na téma spirituality, přičemž dotazovaní se nezřídka odkazovali na orchestrální prostředí, na své spojení a vazby s ostatními hráči či dirigentem, na emoce panující uvnitř těchto kolektivů či na vztahy ve světle orchestrální hierarchie. Taktéž všichni zpovídání dirigenti, Claire Gibault, Marian Lejava a Adam Viktora, zasazují svou aktivitu výkonného umělce kromě jiného do souvislosti své práce s členy orchestru.

Z hudebně sociologického hlediska se tedy orchestr jeví jako dynamický organismus, který významně ovlivňuje chování jednak celé skupiny, poté rozmanitých menších podskupin a v neposlední řadě i každého jednotlivého hráče a také dirigenta. Přitom je zajímavé, že naprostá většina hráčů většiny fungujících orchestrů podstoupila takové hudební vzdělání, které je prioritně předurčovalo k sólové kariéře, nikoli však k týmové práci. O tom vypovídá systém hudebního vzdělávání v České republice, který vede jednotlivce nejprve na půdě základní umělecké školy (ZUŠ) a poté konzervatoře především k ovládnutí sólové hry na nástroj, přičemž hra v kolektivu (v orchestru či komorním tělese) je sice povinně zařazena jako výukový předmět, nicméně až v druhém plánu. Každý jedinec, procházející postupně různými formami hudebního školství od dětství až do dospělosti, se s týmovou aktivitou (komorní hra, orchestrální hra) setkává až poté, co je řadu let veden především k individuálnímu výkonu. Vždyť jen technické ovládnutí nástroje vyžaduje obrovské množství času stráveného o samotě, kdy dotyčný jedinec (dítě či adolescent) mnohdy v izolaci od svých vrstevníků a v částečné askezi piluje techniku, což se nezřídka děje na úkor společenských či volnočasových aktivit, jež jsou danému věku vlastní. U nadaných dětí a

---

<sup>43</sup> Bernard Lehmann je francouzský sociolog, který vyučuje na katedře sociologie Université de Nantes. Věnuje se sociologii konzumní společnosti, sociologii umění a vztahu mezi sociologií a antropologií. Je autorem několika výzkumů z oblasti sociologie hudby, umění a módy.

mladistvých přispívá k rozvoji jejich individualismu ještě další faktor, a tím je účast v hudebních soutěžích. Ty jsou samy o sobě prostředím velmi náročným pro psychiku dítěte či dospívajícího a rozhodně v jedinci nepodporují schopnost kolektivní aktivity, týmové práce, vzájemné podpory či sdílení. Je nasnadě si položit otázku, zda je vůbec takový vzdělávací systém slučitelný s vědomým prožíváním spirituality a víry.

Když hypotetický mladý hudební profesionál uspěje v konkurzu a stane se právoplatným členem profesionálního orchestru, má za sebou mnohaletou intenzivní zkušenost individuální tvrdé práce většinou o samotě, případně ve společnosti pedagogů či korepetitorů, ale omezenou zkušenost týmové práce s dalšími hráči, která je podmíněna vlastním upozaděním ve prospěch celku. Za těchto okolností tento jedinec usedne jako tutti hráč ke svému pultu v některé z nástrojových skupin orchestru, přičemž bude od této chvíle většinu svého času hrát unisono, nebude svou vlastní hru slyšet a nebude vlastním pánem své interpretace. Tento scénář je sice doveden do extrémní roviny, nicméně je v naší krajině a hudební kultuře častý. Jak se tedy může jevit a vyvíjet dynamika takového organismu, kterým je orchestr čítající desítky členů s podobným osudem, jež jsme právě popsali? Pojdme to zkusit alespoň částečně rozkrýt.

V roce 2005 byla ve Francii vydána zcela mimořádná sociologická studie orchestrálního prostředí pod názvem *L'orchestre dans tous ses éclats* (Orchestr v celé své nádheře),<sup>44</sup> jejímž autorem je sociolog Bernard Lehmann, toho času působící jako profesor sociologie na Université de Nantes se specializací na sociologii hudby, umění a módy. Lehmann po dobu necelých pěti let intenzivně sociologicky zkoumal vícero francouzských orchestrů, jež patří k nejvýznamnějším v zemi (Orchestre de Paris, Orchestre National de France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Ensemble Intercontemporain, Orchestre de l'Opéra de Paris a Ensemble orchestral de Paris). Jeho metoda se opírá v první řadě o přímé pozorování při zkouškách, koncertech, v zákulisí či na turné, poté o rozhovory s hudebníky, jichž Lehmann uskutečnil desítky. Další metodou výzkumu byla práce s archivními materiály a statistická analýza. Od druhého roku výzkumu se Lehmann díky získané důvěře účastníků často na zkouškách vmísil přímo mezi hráče, kde na některé z prázdných židlí pozoroval a vstřebával okolní dění. Vznikl tak rozsáhlý a svým obsahem zcela jedinečný výzkum, který vnesl do oboru hudební sociologie mnoho nového. Vzhledem k tomu, že vzdělávací systém

---

<sup>44</sup> Bernard Lehmann. *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paříž: La Découverte, 2005.

v hudebních oborech je v České republice velmi podobný systému francouzskému, lze důvodně předpokládat, že i v našem prostředí by autor výzkumu došel k podobným závěrům. Zde nastíníme některé výsledky této studie v oblasti sociálních hierarchií orchestru, které jsou relevantní pro náš výzkum.

Na koncertě většina orchestrů vyvolává zdání koherentního, harmonického a jasně strukturovaného tělesa, kde všichni svorně plní své poslání v šíření krásna. Skutečnost se však značně liší. Orchester je organismus plný vnitřních hierarchií, rozmanitostí a protikladů. Tyto rozmanitosti zakládají existenci menších či větších skupin uvnitř orchestru, kdy motivem jejich vzniku je celá řada faktorů, jako například spřízněnost založená na nástroji (jednotlivé nástrojové skupiny), spřízněnost odvozená od hierarchie uvnitř orchestru (vedoucí skupin, koncertní mistři, tuttisti, odboroví funkcionáři orchestru), věková spřízněnost, rodinné a příbuzenské vztahy, společné vazby v minulosti či při studiu, milostné vztahy, sexuální orientace, angažovanost v jiných hudebních tělesech, spřízněnost na základě společných afinit a zájmů (např. záliba v jiných hudebních žánrech, koníčky a zájmy mimo hudbu), v neposlední řadě však jmenujme i spřízněnost na základě spirituality, víry v Boha a konfese.

Tou nejzákladnější hierarchií je rozdělení orchestru na smyčce na straně jedné a dechy s perkusemi na straně druhé. Smyčcové nástroje patří historicky do symfonických i komorních těles výrazně déle než nástroje dechové či perkuse, což vytváří skryté a symbolické vědomí nadřazenosti smyčců. Ta již byla výrazně usměrněna díky vývoji hudby ve 20. století, kdy vznikla celá řada zásadních skladeb (Stravinského *Svěcení jara*, Mahlerovy symfonie, Šostakovičovy symfonie, Janáčkova *Sinfonietta* apod.), jež nejenže svým charakterem znamenaly mezníky ve vývoji hudby, ale změnily roli dechových nástrojů v jejich prospěch. Přesto Lehmann poukazuje na historicky zažitě přesvědčení, kdy housle či violoncello jsou pokládány za prestižnější či noblesnější než např. trubka, pozoun či lesní roh. V rodinách, které si zakládají na vzdělanosti a kultuře, jsou proto smyčcové nástroje spolu s klavírem častou volbou číslo jedna při rozhodování o hudebním vzdělání dětí. „Čím více je nástroj viditelnější na pódiu, čím více jej lze z historického hlediska spojovat s hudbou řečenou ‚klasická‘ a čím více existuje pro daný nástroj sólového repertoáru, tím více se jeho hráči rekrutují ze sociálně privilegovaných vrstev,“<sup>45</sup> říká Lehmann na základě dotazníkového šetření provedeného mezi 1 066 absolventy Pařížské konzervatoře. Z tohoto šetření

---

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 41–42.

vyplývá, že 41,4 % absolventů hry na smyčcové nástroje pochází z vysokoškolsky vzdělaných rodin, jež zaujímaly vyšší postavení na trhu práce zejména v intelektuálně náročných profesích. Oproti tomu pouze 28 % hráčů na dřevěné dechové nástroje a 14,5 % hráčů na žestové dechové nástroje mělo takovýto původ. Naprostá většina dřev a žestů pocházela z výrazně lidovějších vrstev než smyčce (dělnické a zemědělské profese, středoškolsky vzdělaní zaměstnanci), přičemž velmi častá byla zkušenost v amatérských hudebních souborech (např. dechovkách), jež hrají na tancovačkách, svatbách a pohřbech. Zvláštní případ jsou perkuse, kdy celých 50 % absolventů tohoto oboru pochází z vysokoškolsky vzdělaných a intelektuálně pracujících rodin a dokonce 31 % z nich má za rodiče profesionální hudebníky.

Lehmann ve své studii upozorňuje ještě na jeden velmi zajímavý faktor. Bez ohledu na rozmanitost sociálního původu řada hudebníků prohlašuje, že si svůj nástroj dobrovolně nevybrala, nýbrž že jim byl vybrán. Lehmann si všiml hned dvou pozoruhodných skutečností: tento retrospektivní pohled na vlastní minulost (např. typu „chtěl jsem hrát na kytaru, ale rodiče mi vnutili kontrabas, protože jsme ho měli doma“) je v přímé souvislosti se vztahem, jaký má hráč ke svému nástroji v dospělosti, případně se vztahem, jaký má hráč ke svému orchestru. Zároveň lze z tohoto postoje k vlastní minulosti vyvodit typologii tří druhů hudebníků na základě jejich sociálního původu ve vztahu k individuálnímu přístupu k hudební praxi. V rámci této typologie Lehmann rozlišuje tzv. *héritiers* – dědice, což jsou ti hudebníci, kteří pocházejí z rodin, kde byla hudba profesí. Hudbu tedy přirozeně zdědili i do svých vlastních osudů. Rodiče tzv. dědiců byli buď sami hudebníci či učitelé hudby, případně působili v hudebně teoretických disciplínách. „Dědicové“ se v průběhu svého hudebního vzdělávání neustále pohybovali v hudebním prostředí, hudba jim byla přirozenou a organickou součástí života.

Dalším typem jsou podle Lehmannova tzv. *déclassés* čili vyloučení, deklasovaní. Jsou to ti, kteří pocházejí z rodin vzdělaných elit vyšší střední třídy, nikoliv však z hudebního prostředí. Jejich rodiče vykonávali např. tyto profese: lékaři, právníci, učitelé, vědci. Tito hudebníci jsou vyloučení z toho důvodu, že své hudební vzdělávání nesdíleli se zbytkem rodiny ani se svými vrstevníky. Právě proto tato skupina nejvíce trpěla osamělostí, izolací a vyčleněním ze společnosti, ze své věkové i sociální skupiny.

Posledním typem jsou tzv. *promus* čili povýšení, promování. Jedná se o hráče (velmi často dechy), kteří sociálně vzešli z rodin dělnických, zemědělských či řemeslných profesí. Tito „promovaní“ tedy díky svému hudebnímu vzdělání

společensky povýšili z nižších sociálních vrstev směrem vzhůru. Velmi zajímavá je analýza emocionální sebereflexe těchto tří typů hráčů. Lehmann jich oslovil a vyzpovídal několik set.

U prvního typu, „dědiců“, začíná vše již výběrem nástroje rodiči. K tomu dochází racionálně a se zapojením rozmanitých hledisek, jako jsou např. fyzické předpoklady dítěte, možnost uplatnění, možnost odborného dohledu rodičů či kvalita dostupných pedagogů. Lehmann k této skupině prohlašuje: „Skutečnost, že každodenně poslouchají hudbu doma a že vidí své rodiče, jak sami intenzivně pracují s nástrojem a cvičí, činí jejich vlastní osamocené úsilí mnohem záživnější, mnohem méně asketické, mnohem vděčnější a umožňuje dojít k vytčenému cíli, kterým je zvládnutí uměleckého díla. [...] Jelikož se hra na nástroj učí v rodinném hudebním prostředí, které studium nástroje činí smysluplným, tak vztah k tomuto studiu je jen vzácně oddělen od vztahu k hudbě jako takové.“<sup>46</sup> Sžívání s nástrojem a následný život s velkým podílem hudební aktivity se zdají být pro tuto skupinu zcela přirozené a prožité s pocitem přijetí tohoto údelu včetně satisfakce z něj.

Situace se však jeví zcela odlišná u druhé skupiny – u „vyloučených“. Budoucí profesionální hudebníci z této skupiny tráví většinu svého času v dětství se svým nástrojem, mimo společenský život svých spolužáků a vrstevníků, mimo sportovní či zábavné aktivity, přičemž ve většině případů popisují své pocity smutku, osamělosti a izolace. V určité latentní (i když překonané) formě s nimi tyto pocity přetrvávají až do dospělosti a kupodivu i poté, co si zvolili hudební povolání jako svou profesi.

Diametrálně odlišný je průběh hudebního vývoje u třetí skupiny – u „povýšených“. Jedná se o hudebníky pocházející z dělnického či rolnického prostředí nebo z rodin řemeslníků převážně z venkova. S hudebním vzděláním začali většinou z pragmatického důvodu, kdy se jejich rodiče snažili zaplnit jim smysluplným způsobem odpolední volný čas, protože se sami nemohli svým dětem věnovat. U této skupiny hudebníků dominují dechové nástroje. Dalším společným rysem je jejich působení v amatérských hudebních tělesech v malých městech a obcích, které zajišťovaly hudební produkci na lidových slavnostech, tancovačkách, svatbách či pohřbech. U této skupiny hudebníků nezaznamenal Lehmann prožívání hudebního vývoje v pocitech smutku, askeze či sociální izolace. Ba naopak, „povýšení“ prožívali svůj hudební vývoj a s tím související události spíše jako

---

<sup>46</sup> Tamtéž, s. 61.

zpestření jinak rutinní každodennosti, kdy např. hrát s kapelou na svatbě znamenalo vyhnout se školnímu vyučování apod. Ze sociologického hlediska lidová amatérská uskupení zafungují pozitivně ještě v dalším ohledu: u svých členů vypěstují návyk týmové práce, schopnost upozadit se ve prospěch celku, schopnost naslouchat ostatním a fungovat v souladu s nimi, což je velmi cenný vklad pro budoucí členství „povýšených“ v profesionálních orchestrech.

Co z výše řečeného vyplývá? Lehmannův výzkum dokazuje, že objektivní skutečnosti související se sociálním původem a rodinným zázemím hráčů orchestru mají přímou souvislost s následným subjektivním prožíváním hudební profese a života uvnitř symfonického orchestru. Výchova, vzorce chování, myšlenková a emoční schémata pocházející z dob dětství a dospívání se stávají nedílnou součástí struktury osobnosti dospělého hudebníka, který vykonává svou profesi uvnitř orchestrálního tělesa. Na základě těchto skutečností lze důvodně předpokládat, že podobně to funguje i s osobní spiritualitou a vírou v Boha. To, co nám bylo dáno rodiči, prarodiči či dalšími pečujícími v našem dětství, si v nitru neseme v různých formách do dospělosti a ovlivňuje to naše jednání, chování, prožívání a způsob života. Pokud byla náboženská výchova a praxe součástí dětství a dospívání orchestrálního hráče, v nějaké podobě v něm zůstala i v dospělosti. Dotyčný hráč tento vklad buď přijal a rozvinul, nebo ho naopak odmítnul. V obou případech si ho však nese ve svém nitru a na vědomé či podvědomé úrovni jím je ovlivňován.

### **3.2. Pokus o strukturovaný formalizovaný průzkum spirituality v orchestrálním prostředí**

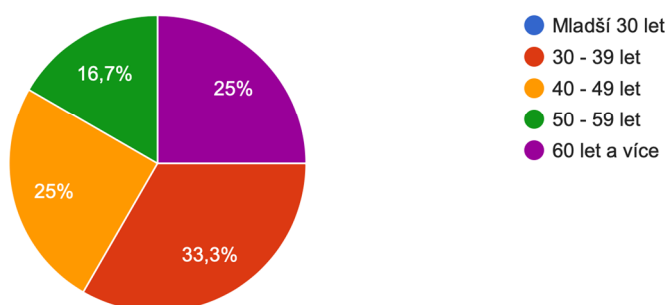
Zkoumat vědecky spiritualitu je obtížné, protože se jedná o velmi osobní a intimní téma, které objekty výzkumu nechtějí sdílet ve strukturovaných formách, jakou je například dotazníkové šetření. Přestože jsem od začátku výzkumu předpokládala toto úskalí, byla jsem rozhodnuta učinit v tomto směru alespoň pokus. Připravila jsem dotazník se sérií otázek zkoumajících vztah respondenta ke spiritualitě i k souvislostem mezi spiritualitou a výkonem hudebního povolání. Následně jsem oslovila několik českých orchestrů s žádostí o umožnění dotazníkového šetření. Kromě jediného případu jsem se setkala s odmítavou reakcí. Vstřícnost projevila ředitel Filharmonie Hradec Králové Václav Derner, který mi výzkum mezi členy orchestru umožnil.

Dotazníkové šetření se uskutečnilo v listopadu a prosinci 2019. Celkem bylo obesláno 90 členů královéhradeckého orchestru. Z toho se výzkumu zúčastnilo

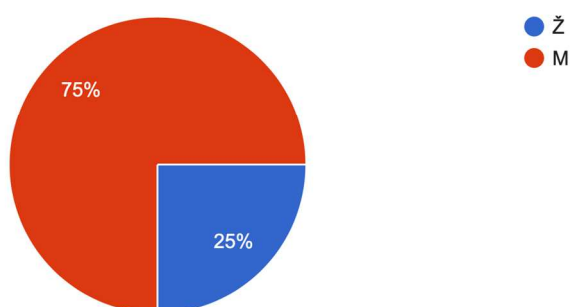
pouhých 12, což představuje bezmála třináctiprocentní účast. Všichni členové orchestru obdrželi dotazník s třinácti otázkami, které mapovaly jejich věk, pohlaví, sociální status a poté se zaměřily na vztah členů orchestru ke spiritualitě a její praxi. Anketa sice přinesla jisté odpovědi, ty se však ve světle ostatních složek výzkumu jeví jako zjednodušující, parciální, povrchní a bez relevantní výpovědní hodnoty. Z výsledků nelze vyvodit žádný validní závěr kromě jediného, a to že část členů orchestru aktivně prožívá svou spiritualitu a vědomě ji pokládá za činitel ovlivňující jejich hudební praxi. Nicméně počet respondentů je natolik nízký, že nelze než konstatovat, že strukturované metody sociologického výzkumu nejsou pro naše téma příliš použitelné. Výsledky výzkumu předkládám níže.

Výzkumu se zúčastnili pouze členové orchestru starší 30 let. Věkovou skupinu pod 30 let téma zjevně nezaujalo:

Uved'te vaši věkovou skupinu  
12 odpovědí



Uved'te vaše pohlaví  
12 odpovědí

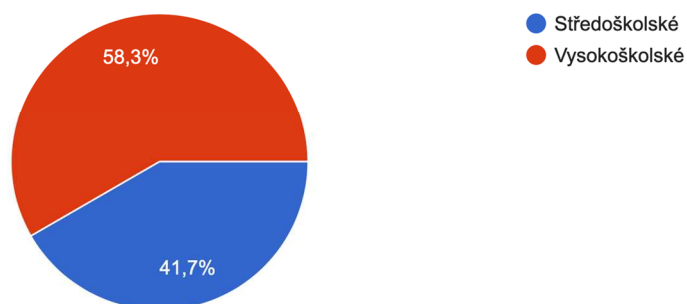


Převážná většina zúčastněných respondentů má vysokoškolské vzdělání hudebního směru:



Jaké je vaše nejvyšší dosažené vzdělání?

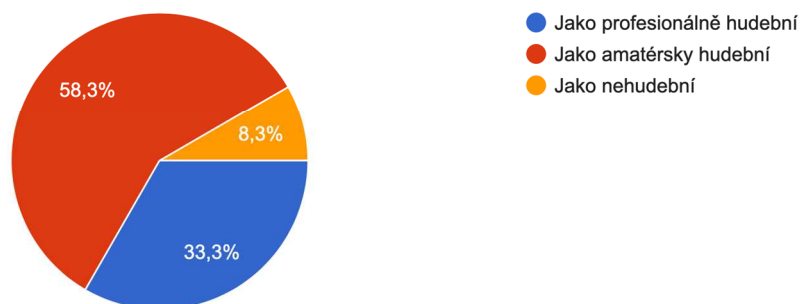
12 odpovědí



Naprostá většina respondentů pochází buď z profesionální, nebo amatérské hudební rodiny:

Jak byste charakterizoval vaši původní rodinu?

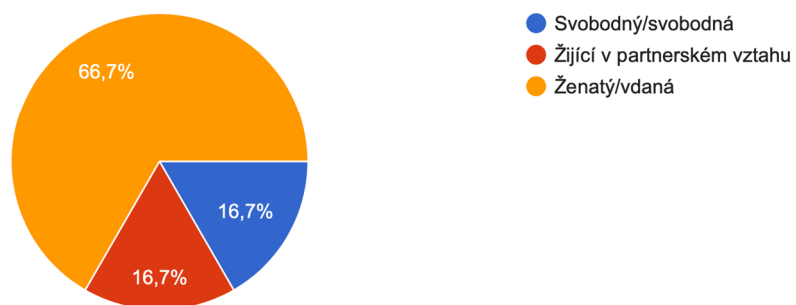
12 odpovědí



Většina respondentů žije v manželství, nebo v partnerském vztahu:

Uveďte váš stav

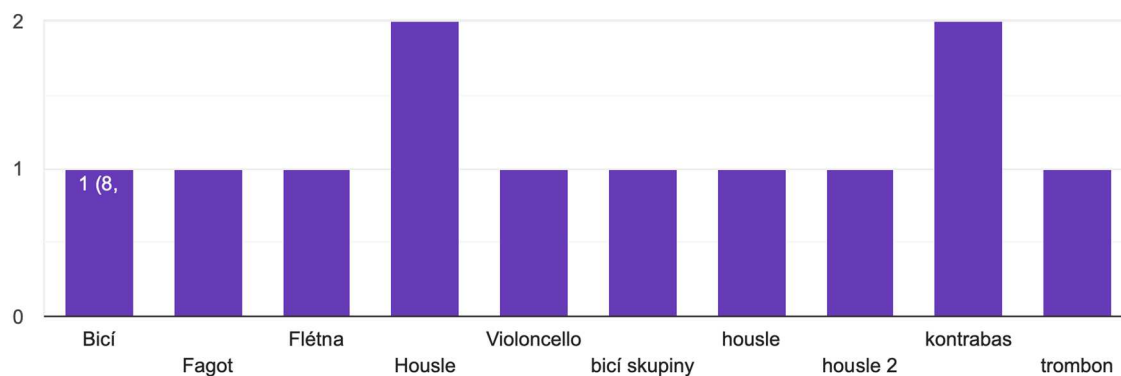
12 odpovědí



Výzkumu se zúčastnili respondenti z rozmanitých nástrojových skupin:

Uveďte vaši nástrojovou skupinu, případně nástroj

12 odpovědí



Respondenti se ve volném čase věnují rozmanitým zájmům z oblasti umění, sportu a přírody. Dva respondenti uvedli jako zájmovou činnost sex, což ve vědeckém výzkumu pokládám za nevhodné. Tato odpověď vyvolává otázku, nakolik a zda vůbec respondent bral výzkum vážně.

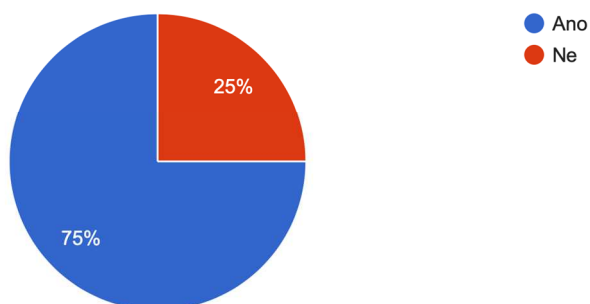
Jaké jsou Vaše osobní zájmy mimo hudbu? 12 odpovědí:

Sex  
Sport, cestování  
Sport  
Historie, příroda  
Fotografie, turistika  
Fotografie, sport, sex  
Humor, rodina, společnost, příroda, sport  
Pedagogika, psychologie, zvířata, sport  
Zpěv, zahrada  
Folklor, jazyky

Tři čtvrtiny respondentů se považují za spirituálně žijící. Část nepraktikuje víru žádným oficiálním způsobem, část přísluší a praktikuje v některé z křesťanských církví. Zajímavá je přítomnost buddhisty.

Označil(a) byste sám (sama) sebe jako spirituálního/věřícího člověka?

12 odpovědí

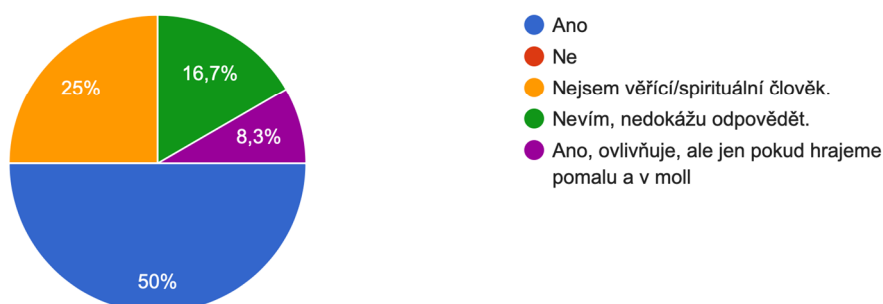


Pokud jste na předchozí otázku odpověděl(a) ano, prosím upřesněte, zda příslušíte k nějaké konkrétní církvi/náboženství. Ke které(-mu)? Jste praktikující ve Vaší církvi, ve Vaší náboženské/spirituální komunitě?

1	Jsem praktikující rastafarián.
2	Praktikující katolík.
3	buddhismus, E. Tolle, J. Dušek.
4	Nepřísluším.
5	Katolická církev, nepravidelná účast na bohoslužbách.
6	Nepřísluším.
7	Římský katolík praktikující.
8	Jsem pokřtěný evangelík, ale náboženství nepraktikuji.
9	Nepraktikující křesťan.

Domníváte se, že vaše víra/spirituální život nějak ovlivňuje vaše další aktivity, obzvláště vaši hudební kreativitu a provozování hudby jako takové?

12 odpovědí



Které hudební dílo je podle Vašich osobních kritérií nejvíce duchovní, případně na Vás nejvíce duchovně působí? (Můžete uvést až 3 díla.)

1	Bach: Tokáta a fuga d moll, Mozart: Requiem, Dvořák: Stabat Mater
2	Bach, Beethoven a všechna velká oratorní a chrámová symfonická díla
3	Mozart – Requiem, Dvořák – Stabat Mater, Janáček – Glagolská mše
4	Beethoven – 9. symfonie, Mozart – Requiem, Lukáš Hurník – Křížová cesta
5	Haydn – Čtvero ročních dob, Penderecki – Pašije, Lukáš Hurník – Křížová cesta
6	Dvořák – Stabat Mater
7	Dvořák – Requiem, Janáček – Glagolská mše, Stravinskij – Žalmová symfonie
8	Vivaldi – Stabat Mater, Mozart – Requiem, Biber – Růžencové sonáty
9	Biblické písně (Dvořák), Requiem (Mozart)
10	Verdi – Missa Solemnis
11	Dvořák – Te Deum, Janáček – Glagolská mše, barokní oratoria

Zde se ukázalo, že většina respondentů si spojuje spiritualitu s hudebními díly s náboženským obsahem, jako jsou především oratoria a duchovní symfonická díla skladatelských velikánů (Beethoven, Bach, Mozart, Dvořák, Verdi, Janáček). Velké hudební plochy s majestátní vokální složkou a instrumentací logicky vyvolávají asociace spojené s transcendencí, přesahem hmotného pozemského světa někam výše – k nebeskému a božskému. Tento závěr se jeví jako společný většině objektů výzkumu. Nicméně nepřinesl hlubší vhled do duševní krajiny královéhradeckých hudebníků, do jejich motivací, způsobu myšlení, vnímání světa ve vztahu k hudbě a chápání transcendentních otázek. Proč tomu tak je? O odpověď jsem požádala profesora psychiatrie Cyrila Höschla<sup>47</sup> v lednu 2020. Jeho vyjádření přináší velmi kvalifikovanou odpověď na naši frustraci, proč nelze objektivními strukturovanými metodami zkoumat problematiku osobní spirituality.

**Pane profesore, jak byste jakožto odborník na lidskou psychiku vysvětlil, proč se lidé nechtějí na téma spirituality a víry vyjadřovat v dotazníkovém formuláři?**

Spiritualita čili duchovnost znamená způsob osobního zakoušení toho, co člověka přesahuje, většinou tedy boha. Náboženská spiritualita je vnitřní, osobní stránka zbožnosti a v tomto ohledu je chráněna coby intimní rozměr mysli. Přestože i ten nejosobnější duchovní život má rovněž svoji společenskou stránku v podobě sdílení, různých svátků, rituálů a slavností, je spiritualita chápána jako vnitřní,

---

<sup>47</sup> Prof. MUDr. Cyril Höschl, DrSc., FRCPsych., je významný český psychiatr, pedagog a popularizátor vědy. Je ředitelem Národního ústavu duševního zdraví, ředitelem Psychiatrického centra Praha a profesorem psychiatrie na 3. lékařské fakultě UK. Zastává i několik funkcí v mezinárodních profesních organizacích.

individuální duchovní život člověka, jenž se jednak obtížně komunikuje a jednak je poměrně vágně definován. Ačkoliv spiritualita a víra nejsou jedno a totéž, kontrast mezi vnějšími, sociálními projevy a vnitřním, duchovním rozměrem sdílejí. V tom smyslu je pochopitelná neochota většiny respondentů vtěsnat své vyznání do odpovědí v jakémkoliv strukturovaném či formalizovaném průzkumu, natožpak v dotazníku, a vydat je všanc hrubě zjednodušující či zplošťující interpretaci. Narativní explorace je proto jednou z mála možností, ne-li jedinou, jak individuální duchovní rozměr alespoň částečně postihnout a zmapovat. Rozhovor je totiž otázkou důvěry a jakési „communion mutuelle”,<sup>48</sup> kde může do jisté míry dojít ke sdělení či popisu spirituální zkušenosti, jež je v odosobněném dotazníku nesdělitelná. Jde tedy v podstatě o a) určitou míru studu a b) o neschopnost či neochotu vtěsnat spirituální zkušenost do jednoduchých kategorií. V případě anonymních dotazníků jde především o druhou možnost.

---

<sup>48</sup> „Vzájemné společenství” (francouzsky).

#### **4. Niterný mikrosvět hudebního interpreta z psychologického hlediska ve vztahu k tématu spirituality a transcendentna – rozhovory**

Cestu ke zkoumání psychologické dispozice orchestrálního hráče v kontextu jeho prožívání spirituality představuje rozhovor. V rámci výzkumu jsem požádala několik výkonných umělců o otevřený rozhovor na téma osobní spirituality, přičemž řada z nich reagovala na tuto nabídku pozitivně. Předkládám zde zpracované rozhovory s několika výkonnými umělci:

- Magdalena Mašlaňová, zástupkyně koncertního mistra houslí České filharmonie,
- Josef Špaček senior, zástupce koncertního mistra violoncell České filharmonie
- Marián Lejava, slovenský dirigent a skladatel
- Adam Viktora, varhaník, dirigent a umělecký vedoucí souboru Ensemble Inégal
- Jiří Pavlica, houslista a umělecký vedoucí souboru Hradišťan

U všech rozhovorů je zachován autentický jazyk dotazovaných, tj. bez gramatické či stylistické korektury. Odpovědi Mariána Lejavy jsou ponechány ve slovenštině pro zachování maximální autentičnosti projevu.

#### 4.1. ROZHOVOR S MAGDALENOU MAŠLAŇOVOU

**Magdalena Mašlaňová (\* 1983), zástupkyně koncertního mistra České filharmonie, 1. housle**



*S Magdalenou Mašlaňovou jsem se sešla k rozhovoru celkem třikrát v průběhu listopadu a prosince 2015. K nabídce zúčastnit se mého výzkumu přistupovala od začátku s velkou ochotou a vstřícností. Magdalena je bezprostřední, přímý člověk, který neuhýbá před dotazy a odpovědi předkládá s velkou dávkou upřímnosti a důvěry v tazatele. Samu sebe deklaruje jako věřící a praktikující katoličku. Ke své víře v Boha se hlásí velmi otevřeně až horlivě. Víra je nedílnou součástí Magdalenina života. Po několika hodinách strávených s touto hudebnicí lze konstatovat, že ona sama je zjevným příkladem autentického prožívání křesťanské spirituality, jak ji definuje Henri Nouwen. Spiritualita prostupuje její život prakticky ve všech aspektech, což Magdalena potvrzuje svým vystupováním a sebe prezentací. Její verbální projev je často silně emotivní. Má problém držet se otázky. K odpovědím se dostává velice ze široka a s mnoha oklikami. Je velice rozvláčná. Často je třeba ji usměrnit, vytyčit hranice a vrátit zpět k aktuální otázce, protože její verbální projev je mnohdy bezbřehý. Nicméně pro téma osobní spirituality je Magdalena vlastně ideálním objektem zkoumání, neboť se nestydí za svá přesvědčení a pocity. S důkladností popisuje své pocity a prožívání spirituality ve vztahu k různým aspektům hudebního tvoření. Ani v nejmenším nevyvolává v tazateli pocit nepatříčnosti za silně osobní až intimní téma výzkumu.*

**Jaké je prostředí, ze kterého jsi vzešla? Z jaké jsi rodiny a co tě formovalo jako dítě?**

Oba moji rodiče mají kořeny na Moravě a oba pocházejí z věřících rodin, které víru praktikovaly. Maminka pochází z Příbora – rodiště Sigmunda Freuda. Tatínek se sice narodil v Praze u Apolináře, ale oba jeho rodiče pocházeli z Kelče u Hranic na Moravě, na Valašsku. To je místo, kde Vojtěch Jasný natočil film *Všichni dobří rodáci*. A poblíž je mé milované místo – Svatý Hostýn, jen 16 km od Kelče. Kelč je v údolí Hostýnsko-vsetínských vrchů, už je to nedaleko Beskyd. Je to můj milovaný kraj. U maminky v Příboře bylo daleko radikálnější prostředí. Její otec byl profesionální varhaník a skladatel a vzal si farskou hospodyní. Dohromady měli deset dětí, z toho první tři babička nedonosila, čtvrté dítě – Pepíček – se udusil hned po porodu. Pak tedy měli ještě šest dětí a moje maminka byla poslední. Dědeček byl učitelem v hudebce, jednu dobu i ředitelem. Hodně kočovali, takže skoro každé dítě se narodilo někde jinde. Dědeček působil v Kolíně, na Mělníku, pak v Příboře, kde zůstala rodina až do jeho smrti v roce 1983. Otázka, proč kočoval, podle mne souvisí s komunisty, tedy s tím, že odmítl podepsat spolupráci.

Moje maminka to jako dítě neměla vůbec jednoduché. Nemohla dělat a studovat to, co chtěla, tedy housle. Chtěla je studovat profesionálně na konzervatoři v Ostravě. Byla však vnímána jako černá ovce, nebyla angažovaná, nebyla v pionýru. Byla z rodiny, kde byli už všichni starší sourozenci ideologicky profláknutí, dědeček hrál v kostele... Navíc maminka neměla v houslích nejlepší pedagogické vedení. Takhle, ona nebyla nějaká hvězda, obrovský talent, který byl zmařen jen kvůli komunistům. Ale kdyby byla z kterékoli jiné rodiny, šla by studovat konzervatoř, vystudovala by ji, a kdo ví, možná by mohla jít i na vysokou školu nebo by skončila jako učitelka na ZUŠce. Takže odešla do Prahy, protože na Moravě to bylo zabité. U otce panovaly úplně jiné poměry. Můj dědeček z otcovy strany byl zedník a babička byla švadlena. Takže můj táta pocházel z prostého dělnického prostředí, z chudých poměrů. Jeho otec pracoval jako pomocná síla v různých mnišských řádech, konkrétně v klášteře u křižovníků tady blízko a možná i u jezuitů. Můj táta by vůbec nemohl jít na gympl, protože otec by mu to nedovolil, kdyby tam nebyl předpoklad, že bude knězem. Jeho starší sestra to však měla zabité. Přitom by strašně ráda šla studovat, ale nedovolili jí to. Ona byla hrozně chytrá, asi i chytřejší a bystřejší než můj táta, úplně je mi jí líto. Nakonec to stejně nedopadlo, tatínek se knězem nestal. Jeho maminka byla i přes těžký život věčně usměvavý člověk. Byla to prostá žena, ale krásně prostá. Byla v tom selská moudrost a Boží prostota. Prostě přijímala věci, tak jak jsou, nekomplikovala je.



### **A jak to bylo s tebou? V jakém prostředí jsi vyrůstala?**

Vyrůstala jsem v Praze, i když jsem se narodila na Čeladné, protože to bylo o prázdninách. Tatínek byl varhaník a maminka v domácnosti. Oba hráli v amatérském smyčcovém kvartetu, otec tam hrál na violoncello. Ještě hrál i na klavír. Nemá však formální hudební vzdělání ve hře na nástroj, je to přirozený talent. Tatínek vystudoval obor učitelství čeština – hudebka pro 2. stupeň a střední školu. Maminka vystudovala ten samý obor, ale mnohem později, až po komunistickém převratu a navíc dálkově. Mám jednoho, vlastně dva sourozence. Tedy jeden je andílek v nebi, ani nevím, jestli je to holka, nebo kluk. Byl to spontánní potrat v roce 1996. Mně bylo tehdy třináct. Pak mám o čtyři roky mladšího bratra Petra, profesionálního cellistu. Ted' studuje v Paříži svou vysněnou školu – obor barokní violoncello. Naše výchova byla konzervativně katolická. Byli jsme praktikující katolíci. Hodně mě to ovlivnilo. Bylo pro mě hodně důležité, s jakými lidmi se v kostele stýkám, zda je tam nějaké fungující společenství. Chodili jsme na náboženství, kde tajně působila řeholní sestra Pavla, která teď žije v Doksanech (*ženský premonstrátský klášter, pozn. aut.*). Ona byla a je naprosto výjimečná. Měla to povolání v sobě a prý ho cítila už ve svých čtyřech letech. Mám k ní hrozně vřelý vztah. Do kostela jsme chodili dvakrát týdně, ve čtvrtek a v neděli. Pak ještě na náboženství. Hodně jsme tím žili, byl to můj svět.

### **Mohla jsi doma mluvit o všem, nebo to bylo takové to přísné, tvrdé katolictví? Cítila jsi důvěru, lásku?**

To rozhodně. Měla jsem úžasné dětství. Táta učil, maminka s námi byla dlouho doma a hodně se nám věnovala. Do dneška říká, že my s bratrem jsme byli takové její hračky, v tom nejlepším slova smyslu. Ona si nás hodně užívala, bavilo jí to. Já jsem si prý ve čtyřech letech vyžádala a vydupala bratříčka, i když se do toho naši nehrnuli. Pak mi říkali, že Péťa se narodil díky mně. Byla jsem pokřtěná v kostele v Příboře. Tehdy řekl kněz našim, aby mi dali hodně patronů, což se také neříká často. Takže jsem Magdaléna Marie Anděla (po babičce) Anna (po mamince). Můj bratr je Petr Michael Gabriel Rafael, protože se narodil 29. září na svátek archandělů.

### **Jaké nejdůležitější hodnoty se ti rodiče snažili předat? Jaké bylo myšlenkové prostředí, ve kterém jsi vyrůstala?**

Určitě jsem vnímala, že se rodiče snaží nám něco předat, tedy hlavně maminka. Tatínek učil, živil rodinu a byl hodně v práci. Všechno to opět souvisí s vírou.

Vlastně se nám snažili předat to, že nechodíme do kostela proto, abychom si tam poseděli a zazpívali. Ani že tam nechodíme za knězem, za varhaníkem, za společenstvím, nýbrž chodíme tam za Pánem Bohem. V podstatě pocházím z intelektuálního prostředí, ale ne z toho „echt“ intelektuálního prostředí, jako byla například rodina Bendova.

**Chceš tím říci, že tví rodiče se jako intelektuálové sami nedefinovali, nevnímali tak sami sebe?**

Přesně tak. Kromě toho se dá říci, že pocházím z hodně hudebního prostředí.

**Byla v tvé rodině přítomna láska? Nebo tam byl i takový ten diktát, strach a přísnost jako v některých bigotních katolických rodinách?**

Ano. Určitě u nás byla láska. Ale byly tu i některé extrémny, třeba u nás doma visely dŮtky. U nich byl nápis: „Ohybaj mňa, mamko, dokad som já Janko. Keď já budu Jano, něohněš mňa, mammo.“ DŮtky byly jako postrach a jednou je máma na mě vytáhla, protože já jsem byla hrozná. Číslo. Navenek jsem se držela, ale doma jsem byla děsný éro. Nikdy jsem však neměla nedostatek lásky od rodičů. Maminku jsem měla strašně dlouho jako kámošku. Já jsem neměla moc kámošek svého věku, se kterými bychom se třeba navštěvovaly, to vůbec. Hodně to bylo dáno tím, že jsme dlouhá léta všichni čtyři bydleli v 1 + 1, takže k nám nikdo moc nemohl chodit. Tedy na krátkou návštěvu ano, ale nikdy ne na přespání. Kde by asi ten člověk spal, že jo. Ani maminka nás nechtěla nikam moc pouštět. To bylo něco v tom smyslu: „PŮjdete pozdě spát, bude to bordel a co já s vámi pak.“ Bylo to však i tím, že já jsem neměla potřebu nikam chodit někam spát. Byla jsem šťastná doma.

**I v pubertě?**

Právě že jo. Já jsem však měla pubertu nějak divně a pozdě, no nikomu bych to nepřála, není to moc dobrý. Ono se říká, že když nemáš pubertu v tom správném věku, tak ona stejně přijde. Přišlo to v mých dvaadvaceti letech a bylo to hrozný jak pro mě, tak pro rodiče. Ani můj bratr žádnou extra pubertu neměl. Prostě my jsme byli přesně ten případ, kdy se říká: „No to jsou ale zlatý děti.“ Co se týče strachu, tak dáno mou povahou, jež je dost podobná povaze mamčině – určitý strach tam byl. My jsme prostě skrupulózní, což bylo často podpořeno ještě určitými kázáními v kostele. Od mala jsem měla nějaké úzkosti, ale nebála jsem

se s tím přijít za maminkou. Teď v dospělosti jsem opravdu ráda, že existuje zpověď, že to tam můžu ze sebe vysypat a nechat to tam.

*Komentář: Mašlaňová popisuje své dětství a dospívání jako čas vědomě prožitý v hluboké víře v Boha uprostřed fungujícího katolického společenství a milující rodiny. Nezmiňuje žádné závažné problémy, které jinak běžně provázejí každodenní život v rodině, a to i u věřících lidí. Mašlaňová vnímá své dětství až idylicky pozitivně. Je patrné, že houslistka je ve víře v Boha, již v dětství integrované do hloubky osobnosti, pevně ukotvena a vnímá ji jako základní kvalitativní pilíř svého života.*

### **Kdy ti začalo být jasné, že se chceš věnovat houslím profesionálně?**

Dost pozdě ve srovnání s řadou mých spolužáků.

### **Co znamená pro tebe „dost pozdě“?**

Myslím, že úplně jasno jsem měla až se vstupem na vysokou, což bylo v mých dvaadvaceti letech.

### **Vystudovala jsi konzervatoř?**

Na konzervatoři jsem byla jen dva roky. Předtím jsem studovala na osmiletém gymnasiu. Můj tatínek spoluzakládal hudební gymnázium na Žižkově. Když tato škola vznikla, tak by to vycházelo tak, že bych vstoupila do sekundy. Já jsem však po tom nijak netoužila. Naši můj postoj nějak vnímali a do ničeho mě netlačili. Takže jsem vychodila naši devítiletku ve Vršovicích, měla jsem tam své vazby a byla jsem tam v pohodě. Já jsem vždycky vycházela dobře s učiteli. Bylo to i tím, že jsem měla otce učitele a smysl pro autoritu se u nás doma vždycky ctil. Po základce jsem na hudební gymnasiu jít chtěla a udělala jsem tam přijímačky. Měla jsem tam totiž velice silnou motivaci – tou byl profesor houslí Jiří Fišer, ke kterému jsem chodila celý poslední rok základky. On měl pro mě obrovský význam.

### **Nejen pro tebe. Co tak slýchávám, je to velký pedagog.**

Ano, to je. Ale tehdy to bylo něco úplně jiného než dnes, protože Jiří Fišer tehdy začínal. Byl neskutečně trpělivý. Dnes by si mě asi už ani nevzal, protože teď si může vybírat a skutečně velmi selektuje. Dnes se už nebude patlat s někým takovým, jako jsem já byla tehdy. Nicméně v mých začátcích se se mnou patlal, protože tehdy se to také učil. Já jsem u něj tehdy byla necelý rok, a to v době, kdy

jsem stále ještě chodila na základní školu. Takže se objevila ta myšlenka, abych u něj mohla být i nadále, že bych měla nastoupit na Gymnázium Jana Nerudy, protože profesor Fišer nikde jinde neučil. Ale jak to udělat? Bylo to osmileté gymnázium a já jsem byla v osmé třídě základky. Takže jsme se rozhodli, že zkusím udělat přijímačky na nějaké jiné gymnázium, ze kterého bych pak mohla přestoupit. Zkusila jsem tedy Akademické gymnázium Štěpánská, kam jsem se naštěstí dostala. Na základě papíru, že jsem na toto gymnázium přijata, jsem následně mohla přestoupit na hudební gymnázium. Dělala jsem tam rozdílové zkoušky do kvinty a vzali mě do „áčka“, což je ta část žáků, kteří aspirují na to, že se budou hudbě profesionálně věnovat. Tam jsem byla čtyři roky. Zároveň souběžně se mnou tam byl i můj bratr, ale ten to prošel celých osm let.

### **Ale nezůstala jsi tam? Říkala jsi, že jsi byla dva roky na konzervatoři.**

Já jsem tam dostudovala, i věkově. Na gymplu jsem odmaturovala, bylo mi dvacet. Já jsem totiž měla odklad. Sice jsem ho nepotřebovala, ale maminka chtěla, abych byla doma. A já jsem docela ráda. Takže jsem odmaturovala a o prázdninách mi bylo dvacet.

### **Čili jsi byla starší než ostatní...**

No, můj ročník 1983 ve třídě byl. Bylo jich tam takových pár, ale o několik měsíců mladších. Ukončila jsem tedy gympl a nastalo dilema, jestli jít na AMU, nebo.... Tedy takhle. Chtěla jsem zůstat u Fišera, ale on učil jen na tom gymnáziu, nikde jinde. Nějakou shodou okolností se však on v tom roce, kdy já jsem končila, přihlásil do konkurzu na konzervatoř. Bylo tam totiž vypsáno nové místo profesora houslí. To mně nějak pomohlo se rozhodnout v tom, že se ani nebudu namáhat s přijímačkami na vejšku, které byly daleko dříve, už v únoru. Pamatuji si, že jsem nevěděla, jestli se na AMU mám hlásit vůbec někdy. Já jsem si totiž ani nevěřila. Vůbec jsem si nedovedla představit, že bych už teď měla jít studovat na vejšku na nástroj. Moc dobře jsem tušila, že bych musela být daleko samostatnější, než jsem byla. Já byla u Fišera jako v bavlnce. Fakt se mi tam moc nechtělo. Nakonec jsme se ještě se spolužačkou Petrou Brabcovou<sup>49</sup> rozhodly, že zkusíme tu konzervatoř, a doufaly jsme, že to klapne i s tím Fišerem. Věděly jsme, že je dobrej a že konkurz udělá a tím pádem budeme zase u něj. Ideálně že by nás vzali opravdu do pátáku, což se do té doby nikdy nestalo. Vždycky takové případy strkali níž. A opravdu

---

<sup>49</sup> Petra Brabcová, členka České filharmonie, housle - sekundy.

jsme se do toho páťáku s Petrou dostaly. Zbývaly nám tedy poslední dva roky takové té nadstavby, kdy student konzervatoře má něco víc než studenti jiných středních škol, a sice pedagogické minimum. To třeba můj bratr nemá. No a ejhle, nastala chybička. Přestože Fišer konkurz udělal, tak ho nevzali. Takže my jsme se ocitly na konzervatoři bez Fišera! A tím jsem se dostala ke svému třetímu profesorovi, což byl Jaroslav Foltýn – také velká hvězda. Dva roky u Foltýna pro mě byly strašně dobré. Už jsem nebyla v takové bavlnci jako u Fišera, pan profesor Foltýn byl starší. Byl to prostě takový přechod k té AMU. Na vejšce jsem pak byla u profesora Štrause. Ještě je důležitá jedna věc. Díky konzervatoři a díky Foltýnovi jsem začala komunikovat i s americkými profesory a dvakrát jsem byla v Meadow Mount School of Music, což jsou proslulé letní mistrovské kurzy. Prázdniny v čudu, jsi tam zavřená a nikam se v Americe nedostaneš, ale zahraješ si krásnou komořinu a cvičíš repertoár s žáky světových hvězd. S žáky těch, které vídáš v televizi a jejichž cédéčka posloucháš – například Pearlman. Takže tam studuješ například u jeho žáků.

**Jak bys definovala, čím pro tebe hudba a housle jsou právě v této životní etapě?**

V mém životě má hudba hodně procent. Je vlastně téměř vším.

**Takže si nedovedeš představit, že bys žila bez hudby?**

Šlo by to, ale bylo by mi to líto. Právě teď mě hudba hodně naplňuje a pohlcuje, ale není to všechno. Mám v životě ještě dost místa na vztahy, i když nemám manžela ani chlapa. Mám na mysli rodinné a přátelské vztahy. Mám hodně přátel. Od té doby, kdy jsem vstoupila na vejšku a prožila jsem si hrozný pubertální období, tak mám hodně přátel a spřízněných duší. Někteří přátelé mají děti, někdy i více, takže mám vyžití.

**Jak bys popsala vzájemné propojení mezi tebou jako člověkem, který má svůj vnitřní život, mezi hudbou a houslemi a na druhé straně mezi spiritualitou a vírou? Jak to všechno spolu souvisí? Vlastně se jedná o vztah člověk – hudba – Bůh.**

Já to prostě беру tak, že všechno je, jak má být. Jsem hrozně vděčná mojí mamince. Kdyby jí nebylo, tak housle nedělám, protože bych se na to už dávno vykašlala. Už někdy v těch letech, kdy to většina rodičů nevydrží. Já ji obdivuju, že to se mnou vydržela. A k tvé otázce – řekla bych to v pořadí já, Bůh a hudba.

Vlastně jsem si nikdy nedokázala představit, že mě bude hudba tolik pohlcovat, jako mne pohlcuje teď. Slovem teď myslím poslední tři roky. Ale vždycky jsem to měla tak, že jsem věděla, že mám nějaké dary. Podobenství o hřivnách,<sup>50</sup> to mě dost strašilo. Tak jsem si říkala: Dobrý, musím to nějak rozvíjet, že jo. Prostě tohle bylo ve vzduchu. Tak jsem studovala a studovala, dřina, vlastně ze mě byl věčný student. Studovala jsem do svých dvaceti osmi let.

*Komentář: Zastavme se u této části výpovědi Magdaleny Mašlaňové. Biblické podobenství o hřivnách pro ni představuje důležitý referenční model chování. Hlavní myšlenkou tohoto podobenství je doporučení člověku, že má aktivně rozvíjet své schopnosti, nadání a talent, které mu byly od Boha (případně od přírody) dány. Je to vlastně součást křesťanského návodu na život. Podobenství radí, jaký postoj má člověk zaujmout ke svému osobnímu rozvoji zejména v oblasti vzdělávání a profese. Mašlaňová si bere toto doporučení důsledně k srdci a snaží se tak vědomě integrovat křesťanskou morálku do své hudební kariéry.*

**Ale bohatě se ti to vrátilo. Jsi členkou České filharmonie, zástupkyně koncertního mistra.**

V životě by mě to nenapadlo. Já to měla naplánované úplně jinak. Nebo tak, moje představy byly hrozný, na tom je vidět moje povaha. Říkala jsem si, že tak nějak dostuduju, a pak mi, Pane Bože, pošli nějakýho ženicha, chci ty děti, a když je budu mít, tak vlastně nebudu muset nikde hrát a nastupovat do žádný práce. Vlastně lenoch!

**Ale dopadlo to úplně jinak. Jsi velice exponovaná, pracovně hodně vytížená...**

Z pohledu lidí, co mě neznají, bych klidně mohla být označena za kariéristku, což mě pěkně štve, protože to tak není.

**Ale je to tak asi všechno správně....**

Letos v létě jsem měla velikou osobní krizi. Tak velkou, že jsem začala i pochybovat o tom, co tady ve Filharmonii vůbec dělám. Do té doby jsem celé tři roky věděla, že tu mám bejt. I když jsem nevěděla, jestli mě tady přijmou, protože

---

<sup>50</sup> Mt 25,14. Srov. *Bible – Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad – přeložily Ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. 3. doplněné a přepracované vydání. Praha: Česká katolická charita, 1987, s. 36–37 Nového zákona.

jsem se chovala, jak jsem se chovala, klasicky – s malým sebevědomím. Jak jsem se ale do Filharmonie vůbec dostala... Na Akademii jsem byla regulérně pět let a pak jsem dostala nabídku na dva roky do Ameriky do Kansas City k úžasnému profesorovi litevsko-židovského původu.

### **Jak se jmenoval?**

Byl to žák Dorothy DeLay a jmenoval se Ben Sayevich. Občas jezdil do Prahy na kurzy, já jsem ho neznala, ale spojitost tam byla přes bratrova profesora, cellistu Daniela Veise, který s tímhle týpkem hraje v triu. I ten Daniel Veis odešel učit do Ameriky a dodnes tam učí, takže přes něj se tam dostal můj bratr i já. Byla jsem ráda, že tam nebudu sama. To jsem přesně já, v šestadvaceti letech! Nikdy bych nechtěla jít za moře sama. Normálně jsem si to spočítala. Nemám tu vztah, který by mě tu udržel. Nemám tu práci, kterou bych nechtěla opustit. V klídku jsem si dostudovávala AMU, dopisovala jsem diplomku a přesně jsem věděla, že tohle je krásná nabídka. Dva roky mít hodně času na hraní. Po prvním roce v Americe jsem střízlivě uvažovala, co dál. Věděla jsem, že se za chvíli vrátím, a je otázka, co budu dělat. Mohla jsem jít učit, protože už před odjezdem jsem dva roky učila na ZUŠce na Žižkově jako zástup za mateřskou. Během těch dvou let mě to hrozně bavilo, ale věděla jsem, že kdybych to dělala na férovku dlouhodobě, tak bych si musela vymyslet koncepci. Mít motivaci a vizi. A to jsem neměla. Taky byla mým velkým snem komořina. Hrát s mým bratrem v kvartetu nebo v triu, dělat to úplně profesionálně, ale nikdy jsem tomu nezačala přizpůsobovat ostatní život. Je tu pár Čechů, kteří tomu obětovali svůj život a jsou teď na vrcholu, jako třeba Haasovci.<sup>51</sup>

### **Jak to tedy bylo s Filharmonii?**

Vzniklo to tak, že jsem rok před koncem amerického studia koukala na internetu, kde je jaký konkurz. A byl jen jeden jediný – do České filharmonie na post zástupce koncertního mistra. Tehdy jsem si říkala, že to není možný, protože ČF byla absolutně mimo moje představy. Já jsem vždycky byla podělaná i z PKF, natož tedy Filharmonie. Nicméně jsem slýchala i opačné hlasy, které byly k Filharmonii velice kritické. Mým snem byla tehdy PKF. Ten orchestr je moc hezký na pohled a několikrát jsem s nimi hrála jako malá – sólo. Byli však namyšlení. Ale zpět k Filharmonii. Zнала jsem Pepu Špačka, profesně jsme se potkávali na kurzech a na soutěžích. Hodně pozitivně jsem vnímala jeho rodiče, celou jeho velkou rodinu.

---

<sup>51</sup> Smyčcové kvarteto Pavel Haas Quartet

Houslově Pepu žeru odjakživa. Věděla jsem tedy, že tu je on a ještě Jiří Bělohlávek. Velkej Špaček (*Josef Špaček senior, violoncello*) mě podpořil, tak jsem do toho šla. Postoupila jsem s pěti dalšími lidmi do druhého kola. Irena (*Herajnová*) byla první, pak já, pak Helena Skopová, kterou to muselo strašně naštvat, jelikož tu už několik let byla.

### **Samé ženy...**

Ano. Po nás byl čtvrtý pan Šafařík. Vzali Irenu Herajnovou, která nastoupila v půlce sezóny, což bych já ani nemohla. Pak se dlouho nic nedělo. Na konci sezóny však oznámil svůj definitivní odchod Jiří Pospíchal, což byl druhý zástupce koncertního mistra. Najednou se tedy uvolnilo další místo, které bylo jakoby pro mě, ale vůbec to ještě nebylo jisté. Byly tam různé tlaky. Například Jiří Bělohlávek byl proti tomu, aby se brali ti druzí v konkurzu. Ale nakonec to dopadlo. První rok byl dost šílený, aby se tu člověk osvědčil. Pak mi dali definitivu, ale teprve třetím čtvrtým rokem jsem se tu konečně začala cítit doma. Je tu daleko víc dobřejších lidí, než jsem si myslela. Pár blbečků tu sice dělá dusno, ale v tom počtu je to úplně normální.

### **Když studuješ nové dílo, ať už sólové, nebo komorní, jak se přitom projevuje ta Tvá osobní spiritualita?**

Když nastudovávám novou věc, tak mám spousty práce s nástrojem a s technikou. Je to práce jako každá jiná. Pan profesor mi říkal: „Ty jsi taková hodná, nebuď taková hodná. Ty jsi jak Matka Tereza!“ On věděl, že jsem věřící. Já jsem to pak doma reprodukovala. Maminka mi na to řekla: „Madlenko, to je sice hezký, ale zkus do toho hraní dát, že hraješ Pánu Bohu.“ Maminka to měla tak od svého tatínka, který byl asketický a hluboce věřící člověk. Tatínek mlčel, ten to měl hozený víc zdravěji.

### **A jak to máš se spiritualitou, když je dílo hotovo?**

Jak to teď mám? Třeba jsem hrála od Suka *Pohádku*, houslové sólo na první židli, když jsme hráli v říjnu (2015) v Brně. Hrálo se mi tam skvostně a řeknu ti, jak to tedy беру. Miluji Suka a tohle dílo mám ráda od dětství. Myslím na to, že v první řadě si skrze mne připomínám a racionálně chci, aby ta krása a hudba, potažmo Bůh, aby oslovil moje kolegy. Na to myslím primárně. Má to své důvody, protože už je hodně znám a vím, kolik lidí tu má úplně posranej život. Takže chci, aby se jich to dotklo, když mám tu možnost. Primárně chci, aby sdělení vnímali kolegové, protože stresovější jsou pro mě právě oni, více než posluchači, jelikož jsou od



fochu. Jsou pro mě větší výzva než posluchači, také protože je znám. Kdyby to byl můj koncert, jako byly třeba mé absolventské a ročníkové, to jsem si hodně užívala. Měla jsem tam vždycky hodně lidí, dobřejch duší třeba i z kostelů a tak. Tam jsem asi začala postupně uvažovat, že bych hudbu chtěla dělat. Pokaždé jsem si uvědomila, že to je krásný. Že mi to proto stojí za to studovat, že máš pak tu zpětnou vazbu a někoho prostě potěšíš, což je právě ono. Že jsi ten prostředník ideálu. Boží prostředník, prostředník Boží krásy. Potažmo hudbu беру jako jazyk, který ti sdělí něco, co ti žádný jazyk nesdělí. Já беру hudbu jako prostředek k přiblížení nebe, něco mezi nebem a zemí.

### **Je tedy hudba něco božského?**

Je. Tak by se to dalo říct. Hudba je léčivá, to stoprocentně. Je ozdravná jak pro interpreta, i pro posluchače, pro všechny. A když se vrátím k Sukově *Pohádce* – byla to moje touha. Samozřejmě tam byly ještě jiné věci, jako že bych se ráda neztrapnila, také jsem to chtěla zahrát, abych se za to nemusela stydět. A pak jsem tam měla takový moment, který byl dar shůry, těsně před krátkou zkouškou, kdy jsem na sebe koukla do zrcadla, a když jsem šla na pódium, tak jsem si řekla: „Madlo, tady opravdu nejde o tebe.“ Uvědomila jsem si, že nejde o mě, že jsem jenom prostředník, miluju tu hudbu a prostě jdeme si to užít a ono se to jako zázrakem podařilo.

*Komentář: Upřímná zpověď Mašlaňové jen potvrzuje, do jaké míry je její vědomé prožívání života prodchnuto hlubokou spirituální dimenzí. Mašlaňová se všemi svými nejistotami a pochybnostmi vyzařuje pevné ukotvení v životě a svým projevem naopak potvrzuje, že na zásadní životní otázky již našla patřičné odpovědi. Křesťanská víra a spiritualita jsou pevně spjaty s výkonem její hudební profese: Mašlaňová hraje pro druhé, protože si jako své poslání vytyčila šíření radosti a lásky v duchu poselství evangelií. Své působení v orchestru vnímá z velké části jako akt sdílení, akt altruismu – akt lásky k bližnímu.*

### **Jak do toho ještě zapadá osoba dirigenta? Hovořila jsi o napojení na kolegy, ale co dirigent?**

Hrozně ráda s dirigentem spolupracuju a nechám se jím vést. Poprvé jsem hrála Suka – *Pohádku* s Ondřejem Vrabcem na koncertě pro ČVUT tady v Rudolfinu, tedy myslím na první židli. Bylo to loni v lednu. Byla to výborná škola a zaplaťpánbůh nebyla to ostuda. Ted' to bylo podruhé s tím šéfem (*Jiřím Bělohlávkem*). A to

musím říct, že to bylo super, i naladěním. Hrozně se mi vyplatilo, že jsem si to s ním nenazkoušela, protože on by do toho začal rejt. On se mě v Praze při zkoušce zeptal, jestli si to chci zkusit, a já jsem řekla, že ne. Mně se nechtělo přehazovat se s Jirkou (*Jiří Vodička, koncertní mistr*). Já jsem to vlastně ještě neměla zopakovaný, já jsem hrozná. Já jsem se učila jiný věci, ta druhá řada *Slovanskejch tanců*, to je výživa. Věděla jsem, že *Pohádku* hraju až v sobotu a že mám dost času. A najednou se mě šéf na zkoušce zeptá: „Magdalenko, nechtěla byste si to zahrát? Nebo až v sobotu?“ A já jako těžkej frajer řekla, že až v sobotu. Víš co, někdy je lepší do toho moc nehrabat. Bylo bezva, že jsem se na druhý židli naučila všechny ostatní věci. Na zahajováku jsem to sólo poslouchala, jak to hraje Jirka (*Vodička*). Ono to pomáhá, to se učíš jenom tím posloucháním, ještě koukáš do těch not a vnímáš, kde je to obtížné. A to byl posun, když jsem si řekla, že třeba tohle místo budu hrát já jinak, protože to tak cejtím. Takže bylo skvělý, že šéf do toho nezačal vrtat. Má na to právo, dělává to v dobré víře, ale já to úplně vidím u některých lidí na první židli, když to pozoruju zleva nebo zezadu, jak to není dobrý.

### **Rozhodí to?**

Znesvobodní to člověka. První židle mě asi zase někdy potká, a tak bych si přála, kdyby tam bylo sólo, aby to tak nějak proudilo.

### **A je tam někdy okamžik, kdy cítíš, že je to úplně ono, moment dokonalosti? Může to být prchavé, pár vteřin. Nemusí to být technická dokonalost...**

Ty říkáš dokonalost možná něčemu, co já tam cítím. Hele, já chodím na tancování, to se asi pohoršíš... Ta naše taneční lektorka, furt nabuzená, nám občas řekne: „Holky ted! Ted' musíte cítit taneční orgasmus!“ A tohle přesně – hudební orgasmus – to jsem prožila hodněkrát. Nemusí to být vůbec na první židli. Může to být v jakékoli hudbě, která mě bere. Já jsem tedy typ český romantik – Dvořák, Suk, pak ještě Janáček. Toho mám ráda asi tím, že je tam ta Morava a já se narodila v Čeladný. Janáček mě vždycky odpuzoval tím, jak je blbě napsanej, zapsanej, že je to těžký. Protože je to tam naškrábaný a je to ve vejškách. Není to jednoduchá hudba. Vždycky jsem ho kvůli tomu nesnášela, ale ted' ho mám hrozně ráda. I Martinů. Češi, hlavně romantismus. Zbožňuju Dvořáka a Suka. Ale i Brahmse mám hrozně ráda a možná budu ten typ, který v pětatřiceti konečně dozraje k Brahmovi. Jeho houslový koncert jsem ještě vůbec nehrála, ale to je ostuda, to nesmíš nikde říkat!

### **Můžeš popsat zevrubně své niterné pocity a emoce v souvislosti se spiritualitou ve chvílích, kdy jsi na pódiu a přímo při uměleckém výkonu?**

Trochu jsem o tom přemýšlela, jak moc to v tu chvíli vnímám spirituálně. Jsem tu ve Filharmonii už čtvrtým rokem, takže je to zabarveno mými zážitky odtud. Spirituální stránku vnímám spíš v tom, že je mi dáno mít pocity radosti a potěšení z hudby. Spirituální je v tom ten Bůh, který mi takové pocity umožní, a díky čemuž je ta má radost intenzivnější, hlubší. Ze začátku mého působení ve Filharmonii jsem si říkala, že to všechno prožívám intenzivněji, protože tu jsem krátce. Na tvářích kolegů často nepozoruješ moc radost, ale často únavu, rutinu. Tím neříkám, že všichni hrajou rutinně. Někteří i jo, ale ne všichni.

### **Pořád je to práce...**

Někdy si říkáš, že je to škoda, že některý to tak mají. Myslím, že je lepší, i pro posluchače, když předáváš něco, do čeho otiskneš i svojí náladu, něco svého. Někdy si říkám, no tak kurník jako, nejsme tady od toho, abychom to jen odehráli. Takhle to na mě někdy u někoho působí. Ale zase to někdy může být matoucí, když má někdo obličej fakt jak z kamene, ale třeba to vnitřně prožívá, to se neodvážuju soudit. Nicméně v průběhu těch let se mi zdá, že si v poslední době čím dál víc všímám větší angažovanosti, což se mi líbí.

### **U kolegů?**

Jo, tady v tý naší partě. Když vytáhnu nějaký svoje sólový zážitky, třeba s klavírem, prostě neorchestrální, tak jelikož je to pro mě vždycky něco daleko intenzivnějšího, tak tam jiným způsobem a víc zapojuju toho Pánaboha. Jako že ho intenzivněji prosím, abych dokázala... asi aby tam bylo co nejmíň rušivejch elementů, v tom, když chci předat tu hudbu...

### **Prostě, aby pomohl?**

No jasně. Přesně tak, když to řeknu jednoduše, aby mi pomohl. Prosím o pomoc Ducha svatého a Pána, aby ze mě nešal tu trému, ale aby to díky tý trémě bylo hlubší. To já jsem zase takovej typ, kterej potřebuje toho nerva. Zažila jsem párkrát v životě hrát úplně bez trémy a bylo to hrozný. Já jsem za toho nerva vlastně ráda, když je to tak, že mi nezboří celou tu práci. Když se mi neklepou ruce, tak to přijímám. Úplně bez nervů to není dobře. I když je tam nějaký kazík,

tak to přijímám s tím, že si řeknu, že jsme lidi, že nejsme stroje. A jsem ráda ze zpětný vazby, že to moje hraní lidem něco řeklo.

### **A v orchestru?**

V orchestru ty nervy někdy skoro nejsou, ale tam je to něco jinýho, tam to není úplně na škodu. Tam jsou důležitý pocity soudržnosti a sounáležitosti a takové to osvobozující, že tam nejsem sama, že ta veškerá zodpovědnost neleží jen na mě nebo na dvou lidech, ale že to je rozprostřeno. V tom dni těsně před koncertem jsem si dřív dávala záležet a dělávala jsem to, že jsem zašla do kostela a svěřila to tam. Nervy jsem mívala větší než teď. Cvik dělá hodně a taky praxe, že furt lezeš před lidi, byť je to v orchestru. Když jsi v orchestru vepředu, tak tě to cvičí. Vždycky jsem to svěřovala, tedy učila mě to maminka, dávala mně takový podněty, že jsme prosívaly zemřelý, tedy naše duše zemřelých, třeba jejího tatínka, protože to byl profesionální muzikant a moc dobře tomu rozuměl. Tak jsem prostě vždycky prosila o přímluvu, tedy když jsem si vzpomněla. Hodně jsem to svěřovala té vyšší moci, protože já jsem na to byla krátká. Hlavně když mě potká v rámci orchestru sólo. Největší šílenost je, když sedíš na druhý nebo třetí židli, a nedejbože by se něco stalo a člověk by si musel sednout na první, kde je sólo (*nenacvičené*). Tam mám přání, který předkládám nahoru, abych to nerušila nějakými zbytečnými technickými limity a aby tam mohl působit Bůh. Aby skrz to, co napsal ten skladatel nádherně, třeba Brahms, všichni romantikové, Janáček.... Nebo barokní věci, třeba Bach... Prostě Bůh z toho hovoří vždycky. Aby to bylo tak hezky otevřený tomu, co je v tom duchovně propojeno. Ta řeč hudby. To, co lidem někdy připadá úplně pohádkový.

*Komentář: Mašlaňová zde opakovaně zmiňuje situace, kdy svěřuje svůj život vyšší moci. Jedná se o akt odevzdanosti ve smyslu aktivního životního postoje, kdy člověk vykoná na své straně maximální úsilí a poté svou záležitost s důvěrou vloží do rukou Božích. Magdalena Mašlaňová takto dalším věrohodným způsobem stvrzuje své vědomé prožívání života ve víře. Je zde zřejmá přímá souvislost mezi osobním prožíváním víry a interpretačním výkonem. Pro technickou kvalitu své interpretace udělá dotazovaná maximum, přičemž nedílnou součástí celého procesu je následný akt odevzdání.*

**Několikrát jsi zmínila Manfreda Honecka, že je to dirigent, skrze kterého spiritualita jde hodně do toho díla i do toho výkonu. Můžeš tohle nějak zkusit popsat? To, co se při té práci s ním děje?**

To úplně popsat nejde, protože do něj nevidím.

**Zkus popsat to, co cítíš ty při práci s ním.**

Je pravda, že třeba poprvé jsem si něčeho hodně oslovujícího všimla až při provedení na pódiu tady v Rudolfinu. Byla to taková chvíle koncentrace před začátkem skladby, kdy se každý dirigent nějakým způsobem různě dlouhou či krátkou dobu zasoustředí a pak to spustí. Myslím, že to byl první koncert, který jsem s ním zažila. Byl to Bruckner, *Ave, Maria* se sborem. Dokonce sbor a capella, takže jsem měla velkou příležitost ho tam pozorovat, což bych neměla, kdybych sama doprovázela nebo hrála. To si pamatuju před tím *Ave*, že to na mne působilo tak, že to není koncert ve smyslu „concertare“ (*italsky, odvozeno z latiny, „přít se, zápasit“*), ale že to je modlitba.

**Myslíš, že to cítili i ostatní?**

Myslím, že vnímaví lidé určitě. Záleží na tom, jestli zrovna pozdvihli zrak a koukli na něj, a zadruhé, jestli oni sami byli nějak naladěni, což třeba já jsem byla naladěna podobně. Je fakt, že takhle jsem to vnímala já a kdoví, kdybych se ho zeptala, jestli to tak skutečně bylo. Ale troufla bych si říct, že to tak mohlo být, že se můj pocit nemýlil. Myslím si, že vnímaví lidi si určitě něčeho všimnou, ale třeba nedokážou říct, co tam ten člověk jako dělá. Pak můžou být vnímaví věřící lidi, kterým to řekne něco podobného jako mně. Během té doby, co tu jsem a bavím se s kolegy, tak si nepamatuji člověka, který by Manfreda Honecka nějak nemusel nebo by ho tu nechtěl.

**U jiných dirigentů je to běžné, že jste rozděleni? Že vyvolávají rozporuplné pocity?**

Řekla bych, že jo. U dost dirigentů je to tak, že někdo ho může, někdo ho nemusí. Mám ale pocit, že u Gergijeva, i když na něj každé můžeme mít osobní politické názory, tak po profesní stránce jsem neslyšela nikoho, kdo by řekl, že to s ním nebylo dobrý. Všichni byli nějak zaujati. Ale zažijeme s ním tak jednu milióntinu toho, co dělá, a navíc když je ruský program, tak je jasný, že to bude super. K Manfredovi Honeckovi bych doplnila, že při té práci se mi líbí, jak se chová. Je v něm pokora. Jasně, musí mít velký sebevědomí, aby tam byl schopen vůbec

fungovat. Taky neznám celou jeho osobnost... Ale zároveň v tom jeho přístupu je ve srovnání s ostatními dirigenty velice výjimečně příjemný. Vůbec neponižuje, není tam nezdravá nadřazenost. To bývá často spojeno s nějakými pocity méněcennosti nebo nejistoty. On sám na mě působí jako dost vyrovnaný člověk. Vyrovnaný v tom smyslu, že neřeší sebe. Nevím, jak moc on ví o technických nedokonalostech, který tam má... To myslím, že můžu říct, že to s ním je občas dramatický, kdy bude ta doba a tak. Nebo jestli ukáže, nebo neukáže nějaký detail. Dobře, máme tady technicky daleko zdatnější dirigenty, ale on je tak vyrovnaný, že nemá zapotřebí si něco dokazovat.

**Měla jsi někdy pocit při samotném výkonu, při koncertu, že teď je to perfektní, že tam je úplně všechno a že tě ten pocit úplně zaplaví?**

To mám hodně spojený s hudbou, kterou hraju. Víckrát jsem to už zažila při Dvořákově.

**Při čem konkrétně?**

Ty jeho pozdní symfonie. Teď to mám v pořadí šestá, sedmá, osmá... a devátá také, samozřejmě. Tam mám svoje místa, který jsou mi blízký a na který se těším. Můžou to být dva takty nebo to může být celá fráze. Mám ráda hlavně vnitřní věty, tam jsou fakt nádhera. Ale i ty třetí mají kouzlo, který není v intimitě, ale v tom švunku, napětí, v té výbušnosti a radosti. Záleží taky na člověku, se kterým se to dělá. Tady nemám pestrost srovnání, protože jsem to dělala s Jiřím Bělohlávkem a pak asi jen se třemi. Něco s Jakubem Hrušou, sedmičku s Kryštofem Urbanským... Málo zkušeností na to, abych zažila něco echt hodně duchovního. U pana šéfa přitom pozoruju spíš jeho osobní proces zrání, možná prostě jeho život. Rozhodně bych dala ruku do ohně za to, že teď to dnes hraje jinak než před čtyřmi roky. Projektuje se do toho jeho nitro. Taky on je hodně introvertní, takže je pro mě trochu neprůhledný... Nevím, nedokážu to popsat. Jednou jsme hráli s dirigentem Leonardem Slatkinem Čajkovského, jednu Haydnovu symfonii a pak ještě něco od Samuela Barbera, ten mě hodně okouznil (*31. 10. 2012, Symfonie č. 85 „Královna“ J. Haydna, Symfonie č. 1 Samuela Barbera a Symfonie č. 4 P. I. Čajkovského*). Tak nějak to z něj proudilo, bylo tam úplně všechno, technická dokonalost a nadhled a zároveň nic rušivého, naprostá symbióza. Tenhle dirigent vyčníval. Těžké místa na souhru nebyla problém a bylo to fakt díky němu.

**Ještě zde mám jedno téma. Soulady a nesoulady mezi tebou a ostatními hráči, tedy v hudební rovině. Například situace, kdy cítíš, že ti druhý hráč hudebně nesedí. Stává se to často?**

Často ne, ale párkrát se to stává. Dá se to tak brát, že ve Filharmonii máš všechny hráče technicky zdatné. Spíš je to o tom, jestli je dotyčný tvoje krev, nebo ne. Má to mnoho složek, je to komplexní záležitost. Například si asi úplně nesednu s nějakým racionálně technicky založeným člověkem. Těžko to však posuzuji, protože já se nedostanu zdaleka ke každému hráči. V prvním roce se u mě vystřídali téměř všichni z mé skupiny, protože si mě museli ozkoušet. V běžném životě tam však sedím vedle několika málo stejných lidí – koncertní mistr 1, koncertní mistr 2, zástupkyně. S kolegy zezadu se potkám opravdu výjimečně.

**Když vezmeš ty tři kolegy, vedle kterých sedíš pravidelně, tak tam to můžeš nějak vyjádřit?**

No jasně. Určitě to tak je. S někým si sednu fakt hodně a s někým zas musím hledat nějakého společného jmenovatele. Nebo se snažím oceňovat klady toho člověka, i když jsou u mě třeba jinde na žebříčku hodnot nebo mi prostě u toho člověka něco hudebního chybí, třeba se úplně neshodneme ve vnímání hudby, každý to pojmáme nějak jinak. Tohle se mi však nikdy nestalo s Pepou Špačkem, s ním se mi hraje úplně nejlíp. Je to dar, že se vzájemně shodneme. Ale napadá mne, jestli to s ním nemá takto úplně každě, to nevím. Pepa je hodně nadstandardně fajnovej spoluhráč. Každému se s ním vlastně hraje výborně. Mluvím fakt o tom, že si rozumíme hudebně, což je dáno asi i tím, že jsme podobný krve.

**Nedávno přišel nový koncertní mistr Jiří Vodička. Cítíš tam ze začátku, že si hledáš k němu cestu?**

Jo, že se oťukáváme. Hrála jsem s ním, když bylo třetí kolo konkurzu. Jirka je pro mě hodně pozitivní a jsem čím dál radši, že tady je. Při posledním kole konkurzu zahrál výborně velké sólo z Beethovenovy *Missy solemnis*, všechna čest, ale nebylo to pro mě tak jednoznačný, že bych si z toho sedla na zadek. Je to taky manžel mé kámošky, takže to člověk bere zase trochu jinak. Věděla jsem i o jeho lidských kladech. První kolo vyhrál Jirka, ve druhém kole jsem fandila tomu Albánci a pak jsem měla na prvním místě vždy jednoho z těchto dvou. Ale je to tak, že Jirka Vodička není typ houslisty, jako jsem já. S Pepou mám víc společných jmenovatelů a navíc Pepa je tak vysoce nadstandardní. Jirka je svým založením

virtuoz, což já jsem nikdy nebyla. Na začátku jsem byla docela nervózní z toho, jak ta spolupráce bude probíhat. Musím však říct, že nesmírně obdivuji, jak se chová. Zapadl okamžitě do kolektivu a jde mu o totéž, co ostatním. Je to zkrátka týmový hráč a zároveň je to šéf, což je velice důležitý. Sice nemá dost orchestrálních zkušeností, ale hodně pečlivě se připravuje, bystře reaguje a je hodně zodpovědný.

**Platí to, že když je hudební porozumění, tak je tam i to osobní?**

Nedělala bych z toho definici, ale často to tak je. I když tu je třeba kolega, se kterým si hodně rozumím lidsky a přitom nevím, jak by to bylo hudebně. Nechci být konkrétní. Existuje pár houslistů, kterým vždy zavolám jako první, když půjde třeba o nějaký dvojkoncert. Tam vím, že nebude žádný problém. U některých zas vím, že o tom budeme muset nejdříve mluvit a pak to půjde bez problémů. A pak zas s někým by to nešlo vůbec. Ale je spousta lidí, se kterými se blízce přátelím a kde je i velké hudební porozumění. Nejhorší je, když hraješ v orchestru vedle hráče, který je typ sólisty, jenž v sobě to sólování nedokáže potlačit. Nebo naopak s velmi ochladlým typem, tedy hudebně ochladlým.

**Kdybys měla vybrat tři hudební díla, která v tobě subjektivně nejvíce vzbuzují spojení se spiritualitou, která by to byla?**

Určitě Bach a jeho *Matoušovy pašije*, hlavně árie „Erbarne Dich, mein Gott“. Pak Dvořákův violoncellový koncert, kde jsou úplně nebeská místa. Hlavně druhá věta, tam jsou pro mě ty nejsilnější momenty. Také *Sonáta pro housle a klavír* od Césara Francka. Od Dvořáka bych přidala další díla, asi *Stabat Mater* nebo *Biblické písně* s orchestrem, zvláště když zpíval Jan Martiník. Bylo to tady před dvěma nebo třemi lety, kdy jsme to hráli tady v Rudolfinu, i když bych si to představovala v jiném, duchovním prostoru, a tehdy to bylo úplně dokonalý. Normálně jsem byla úplně jinde, v jiné dimenzi. Bylo to i díky sólistovi, který to podpořil, až to úplně rozkvetlo. Dokonalost.

**Moc děkuji za rozhovor.**

*Komentář: Shrňme nejdůležitější aspekty vědomě prožívané spirituality Magdaleny Mašlaňové ve vztahu k výkonu její profese – k hudební interpretaci. Vedle zakořenění víry do každodenní životní praxe a vedle odevzdanosti se u ní projevuje i aspekt tvořivé a plodné samoty, díky které vytváří hodnoty s cílem*



*přinést radost lidem okolo sebe a sdílet ji. V rozhovoru houslistka zmíní, že nemá životního partnera ani děti (i když by ráda), a že tedy svou energii téměř stoprocentně investuje do hudby, tj. do sdílení a přinášení radosti druhým. Právě zde vnímám proces přechodu od bolestné osamělosti k tvořivé samotě, jak jej vyjádřil Henri Nouwen:*

*„Samota nejen prohlubuje naši náklonnost k druhým, ale zároveň je místem, kde se skutečné společenství stává možným. [...] Bez samoty srdce nemůže být intimita komunitního života tvořivá. Bez samoty srdce se naše vztahy ke druhým snadno stanou neuspokojenými a náročivými, nepříjemnými a těsnými, závislými a sentimentálními, zneužívajícími a parazitujícími.“<sup>52</sup>*

---

<sup>52</sup> Henri J. M. Nouwen. *Duchovní život jako cesta*, s. 39.

#### 4.2. ROZHOVOR S JOSEFEM ŠPAČKEM SENIOREM

##### **Josef Špaček (\* 1962), 1. zástupce koncertního mistra violoncell České filharmonie**

*Rozhovor s Josefem Špačkem seniorem vznikl během jednoho sezení v březnu*



*2016. Dá se říci, že sociální původ violoncellisty Josefa Špačka vykazuje podobné rysy se sociálním původem houslistky Magdaleny Mašlaňové: oba pocházejí z věřících katolických rodin, jež praktikovaly náboženství s nadprůměrnou intenzitou. V obou rodinách se kladl velký důraz na hudební vzdělání všech členů a hudba se hojně provozovala při různých rodinných, společenských, náboženských a svátečních příležitostech. Josef Špaček je však o*

*generaci starší než Magdalena Mašlaňová. Značnou část života prožil ještě v totalitním režimu, kdy byl za své náboženské přesvědčení perzekvován vládnoucím režimem. I přes velké úsilí a nesporný výrazný talent neměl možnost se plně rozvíjet ve své profesi. Naopak, byl odsouzen k praxi v orchestrech nižší kategorie, než byla jeho umělecká úroveň. K rozhovoru o spiritualitě svolil bez váhání, avšak ve srovnání s Magdalenou Mašlaňovou byla znát určitá introvertní opatrnost, za kterou cítím roky strávené v perzekuci za vlastní náboženské přesvědčení. I přes tyto skutečnosti je však u něj patrná velká snaha o upřímné odpovědi. Zajímavostí je, že Josef Špaček zastává v České filharmonii podobně významnou pozici jako Magdalena Mašlaňová: oba jsou zástupci koncertního mistra, oběma někdy připadne úloha vést svou nástrojovou skupinu a být tak vzorem pro ostatní hráče. Při samotném interview Josef Špaček odpovídal k věci, držel se tématu, i když ve svých odpovědích byl košatý, deskriptivní a prezentoval skutečnost velice zešíroka. Pro tento výzkum byl velmi vhodným adeptem vzhledem k ochotě a snaze o upřímný popis dotazovaných skutečností. Celou záležitost bral vážně.*

**Tak, pane Špačku, sedíme zde v Rudolfinu v šatně violoncell a budeme si povídat o spiritualitě.**

Ono je strašně těžké o tom mluvit, protože to je něco tak vnitřního a intimního, že o tom člověk není zvyklý mluvit ani s těmi kolem sebe. Proto je tak těžké to vyjádřit a vysvětlit někomu jinému.

**Já vím. Když se budu ptát na něco moc citlivého a osobního, tak mi klidně řekněte: „Nechci odpovédět.“ Já mám určitou osnovu rozhovoru, kterou používám, a začnu dost zešíroka. Nejdříve se chci zeptat, z jakého prostředí jste vzešel, co Vás formovalo jako dítě?**

Nejvíce mne formovala rodina. Měl jsem to štěstí, že jsem se narodil do velké rodiny. Moji rodiče pocházeli oba dva z rodin, kde byli vždy jen dva sourozenci. Maminka nám vyprávěla, že když byla asi desetiletá, tak skákala se svojí sestrou po posteli a přitom říkala: „Já chci mít deset dětí, já chci mít deset dětí!“ A taky je měla. To byl asi největší dárek, co nám rodiče mohli dát. Vyrůstali jsme v krásné rodině. Do dneška, jak můžeme, tak se všichni sejdeme.

**Kde jste vyrůstal?**

Polovina mých sourozenců se narodila v Brně a polovina v Třebíči. Já jsem se narodil v té druhé polovině v Třebíči. Drtivá většina meých sourozenců však z Třebíče odešla, buď se oženili, nebo šli za prací. V Třebíči zůstal jeden jedinej brácha, kterej je tam lékařem v nemocnici.

**Byli jste tedy křesťanská rodina?**

Byli jsme křesťanská rodina a musím říct, že naši si kvůli tomu asi i dost vytrpěli, protože prožili ty padesátý léta. Žili v takový době, že od mé maminky sestra měla manžela, měli spolu čtyři děti, a když měl můj bratranec půl roku, tak přišlo StB, milýho tatínka jim odvedli, zavřeli a oni ho viděli znovu až za x let. Myslím, že snad za dvanáct. On prošel uranovýma dolama a tím vším. Tím, že jsme žili v tak blízkým rodinným kontaktu, tak to samozřejmě ovlivňovalo i tu širší rodinu. Teď zrovna minulý týden jsme byli na pohřbu. Ten jeden bratranec, co měl tenkrát půl roku, tak zemřel. Musím říct, že oni vlastně skoro do patnácti let toho tatínka neviděli a měli fakt těžkej život. Moji rodiče kvůli víře až tolik netrpěli, jako že by někoho z rodiny zavřeli, ale u nás se to projevovalo tím, že na vysoký školy, tam, kam chtěli, se dostali jenom moji tři nejstarší sourozenci. To bylo v letech 1968–1972 a pak spadla klec. Kdo chtěl na medicínu nebo podobnej obor, tak měl smůlu.

Já sám jsem se dostal na Akademii až na čtvrtý pokus. Všichni moji sourozenci mají sice vysokou školu, ale šli na školy, kde se to tolik nehlídalo. Ten aparát tam tolik nedohlížel. Mám tři sourozence chemiky a dvě sestry, ačkoli se tím nikdy neživil, tak jsou zemědělské inženýrky. Jenom ti nejstarší, ti dva, co chtěli na medicínu, tak ti se dostali.

### **Cítil jste jako dítě ten tlak totalitní moci?**

Samozřejmě, tím jsme žili. Ale chci Vám říct, že to dneska vidím, že těm děckám nebo mladším lidem, kteří ten komunismus neprožili, tak si myslím, že jim to strašně chybí, že pro tu víru nemuseli nic trpět. Oni mají všechno naservírované, všechno můžou. Můžou odjet, kdykoli se jim zachce, a oni jsou schopní, odjedou do zahraničí studovat. Za nás to bylo, když odjel někdo do Východního Německa, tak mu celá škola záviděla, že jel na tři tejdny na kurzy do Výmaru. Dneska je to tak, že když je člověk věřící, tak se na něho někteří dívají skrz prsty pořád stejně, jak to bylo za těch komunistů. Ale nikdo tím netrpí tak, že ho vyhodí ze školy, že se nedostane do zaměstnání, třeba v oboru práv nebo medicíny nebo umění. V technických oborech to zas až tolik nevadilo. Nebo musel být ten človíček hodně dobře utajenej, že o něm nikdo nevěděl, že do toho kostela chodí. Když to měl někdo napsaný v posudku, tak bylo samozřejmé, že se nikam nedostane. Já jsem to měl taky napsaný v posudku, když jsem se hlásil na konzervatoř, dokonce červeně podtržený, že jsem chodil dva nebo tři roky do náboženství, ale přesto jsem se dostal.

### **Kam jste šel na konzervatoř? Do Brna?**

Ano, to bylo v Brně. Přesto jsem se tam dostal, i když to bylo v posudku. Mně to pan profesor říkal, že když jsem tam nastoupil, tak že to někdo v té škole ještě v tom posudku červenou tužkou podtrhl, že jsem z náboženské rodiny. Na konzervatoř jsem se normálně dostal, celou jsem jí v pohodě prošel, ale problémy jsem začal mít, až jsem se hlásil na vysokou školu. Ve chvíli, kdy jsem v šestém ročníku dělal konkurz do Brněnské filharmonie, tak tam bylo několik absolventů akademie, asi šest, a já jsem byl jediný z konzervatoře a já ten konkurz vyhrál. No a začala strašná mela, protože už to bylo předurčený pro jednoho, kterej byl snad kandidátem strany, že jo. Tak na mě hledali a hledali, až našli. Ten posudek na mě někde vyhrabali, na mě přišel nějaký strašnej posudek z Třebíče – z místa bydliště. V té chvíli se to se mnou tahlo, já se pak nemohl dostat ani do zaměstnání. Za komunistů, kdy to bylo úplně nemyslitelný, jsem byl

nezaměstnanej. Měl jsem normálně razítko a půl roku jsem hledal zaměstnání. Pak mě zachránil pan dirigent Hališka ve Zlíně, kterýho jsem potkal jednou v Brně u divadla, jak se bavil s mou spolužačkou. Ona říká: „Pojď sem, pojď sem...“ a začala mu vykládat ten můj příběh, že kvůli tomu, že jsem z věřící rodiny, tak nemůžu sehnat zaměstnání. No a dopadlo to tak, že on se tak podíval a říkal: „No a nechtěl byste hrát u nás?“ Tedy v Gottwaldově, dnes je to Zlín. A já říkám, že já bych klidně hrál, ale že mě nikde nechtěj vzít.

### **Takže jste nastoupil do tehdejšího Gottwaldova?**

Ano. To bylo vlastně ve stejné době, kdy jsem ještě do toho udělal konkurz do Český filharmonie, a týden před tím, než jsem měl nastoupit, tak mi přišel v noci o půl jedenáctý domů telegram, že mé přijetí do České filharmonie zatím nepřichází v úvahu – podepsáno kádrové oddělení České filharmonie. To bylo den před Štědrým dnem.

### **Který to byl rok?**

Byly to Vánoce 1983, od 1. ledna jsem měl nastoupit. Měl jsem papír z Filharmonie podepsaný Václavem Neumannem, že mi blahopřeje k úspěchu v konkurzu. No a teď si to představte. Měl jsem nastoupit do Filharmonie a teď všichni ti profesori v Brně, kteří mi i fandili, tak nastoupili na toho rektora, kterej mě nechtěl vzít na vysokou školu: „Tak vidíte, tady Vám nebyl dost dobrej a v Praze ho vzali.“ To bylo pak ještě horší, potom jsem měl utrum úplně všude. No a tenkrát jsem sem do Prahy přijel i s právníkem. Ten říkal, že to není možný, když mám v ruce papír o přijetí, že se v tom musí něco dělat. Přijeli jsme sem, byly Vánoce. Tenkrát se o Vánocích nehrálo, Filharmonie měla volno a nastupovala až po Třech králich. Teď od nějakýho devadesátýho druhýho zavedli ty silvestrovský koncerty, tak se hraje i o Vánocích. Tenkrát tu fakt nikdo nebyl, jen ekonomický náměstek, a ten o tom vůbec nic nevěděl. Když jsem se sem pak dostal a ředitel tu skutečně byl, tak jsme spolu mluvili mezi čtyřma očima. Po dlouhým zdráhání mi přiznal, že mě nepřijme, protože by mi ministerstvo vnitra nedalo trvalou výjezdní doložku. Pak mi ale řekl: „Kdybyste se na to chtěl odvolat, tak já to vždycky popřu, že jsem Vám to řekl.“ Ten právník, který tady se mnou byl, mi řekl, že to je konec, protože ministerstvo vnitra není povinno udávat důvody, proč Vám dá, nebo nedá výjezdní doložku. Pak když jsem napsal na ministerstvo kultury jako na nadřízený orgán, že jsem úspěšně udělal konkurz, a proč jsem tedy nebyl přijat, tak mi napsali tak

arogantně, co si vůbec stěžuju, že Česká filharmonie nakonec vzala uchazeče s delší uměleckou praxí.

*Komentář: Zde se setkáváme s fenoménem, kterému věnuji následně celou kapitolu, a to prožívání osobní spirituality umělce v době totalitního režimu. Ve výpovědi Josefa Špačka nalézám některé shodné znaky s případem Václava Smetáčka a Zuzany Růžičkové: zdrženlivost v prožívání spirituality či v jejích projevech před veřejností (totožné se Smetáčkem i Růžičkovou) či silný pocit osobní újmy v profesním životě způsobené komunistickým režimem kvůli víře v Boha či náboženské příslušnosti (totožné s Růžičkovou). Josef Špaček prokazatelně profesně trpěl kvůli své aktivně projevované katolické spiritualitě. I přes nesporný talent mu byla několik let odpírána možnost vysokoškolského studia na Akademii múzických umění a posléze mu bylo opakovaně znemožněno se adekvátně profesně uplatnit. Po dlouhá léta byl zaměstnán v hudebních tělesech, která kvalitativně neodpovídala jeho úrovni. Ač se jedná o křivdu již dávno překonanou, v jeho výpovědi je dosud patrná silná emoce spojená s tehdejší životní zkušeností.*

### **A všechno to bylo jen kvůli Vaší víře...**

Nikdy jsme nebyli taková ta rodina, která by chodila po ulicích a volala halelůja, jak to dneska dělají některý, co hrajou na kytary a zvou do svých řad. Člověk věděl, že když budu věřící a nebudu se za to stydět, tak proti nám budou vymýšlet kdejakou špatnost, a člověk se s tím musel naučit žít. Právě to Vám chci říct. Když musíte v životě něco protrpět a víte, že to něco stojí, tak člověk je s tím potom daleko víc svázanější. Třeba říkají někteří rodiče, když mají víc dětí a jedno z nich je postižený, tak Vám řeknou, že to, který bylo nemocný a který je nejvíce omezovalo v tom, že třeba nemohli jet s ostatními na dovolenou, tak Vám pak řeknou: „Stejně to pro nás bylo nejkrásnější, to dítě jsme měli nejradši, protože nás to vedlo k hlubšímu životu.“ Samozřejmě některý děti to můžou vnímat, že je to taky omezuje, ale nakonec když člověk trochu zmoudří a vidí to zpátky, tak opravdu taková ta bolest a starost vedou člověka daleko víc k moudrosti. Prohloubí to víru. Dneska člověk vidí, jak lidi jsou bezstarostní a nejsou dospělí v pětadvaceti, někdy ani ve třiceti letech. Některý, co prožijou těžký mládí... Viděl jsem úžasnej film, kde čtrnáctiletý kluk měl tak velkou zodpovědnost za ty ostatní, byl takovej rozumnej a moudrej, že se člověk až zastyděl. Právě když neprožijete nic těžkýho, když tu odpovědnost na sebe nevezmete, tak nemůžete dospět. Zvlášť

mladí pánové, takoví ti mamánci, co mají doma všechno naservírovaný, tak nemají ani pocit, že by to mělo být nějak jinak. Ale to není dospělost.

**Jak se formoval Váš vztah k violoncellu? Kdy Vám bylo jasné, že budete cellistou, že to bude Vaše profese? Byl ten vztah vždycky kladný, nebo tam bylo i období vzdoru?**

My jsme všichni sourozenci na něco hráli kromě jednoho bráchy, kterej se narodil a měl zánět středního ucha, takže mu to trvalo, než začal zpívat čistě. Ale musím říct, že dneska zpívá čistě a strašně měl rád hudbu, ač na nic nehrál jako jedinej z nás deseti. Jinak jsme všichni chodili do hudebky a hlavně jsme doma zpívali. Furt. Když jsme se sešli, tak jsme zpívali několikahlasně. Všechny kánony, co existovaly, jsme znali... Fakt jsme si zpívali pro radost. Když si vzpomenu, jak jsme měli děcka malý a byly ještě doma, tak jsme s nima strašně moc zpívali. Já myslím, že to je to nejdůležitější, co může člověk pro ty děti udělat, že si s nima furt zpívá. To, jestli umí ve čtyřech letech mačkat klávesy nebo jestli hraje halí belí na housle, to není vůbec směrodatný. Pro hudebnost toho člověka je strašně důležitý to zpívání, žít v prostředí tý hudby. Někdo třeba nemá dar zpívat nebo ho to ani nenapadne... Taky jsou třeba lidi, co si pořád pouští doma desky. Já si pamatuju, jak nám tatínek k nedělnímu obědu pustil nějakou gramodesku, která hrála dvacet třicet minut. Možná to dělal, abychom u nedělního oběda nemluvili. My jsme tak znali všechny možný oratoria. Já na to vzpomínám hrozně rád. Sice u toho jídla člověk nemluvil...

*Komentář: Všimněme si zajímavé skutečnosti, která patří mezi běžné jevy v katolických rodinách – častá praxe zpěvu v rodinném prostředí. V rámci rozhovorů realizovaných v tomto výzkumu je vedle Špačkových tato skutečnost běžnou součástí života i v rodinném prostředí Magdaleny Mašlaňové či Jiřího Pavlici. Zpěv je samozřejmým fenoménem každodennosti. Aktivní prožívání křesťanství je spojeno se zpěvem, což potvrzuje tezi, že praktikovaná osobní spiritualita se následně projevuje ve vlastní hudební praxi jedince, v tomto případě v interpretaci lidových písní.*

**A když promluvil, tak byl okřiknut?**

„Přece posloucháme hudbu, tak u toho nebudeme mluvit,“ že jo? (Smích.) U nás jsme tou hudbou strašně moc žili, ač se tomu nikdo z mých sourozenců nevěnoval profesionálně, jenom já. Já v dětství hrál na to cello stejně, jak vostatní hráli na

hudební nástroje. Jedinej rozdíl mezi mnou a ostatníma sourozencema byl, že jsem dostal několik prvních cen na nějakých soutěžích ze zpěvu. Ale nikdy jsem nechodil do hudebky na zpěv. Jak jsme doma pořád zpívali, tak když byla nějaká soutěž a ve škole mě vybrali, ať jdu zpívat, tak jedinej tohle naznačovalo, že bych mohl dělat hudbu profesionálně. Všichni sourozenci chodili na gymnázium. Já jsem to měl taky v představě, chodil jsem na matematickou přípravu na gymnázium. Mě nenapadlo, že bych mohl jít na nějakou jinou školu. Ale můj pan učitel, když mi bylo nějakých těch dvanáct roků, se mě zeptal, jestli bych nechtěl jít na konzervatoř. On už měl několik úspěšnejch žáků přede mnou, kteří na tu konzervatoř šli. A já jsem si tak říkal, proč bych tam chodil. A on na to, že bych aspoň zkoušky mohl zkusit. Tak mně v té sedmé třídě dal repertoár, abych se to začal pomalu učit na ty zkoušky. Fakt jsem nechtěl. Ten moment, který o tom rozhodl, že jsem se přihlásil, byl tehdy, když k nám najednou do školy přišli z nějakého školského odboru a říkali, že letos poprvé se bude otvírat několik škol už z osmé třídy. A mezi těma školama byla i konzervatoř. A já v ten moment jsem si říkal, že když ten pan učitel tak chtěl, tak že bych to tedy zkusil. Možná jsem v té osmé třídě neměl ještě tolik rozumu. A když to nevyjde, tak bych šel další rok na gymnázium, jsem si tak říkal. Pan učitel na to, že vždyť jsme si říkali až za rok, a teď to máme stihnout za tři měsíce? Navíc jsem neměl žádný pořádný cello, tak mi naši koupili na poslední chvíli nějaký cello za tři tisíce.

### **To muselo být strašně těžké ufinancovat deset dětí?**

Musím říct, že to fakt byla pro ně pálka. Když si to tak člověk uvědomí dneska zpátky, tak to byl měsíční rozpočet pro celou velkou rodinu. To cello jel vybírat můj brácha, který jezdil do Brna na medicínu. Nějak to tam vyřídil s tím pánem, co to cello prodával, a dovezl ho. Takže já jsem dostal cello až do domu, aniž bych si ho vyzkoušel. Tenkrát mi můj tatínek říkal: „No jo, jen si vzpomeň, copak tě někdy cvičení nějak bralo?“ Vůbec ne! Já jsem rád zpíval, to cello jsem teda držel strašně, když vidím svoje fotky z té doby. Dopadlo to tak, že já říkám, že bych to tedy jako zkusil. A tatínek říkal: „Uvědom si, že to je řehole na celý život.“ A já možná právě proto, že jsem cejtil, že mi nevěří, že bych to jako zvládl, tak z toho trucu jsem si říkal: „Tak já to zkusím.“ Na ty zkoušky jsem se musel během čtrnácti dnů naučit veškerou teorii, protože ta šla taky vždycky mimo mě. Který dítě se učí hudební nauku, že jo?



### **Všechny děti jí nenávidí.**

Jo jo! Moje děcka chodily do hudebky vzdálené hodinu od domu, takže jsme je vždycky omluvili s tím, že jsem je to na zkoušky učil já. A musím říct, že když je dítě trochu vnímavý, a hlavně už to s nástrojem umí líp, tak to není tak těžký tu teorii zvládnout. Musím říct, že je to lepší takhle v tom bloku, když člověk zná ty souvislosti, než když se to učí několik let a po třech letech zapomene, co mu pan učitel říkal třeba před třemi lety zpátky. Ale zkrátka na konzervatoř jsem se dostal, aniž bych tam tak moc chtěl.

### **A tam už Vám bylo jasné, že to je na celý život?**

Musím říct, že já jsem byl celý život nejmladší ve třídě.

### **Jste narozený v srpnu?**

Ne, až na konci září. Mně bylo pět let, když jsem nastoupil do první třídy, a se mnou chodily děcka, kterým už bylo sedm let. V tomhle věku je rok a půl strašně moc. Já jsem tím trochu trpěl. Až v sedmý osmý třídě jsem začal ostatní trochu dohánět, vědomostmi a známkami. Na konci jsem měl i vyznamenání. Jinak jsem ale zápasil s tím handicapem, že jsem tak výrazně mladší. Takže já jsem přišel na konzervatoř ve třinácti letech. Se mnou chodily do třídy sedmnáctiletý holky. Já jsem byl proti nim úplně mimino. To byly slečny skoro na vdávání a vedle nich nějaký chlapeček z Třebíče. Někteří spolužáci chodili na tzv. experimentálku, tak se tomu říkalo, to byla škola při konzervatoři, a byli připraveni daleko víc než já. A opravdu se to srovnalo až v nějakým čtvrtým pátým ročníku, když se chodilo do orchestru a pak byly přehrávky, jako kdo bude hrát s orchestrem. A tehdy jsem to dostal já a ti moji spolužáci ne. Teprve v tom momentě jsem si uvědomil, že to má smysl. Jinak do toho čtvrtého ročníku jsem furt váhal, jestli to mám dělat dál, nebo jestli mám radši zkusit ještě něco jiného. Takže takhle to bylo.

A ještě Vám řeknu, jak to bylo, když jsem přišel do vůbec první hodiny violoncella. V přípravce mi říkali: „Chlapečku, ty máš dlouhý prstíčky.“ Neříkali: „Ty bys mohl být zloděj,“ ale říkali: „Ty bys mohl hrát cello.“ Asi se jim na cello nikdo nepřihlásil. A já jsem měl napsáno, že chci hrát na klavír nebo na harmoniku. Tak jsem si říkal, že když řekli cello, to bude něco jako klavír, protože jsem si to spletl s cembalem. A pamatuju si, úplně mě poleje, když si na to vzpomenu, jak jsem přišel do té třídy. Paní učitelka řekla: „Tak pojď Pepíčku, půjdeme se podívat na to čelíčko!“ Ted' jsem tam přišel, a to cello bylo větší jak já. Málem jsem se tam rozbřečel.

### **Kolik Vám bylo roků?**

Asi sedm. Ve třetí třídě.

### **Cello se Vám vůbec nelíbilo!**

No ono bylo větší než já! Oni tam neměli malý čelíčko. To bylo celý cello, co tam měl pan profesor, oni tam neměli půlový. No, řeknu Vám, že to bylo hrozný. Ale protože jsem byl zvyklej, že dospělej se neodporuje, tak jsem polkl, zatlačil jsem slzu a vydržel jsem to. Pak se mi ještě doma brácha smál, že když hraju na cello, tak budu ladit ušima...

### **Jak byste teď popsal Váš vztah k cellu? Co ono pro Vás je?**

Mně se cello strašně líbí. Zvlášť když člověk pozná za život úžasný cellisty, kteří sem přicházeli jako sólisti, anebo z nahrávek. Čistě z praktickýho hlediska jsem kolikrát zalitoval, že jsem nezačal hrát na menší nástroj. Protože si kvůli cellu musím kupovat větší auto, aby se mi tam to cello vešlo. Zvlášť když synek hraje taky na cello, tak to už máte do auta dvě cella. Pak už si tam nikdo nic jinýho nedá. Jinak ale musím říct, že se mi cello hrozně líbí. Tajně kdybych si představoval, co bych tak nejradši, tak bych byl zpěvákem. Protože ten lidskej hlas je pořád nejkrásnější hudební nástroj, jakej existuje – když se povede. My všichni, co hrajeme na hudební nástroje, tak se vlastně snažíme napodobit krásu lidskýho zpěvu.

### **Já musím říct, že mně se líbí lidský hlas, když není stylizovaný vibratem. Mám ráda přirozenost lidskýho hlasu, bez vibrata a všech těch koloratur.**

Já jsem vibrato nikdy neuměl. Ale když se to používá jenom jako výrazovej prostředek, jako koření, tak je to ozdoba. Musí to bejt jako koření a je to stejný jako s vibratem na smyčcovej nástroj. Když nasypete do sebelepšího jídla příliš mnoho koření, tak Vám to nebude chutnat. Když nasypete jen tolik, kolik je potřeba – tu, aby to trochu víc vonělo, tu, aby to trochu pálilo, to je ono. S vibratem člověk musí bejt opatrněj. To říká i Pepa (*houslista Josef Špaček junior*), že i když mu profesor říká něco k vibratu, tak to prostě nemůže být jen tak, aby se kvedlalo rukou. Mně to třeba pan učitel moc nevysvětlil. Ale můj strejček, když k nám jednou přišel na návštěvu, tak říkal: „Pepíku, musíš vibrovat, musíš třepat tou rukou.“ Ale to je právě ten velkej omyl, to vůbec nestačí. Když se to naučíte špatně, tak tím trpíte celou kariéru. To člověk vidí i u lidí, co už léta

hrajou v orchestru, tak hrajou takový to eeeee (*předvádí špatně provedené vibrato*), jak kdyby je někdo držel pod krkem a oni se třepali hrůzou. Takový ti velký umělci Vám dovedou vibratem přiblížit, co zrovna cejtí. Třeba napětí nebo líbeznost... Je to jen takové chvění. Vibrato bych neodsuzoval, je potřeba to brát jako výrazový prostředek a každé to hudební období vyžaduje jinou ingredienci v tom vibratu.

**Ono je to něco jinýho u smyčcových nástrojů než u lidskýho hlasu. Když přijde nastylizovaná sopranistka, která do toho projektuje sama sebe, svou důležitost, a začne mohutně vibrovat, tak to prostě pro mě není.**

Já to chápu. Mně se třeba hrozně líbí, když hrajeme baroko a někdo do toho zpívá tím poučeným způsobem. Nekvedlá hlasem, rozvibruje se třeba až konec toho tónu, není to permanentní vlnění, ale je to prostě krásná ozdoba. Člověk z toho cítí takovou tu prostou krásu.

**Jak se do Vašeho života cellisty, do Vaší tvůrčí činnosti, projevuje víra a spiritualita?**

Já bych to spíš řekl z pohledu posluchače. Já samozřejmě jsem šťasten, že se toho můžu zúčastnit, když se hraje opravdu hluboký dílo, nějaký oratorium, třeba *Stabat Mater* nebo *Requiem*. Pro mě je třeba úžasná skladba druhá Mahlerova symfonie. To je něco tak úžasnýho a velebnýho, že to člověka opravdu povznášá někam úplně jinam. V ten moment člověk zapomene na to, že hraju v té a té tónině, prostě člověku běhá mráz po zádech.

**V čem spočívá podle Vás konkrétně u druhé Mahlerovy symfonie ta její spirituální síla?**

Je to úžasná oslava vzkříšení. To je tak skvěle napsaný! Já i kdybych se rozkrájel, tak nikdy nic takovýho nesložím.

**Kompozičně?**

Jednak je to úžasné kompozičně a jednak, když ještě dirigent má schopnost vystavět tu skladbu architektonicky, tak opravdu máte pocit, že kdybych to zhmotnil, tak je to nádherná katedrála. Je to sice proud hudby, ale směřující nahoru, jako když se všechno pozvedá k úžasnýmu světlu. Taky si pamatuju, že jsme tady kdysi jednou hráli Wyntona Marsalise, jazzový oratorium *All rise – Vše povstaň*. Ten stejný pocit má člověk v Mahlerovi, mluvím o té sborové části, kdy

ve finále se k orchestru přidá sbor. Jedna ta část se jmenuje *Prasvětlo*. Máte pocit, že z toho hmotného světa se něco povznese, to duchovno se z toho vyloupne a jde to nahoru. Stejnou představu mám o vzkříšení. Když vezmete slova „trpěl pod Pontským Pilátem, umřel, pohřben jest“, tak z toho hrobu povstane k životu. To je taky úžasná věc. Pro mě je úžasný, že Mahler to dokázal zhmotnit do hudby.

*Komentář: Při popisu interpretace různých děl, např. Mahlerovy Symfonie č. 2, Josef Špaček subjektivně silně vnímá spirituální rozměr díla v podobě základních biblických obrazů: vzkříšení, světla a vzestupu vzhůru. Obraz vzkříšení se nabízí, jelikož tak zní i název Mahlerovy Druhé symfonie, přičemž Špaček je schopen hlubokého osobního prožitku tohoto obrazu. V křesťanské spiritualitě je vzkříšení spojeno s konceptem naděje, což dokládá ve svém výkladu křesťanské spirituality Allister McGrath: „Vzkříšení je nedílnou stránkou křesťanské naděje. Jestliže byl Ježíš vzkříšen, pak budou vzkříšeni i ti, kdo v něj věří.“<sup>53</sup> Také například Janovo evangelium ozřejmuje reálnost křesťanské naděje těmito slovy: „Já jsem vzkříšení a život. Kdo věří ve mne, neumře navěky.“<sup>54</sup> Dalšími biblickými obrazy, které cellista Špaček vnímá, je světlo a vzestup vzhůru. Oba tyto obrazy spolu souvisejí. Světlo je opakem temnoty, která je podle McGratha symbolem pochybnosti, symbolem hříchu a symbolem Boží nepoznatelnosti: „Témata temnota a světlo se v Písmu vyskytují často a sehrávají v křesťanské spiritualitě vedoucí úlohu. Ve vyličení stvoření, jak je podává Genesis (1,1–3), je temnota spjata s myšlenkou chaosu a zmatku. Když Bůh stvoří světlo, stane se vesmír místem zcela jiným.“<sup>55</sup> S tématem světla souvisí další biblický obraz, a to vzestup či výstup vzhůru. Rozumějme tím vertikální pohyb směrem zdola nahoru, ze země k nebi, od pozemského k božskému či od hmoty k nehmotnému. Tento obraz je vlastní spiritualitě všech abrahamovských náboženství a nalézáme jej v různých podobách ve Starém i Novém zákoně. „Mojžíš vystoupil na Sinaj, aby tam přijal zákon, Ježíš vystoupil na horu, aby byl proměněn. V každém z těchto příkladů je myšlenka výstupu spjata s myšlenkou přiblížení se k Bohu. Nemělo by se to chápat jako nějaká naivní představa, že čím výše člověk vystupuje, tím je Bohu blíže. Představa je mnohem složitější a zahrnuje symboliku transcendence.“<sup>56</sup>*

---

<sup>53</sup> A. E. McGrath. *Křesťanská spiritualita*, s. 108

<sup>54</sup> Jan 11,25–26. Srov. *Bible – Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad – přeložily Ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. 3. Doplněné a přepracované vydání. Praha: Česká katolická charita, 1987, s. 105.

<sup>55</sup> A. E. McGrath. *Křesťanská spiritualita*, s. 153.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 151.

**Kromě skladeb, které mají náboženský obsah už daný autorem, jako jsou například oratoria, jakou byste jmenoval skladbu, jež je podle Vás manifestací spirituality, má obrovskou sílu, ale přitom nemá ten předem daný náboženský obsah? Třeba nějaký nástrojový koncert?**

Jasně. To nás učili už ve škole, že v koncertech je první a třetí věta taková virtuózní, tam se člověk technicky předvede, ale ta krása hudby, ta je schovaná ve druhé větě, v té pomalé. I když znám koncerty, které jsou krásné od prvního mávnutí dirigenta až po poslední notu třetí věty. Ale nejvíce se toho dá vypovědět druhou větou, tou pomalou.

**Který takový koncert Vás napadá?**

Například Dvořákův cellový koncert. I když pro něj platí i to, že je to úžasné od první do poslední noty. Ve třetí větě je třeba takový tklivý místo. Všichni ostatní skladatelé to ve finále směřují k tomu, že to ve finále bouří, aby se virtuos předvedl a aby to směřoval až k poslední ráně v posledním taktu, kde to je hodně rychle a nahlas, kdežto Dvořák ne. On to najednou zlomí a najednou je to úžasně dojemný. Je tam ten stesk, když byl Dvořák v Americe. Úžasný místo, kde se Vám derou slzy do očí. Když to někdo umí zahrát krásně a tklivě, tak ten obsah ani nemusí být spirituální. Spiritualita nás vychovává k tomu, že tyhle věci si uvědomujete a dovedete je vnímat citlivěji, než kdyby žil člověk čistě materialistickým způsobem života. Jednou mě překvapil jeden kolega. Hrál tu Lang Lang a měl nějaký přídavek, co zahrál opravdu úžasně. Věřící člověk by řekl, že se úplně otvíralo nebe, jak krásně to zahrál. Ten můj kolega, kterež s tou vírou nemá nic společného, tak říkal: „Já za tím cítím vysokej intelekt.“ On si to odůvodnil intelektem, kdežto já si to odůvodním jinak.

**Je to Boží dar?**

Podle mne Lang Lang je ten, kdo dostal dar Ducha svatého a umí s tím darem pracovat. A totéž teď v Japonsku, kde jsme hráli s Trifonovem. Ten hrál něco tak úžasnýho a tak fenomenálně zahrál příšerně těžký věci při přídavku, že člověk úžasem oněmí. Když slyším, jak někdo říká, že všechno je z hmoty, tak já říkám: „No jo, ale když vezmu šutr, tak nikdy z toho šutru jako takovýho nevyroste nádherná růže.“ I kdyby tady ten šutr byl miliardy let, tak pořád to pro mě bude jen šutr. Musí tam být něco navíc, co pohne hmotu k životu... Říkám to srozumitelně?

*Komentář: Podobně jako Magdalena Mašlaňová i Josef Špaček citlivě vnímá téma talentu ve smyslu Božího daru, jakožto hřivnu z onoho evangelijního podobenství, o kterou je potřeba se starat a rozvíjet: „Lang Lang je ten, kdo dostal dar Ducha svatého a umí s tím darem pracovat.“ Ve svém komentáři Lang Langovy interpretace Špaček zároveň reflektuje učení o svaté Trojici, tedy o trojjedinosti Boží, což je jedno z nejobtížněji uchopitelných témat křesťanské spirituality. „Učení o Trojici zdaleka není bezdůvodnou teologickou spekulací, nýbrž se bezprostředně opírá o složitou lidskou zkušenost s vykoupením v Kristu a zabývá se vysvětlením této zkušenosti.“<sup>57</sup> Talent ve smyslu Božího daru chápe Špaček jako formu milosti, která pochází od Ducha svatého. I v tomto případě se cellistova osobní spiritualita promítá do vnímání hudební profese, a především do vnímání hudební interpretace.*

**Jak vnímáte z pohledu prožívání spirituality jednotlivé dirigenti? Určitě jsou někteří, co spiritualitu vyzařují, a někteří zase ne... Co byste k tomu řekl?**

To je tak, když některý dirigent přijde a perfektně Vám ukazuje. Já tomu říkám krasopisný dirigování. Opravdu je to úžasný, jako by Vám tikal metronom. Můžete se na něj tak spolehnout, jako že Vám všechno ukáže. Je to technicky dokonalý. Pak přijde dirigent, já tomu říkám kolikrát čaroděj dobroděj, těžko čitelný, on sice před vámi tančí, ale přesný doby Vám nedává, neukazuje. Tamhle máte třicet taktů pauzy a on ne, že by se na Vás podíval a dal Vám ten zdvih. Ne. To jsou lidi, který najednou jako by se propadli do té hudby a jenom něco čarujou a tvoří. To jsou právě ti, kteří mají podle mě víc volnosti k tomu, aby se mohli nechat inspirovat něčím, co je za tou hudbou. To, co nejsou jen ty kuličky napsané do pěti linek a do přesného taktu, aby to všechno bylo pohromadě. Jsou dirigenti, kteří ani by nemuseli ukazovat, jen se na Vás budou dívat uhrančivejma očima a úplně to z Vás vytáhnou. To je takový zvláštní, těžko se to dá popsat.

**Kdo patří tady do té skupiny? Třeba Gergijev?**

Gergijev... Na toho je potřeba si zvyknout. Já když jsem ho poprvé viděl dirigovat v televizi, tak jsem si říkal, no jak podle něho může někdo vůbec hrát? On tam jenom takhle třepal rukama, doleva doprava... Pak když jsem s ním poprvé hrál,

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 80.

tak si dokonce do tý ruky dal místo taktovky párátko, a to mu stačilo, aby ukazoval. Možná to patří k jeho image, že on rád vypadá tak démonicky. To, že chvěje těma rukama, vlastně vytváří to napětí. On rozhodně není ten dirigent, kterej by Vám ukazoval. To teda ne! Je strašně těžký se orientovat v tom, kde on cejtí dobu a kde jako byste ji ráda Vy viděla. Překvapilo mne, když tu byl naposledy a hráli jsme toho Beethovena, když jsme začali zkoušet... Koncert úplně klasicej, kterej tady vlastně všichni známe, tak během dvou třech řádků byl orchestr na zhroucení, že spadne řemen. Jako že se to rozsype. Tam má houslista dva nebo tři takty nějakýho hraní sám a on (*dirigent*) kouká do tý partitury a vůbec ten nástup orchestru nedal. No a když ten houslista si s tím trošku pohne, tak najednou jsme odkázaný jen na Pudovkin, tomu se tak říká. To znamená, že pud Vám musí říct, kdy máte začít hrát, a ne, že by Vám dirigent ukázal.

### **A řekl pud všem stejně?**

Právě, že neřekne. My jsme v podstatě v tom orchestru naučený, že dirigent nám v takovým momentě ukazuje. V tu chvíli jsem si říkal, no to je ten slavněj pan dirigent? Pak ale přišlo *Svěcení jara*, který je proti Beethovenovi nesrovnatelně těžší pro dirigenta i pro nás, všechny ty rytmy tam pochyťat, aby se v tom člověk orientoval. To je hodně složitá skladba. No a najednou, asi je to přesně jeho parketa, že jo, on je v tom Mariinským divadle v Petrohradu... Tam když se člověk podívá na ty balety a nevidí to třepání těch rukou, tak to je úžasný. Tak v těch složitějších místech toho *Svěcení jara* najednou perfektně ukazoval. Tam už nebylo párátko a třepající se ruce a dělejte si, co chcete a najděte si tam tu dobu tady v tom mým vlnění, jo? Najednou to bylo perfektní. Nevím, jak moc on žije duchovně a spirituálně, ale třeba Honeck (*Manfred Honeck, hlavní hostující dirigent České filharmonie*), o něm je to známý, on je z křesťanský rodiny a má šest dětí, jedno z jeho dětí studovalo teologii a několik jeho dětí se věnuje hudbě, tam tím určitě hodně žijou... On třeba neukazuje zas až tak úplně přesně. Dost kolegů se s tím těžko srovnává, protože on ukazuje pořád dopředu jako operní dirigenti, aby utahali ten velkej kolos. Jenomže v symfonickém orchestru nebo ve filharmonii to není zas až tak nutný, protože Vás to může úplně rozhodit, jo? Někdo půjde přesně na ruku, druhěj půjde podle toho, jak to slyší kolem sebe... To byl trochu případ i pana dirigenta Ashkenazyho. Ten taky někdy najednou začal ukazovat dopředu a člověk musel sklopit oči a nesměl se na něho dívat, ale přitom on to dělal proto, aby ta hudba měla napětí a aby to nezpomalovalo. Ono to kolikrát mohlo dopadnout i katastrofálně. Jednou jsme hráli Prokofjeva, myslím pátou symfonii,

jatatata tatatata, a během třech čtyřech taktů se to tak rozsypalo, takže ač jsem si ho strašně vážil jako muzikanta, když si sedl ke klavíru a zahrál, to bylo úžasný, to člověk úplně oněměl, ale jako s dirigentem to s ním nebylo úplně ideální. No a pak přijde stejnou skladbu dirigovat dirigent, kterej možná nemá tolik erudice a muzikálnosti jako Ashkenazy, ale takhle Vám ukáže a najednou ten orchestr šlape jako hodinky a máte pocit, že se nemůže nic stát. To jen abych přiblížil typy dirigentů.

### **Lze podobně vnímat i jednotlivé hráče?**

Vidím to i v orchestru, že někteří hráči jsou takoví tvůrčí, ti básníci, a pak jsou takoví lidi, kteří to mají bohužel v sobě, a jsou to takový matematický typy. Oni jsou velice přesní rytmicky nebo i intonačně, ale bohužel v sobě nemají takovou tu vstřícnost jeden k druhému. Nedovedou tak úplně poslouchat ty druhé. Oni jsou o sobě přesvědčení, že oni jsou správně. Že přece když si to doma pustí s metronomem a je to správně, tak i v tom orchestru to přece musí být správně, ale není to tak, bohužel. To je právě to, co člověk dostává do vínku i v povaze, když jde do života. Ať už jsem člověk ateista, nebo jsem člověk věřící, tak to ještě neznamena, že jako věřící budu víc tvůrčí a naopak jako ateista budu víc exaktní a materialistický. Tak to není. S tím exaktním přístupem se člověk narodí anebo je tak vychovanej a to ho provází celý život. Stejně tak někdo je tvůrčí a má úžasný schopnosti uvolnit ten rytmus, že máte pocit, že se vlní, jak když vítr fouká do koruny stromů, a ten strom pevně stojí ukotvený v zemi. Někteří to mají tak nastavený, že nejsou jako strom, ale jako sloup, kterej se nesmí hnout doleva doprava. Dávám jako příklad i lidový písničky. V Čechách jsou úplně jiný lidový písničky než na jižní Moravě.

### **Naprosto.**

Na jižní Moravě jsou úplně jiný písničky než na severní Moravě. A ještě úplně jiný písničky, takový víc citový, jsou na Slovensku. Maďaři jsou zase úplně jiný. Třeba já, když jsem poznal český písničky, hlavně z jižních Čech, tak tam to opravdu hezky všechno šlapalo, klarinet, že jo, ty lidový soubory mají i své obsazení... Na Moravě je to cimbálka, všechno uvolněnější, třeba cimbál trochu připomíná harfu. Nedovedu si představit, že by se v Čechách hrálo jako na Moravě. Tam je rytmus takový uvolněný. Sice budete mít v notách zapsaný takt jako dvě čtvrtky, ale ta druhá čtvrtka se zahraje jinak. Bude to vlastně spíš pětiosminový takt. Stejně jako je rozdíl ve vnímání rytmu v těch lidovejch písničkách, tak totéž se promítne i do



citovosti té hudby, než když je ta hudba exaktně metronomicky sešněrovaná. Když člověk vyrůstá v prostředí, kde je hudba jinak vnímaná, myslím, se základem v lidový hudbě, tak člověk může tou hudbou daleko víc vyjádřit. Mně to alespoň tak přijde. Když jsme mluvili o těch jihočeských písničkách, tak ten rytmus je perfektně danej. Ti lidi jsou perfektní v rytmu. Ale na jižní Moravě, když budete hrát přesně v rytmu, tak se na Vás budou dívat tak, že jste to vůbec nepochopila, že je to všechno jinak. Právě v tom je něco navíc, co se týče té citovosti, která se promítá nejen do lidový hudby, ale vlastně i když člověk interpretuje cokoli jiného, třeba romantický koncert.

**Se kterým dirigentem máte pocit, že v tomhle je to dokonalé? Že se dotknete momentu dokonalosti a řeknete si: „Ted', ted' je to ono.“**

Pro mě to může být dirigent Honeck, protože já ho mám rád a dovedu se smířit s tím, s čím se ostatní kolegové nedovedou smířit, že jim ukazuje dopředu.

**To je ta operní praxe?**

No, on tomu dá ten úžasnej esprit, dovede hudbu krásně vystavět, takže máte pocit, že to není jen odehrání kuliček. Ale zase, je to jen můj pocit a můj kolega může mít přesně opačný pocit. Někdo řekne: „Já bych mu nevěřil ani nos mezi vočima.“

**Já myslím Váš pocit.**

No, jak říkám. Mně až tak nevadí, když mi někdo přesně neukazuje, protože já jsem zvyklej ušima korigovat to, co mi dirigent předvádí a jak mi ukazuje, podle toho, co slyším kolem sebe a jak hrají ostatní kolegové. Léta jsem hrál kvarteto a kromě Filharmonie hraju celej život taky v komořině. To jsou soubory, kde není žádný dirigent, a tam se musíte orientovat podle druhých, tam si nemůžete hrát po svém. Jak říká jeden kolega, v kvartetu se musí hrát podle nejhoupějšího, protože ten se nepřizpůsobí. Takže ideální je, když se potkají muzikanti, kteří jsou ochotni naslouchat těm druhým a pak nemají vůbec problém se souhrou. Totéž je, když já pak sedím v orchestru a mám pocit, že toho dirigenta bych tam někdy ani nepotřeboval, když bych věděl, že ostatní to cítí stejně nebo se snaží prožívat hudbu stejně jako já. Kolikrát se stane, že přijde dirigent a řekne: „Já si to jdu poslechnout do sálu.“ Nechá ten orchestr, odejde, nediriguje třeba pět minut, tam sedí a poslouchá v sále, chodí z rohu do rohu a chce vědět, jak to tam zní... Ten orchestr přitom hraje sám, ale kolikrát si člověk pak uvědomí, že něco tomu chybí.

Ono to šlape jak rozjetej vlak, ale pak přijde dirigent, mávne do toho a najednou člověk cejtí, že přišel kočí, že ten vůz, kterej jel sám, už někdo pevně drží v opratích a vede to tam, kam on chce, a nikoli, kam to jelo samospádem. Ve vnímání dirigenta se však nikdy neshodnou dva, který by na to měli stejnej pohled. Každý od toho očekává něco jinýho. Každýho naplňuje něco jinýho. Takovej univerzální úžasnej dirigent neexistuje. Třeba se na někom shodneme z osmdesáti procent, ale vždycky bude deset dvacet procent lidí, kteří Vám řeknou přesný opak.

**Ted' myslím Váš subjektivní pohled. Je kromě Manfreda Honecka ještě nějaký dirigent, se kterým zažíváte pocit téměř dokonalý?**

Mně se strašně líbí Byčkov. Ten je úžasnej. Pak se mi líbí, když přijede Eschenbach. Ten s námi dělal právě Mahlerovu druhou symfonii. Ač nevím, jaký k tomu má on osobní vztah, jestli to nějak duchovně prožívá, ale dokázal tomu dát tak úžasný napětí, že to byl pro mě jeden z největších zážitků v životě – tady ve Filharmonii. To bylo to Mahlerovo *Vzkříšení*. Pak samozřejmě jsou dirigenti, o kterých vím, že to silně prožívají, ale nejsou až tak políbeni shůry v tom smyslu, že nedovedou strhnout orchestr k tomu výkonu. To jsou dirigenti, kteří budou třeba opravdu perfektně ukazovat, ale nemají ten dar předat to druhým. Oni to třeba sami dovedou vnitřně prožít, ale nestrhnou Vás ke stejnému prožitku. Je to všechno o tom umění, kdy technika u hráče i u dirigenta je už tak automatická a zažitá, že nad tím nemusíte moc přemýšlet a že člověk potom může prožívat to, co chce. Zhmotnit tu svou hudební představu.

**Mluvíte někdy o tomhle s ostatními hráči? S některými? Myslím konkrétně o oblasti spirituality, o víře... Nebo je to téma tabu?**

To ne. S někým možná, u koho má člověk pocit, že to může sdílet, třeba právě když přijede takový dirigent, tak si to říkáme. Spíš však doma nebo když vezmu rodinu na koncert a mají z toho stejný prožitek jako já.

**Čili je to pořád věc, kterou si prožíváte v soukromí?**

Určitě. Je to hodně intimní věc. Nedávno se tu hrála skladba Miloše Boka. To je zrovna takový typ člověka, že bude chtít přesvědčit všechny. V tom smyslu, že „já jsem v to uvěřil, tak vy všichni to musíte z té hudby cítit“, ale to nejde. To je něco tak intimního a osobního... Moje maminka vždycky říkala: „Pamatujte si, že víra je dar v hliněné nádobě a ta nádoba se může kdykoliv rozbít. Pokud vy v tom nebudete pevní, tak můžete kdykoliv o víru přijít.“ To vidím bohužel i kolem sebe.

Jak jsem říkal na začátku, že ti mladí lidi, kteří pro to nemuseli nikdy nic vytrpět, neohrožovalo je to existenčně, jestli se k tomu přiznám, nebo nepřiznám, tak ti mají daleko větší šanci, že o to přijdou než ti, kteří si to protrpěli. Mrzí mne, že se to stává i těm, kteří v tom vyrostli, prožili padesátá léta a byli sužovaní. Když ta tíha odezněla, tak ti potomci, že by si toho vážili a nesli si to v sobě? Ne... Když vám někdo zacinká zlaťáčkama, tak některý lidi zapomenou na to, co bylo.

**Moc Vám děkuji.**

*Závěr: Z rozhovoru vyplývá, že prožitkový svět Josefa Špačka při hudební interpretaci je velmi bohatý na biblické obrazy a symboly křesťanské spirituality včetně jejích stěžejních témat, jakým je právě svatá Trojice. Jedná se o nedílnou součást Špačkova niterného prožívání, které jde ruku v ruce s hlubokou vírou v Boha.*

#### 4.3. ROZHOVOR S MARIÁNEM LEJAVOU

**Marián Lejava (\* 1976), slovenský dirigent, skladatel a učitel hudby**

*Marián Lejava patří mezi mladé a výrazné dirigentské osobnosti Slovenska i našeho*



*regionu. Jeho souběžná skladatelská dráha ho často předurčuje k realizaci hudebních projektů zaměřených na soudobou hudbu. Při rozhovoru s ním je patrné, že současný hudební jazyk je mu zcela vlastní. K rozhovoru o spiritualitě přistoupil s výrazným zájmem. Sám sebe nijak nábožensky nezařazuje. Skutečnost, že náleží ke křesťanství, vyplývá mimoděk z rozhovoru, ale není nijak konkrétně specifikována. Na rozdíl od předchozích dvou subjektů (Magdalena Mašlaňová, Josef Špaček senior) nepochází ze silně praktikující katolické rodiny. Svou cestu ke spiritualitě si nachází sám, vliv výchovy je v tomto případě okrajový.*

**Je 24. srpna 2016, jsme ve studiu Alta v Praze. Tak můžeme začít. Mariáne, řekl bys mi, odkud pocházíš, z jakého prostředí jsi vzešel?**

Ja pochádzam z čisto hudobníckeho prostredia, pretože obidvaja moji rodičia sú profesionálni muzikanti – hudobníci. A to znamená, že v podstate určite zafungovala aj genetika – tvrdia to, že vraj to by malo aj takto fungovať. Ale hlavne to, že vlastne moje úplne prvé spomienky, aké mám – čím je človek starší, tak niekedy má takúto fázu melancholickú, že sa snaží si spomenúť úplne na svoje najprvšie spomienky, alebo teda neviem, ako by som to povedal... Teraz je to zosílené tým, že mám syna. Napríklad to, čo sa tvrdí, že proste malé deti si nepamätajú, nemyslím si to. Ale potom samozrejme človek začína byť zahltený inými zážitkami, a keď začína sa učiť a tak ďalej, tak to nejakým spôsobom akoby vytlačalo to, čo si pamätáme z toho najútulejšieho detstva. No a medzi tie moje prvé spomienky patrí hudba. To znamená, že vlastne som akoby stále, teda od začiatku svojho života bol v hudbe alebo pri hudbe. Paradoxne to boli pesničky Beatles a Johna Lennona, lebo v decembri 1980, keď ho zastrelili, tak otec si

z nejakého rakúskeho rádia nahrával pesničky - vtedy to bolo komplikované, proste platne a tak. A to je zaujímavé, lebo potom po rokoch, som mohol mať nejak dvadsať – dvadsaťdva, som sa k nim dostal a pri niektorých sa mi vrátili proste reálne pocity z toho útleho detstva. Vieš, ako keby som sa nejakým flashbackom dostal do tej izby, kde som jednoducho mal postieľku. To bol veľmi zaujímavý moment, naozaj veľmi zaujímavý.

### **Kolik ti tehdy bylo?**

No, keď sa to stalo, tak som mal čerstvo štyri. A pamätám si ešte predtým..

### **Ty jsi ročník 76.**

No... A potom samozrejme otec, keď cvičil, on je huslista, mama je zase speváčka, takže tie skladby, ktoré, proste pripravovali sa na ne, tak niektoré z nich som si zapamätal. Takže to chcem povedať, tak v podstate, keď tak na to niekedy myslím, tak vlastne, ja akoby som ani nemal nejakú inú ďalšiu možnosť – čo sa týka povolania v dospelom živote. Lebo potom som začal spievať v zbore – v chlapčenskom filharmonickom zbore, keď som mal päť rokov. Keď som mal šesť rokov, tak som začal chodiť na husle, a keď som mal sedem rokov, som začal chodiť na základnú školu. Reálne som noty vedel písať skôr ako písmeňá.

### **Takže, hudba byla jako...**

Úplne, úplne prvá.

### **...úplně běžná skutečnost? Samozřejmá součást?**

Úplne prvá, úplne prvá výchova moja. Ani nie základná škola, ale ja neviem, gramatika, počty a tak ďalej, ale hudba bola pred tým. A to je tak, že to dieťa to nejakým spôsobom nerieši alebo teda neprikladá tomu nejakú váhu. Samozrejme, roky išli a boli tie husle, ten spev, potom sa to začalo trochu meniť. Mal som ísť, respektíve chodil som na prípravu na prijímačky na konzervatórium, to znamená, že mal som proste nastúpiť na dráhu študenta husiel, ale práve možno vďaka tomu zborovému spevu, keďže som bol členom aj sólistom chlapčenského filharmonického zboru, tak my sme boli totižto teleso, ktoré nie, že patrilo, ale ktoré vlastne bolo pod Slovenskou filharmóniou. Keď Slovenská filharmónia robila nejaké veľké kantátové diela typu *Carmina Burana* alebo *Jana z Arku*, *Žalmová symfónia*, tak aby mohli toto robiť a nemuseli pozývať nejaký iný zbor, najskôr asi z Čiech, predpokladám, nejaký Kühnov. Tak vlastne vznikol ten priestor, keď

v roku osemdesiat jedna odklepli projekt chlapčenského zboru, no a ja som tam chodil. A to boli úžasné zážitky, pretože z tej skúšobne, kde sme sa proste učili nejaké tie základné, ja neviem, barokové skladby, alebo neviem, ešte aké, to už si nepamätám. Zrazu sme stáli proste v symfonickom orchestri – nad orchestrom a ja ako proste malý chlapec, to som mohol mať naozaj, ja neviem, medzi šesť a osem alebo deväť maximálne, proste to malé decko, som tam proste zrazu bol v obrovskom orchestri, bicie nástroje, plechy. To bol absolútne fantastický svet, samozrejme, tá druhá časť toho bolo to, že som bol často uvoľňovaný z vyučovania na základnej škole, čo som bral ako veľkú výhodu. Decko to, samozrejme, berie takýmto spôsobom. Cítil som sa tak trochu ako keby privilegovane, lebo som proste mohol chýbať z vyučovania. No, základnú školu som nemal rád, to musím povedať verejne, aspoň takto do dizertačky. (*Smiech.*). A proste to boli čarovné momenty, keď som v bežnom týždni ráno o deviatej stál vo filharmónii na skúške s majstrami, ako bol, ja neviem, Pešek alebo Košler, s týmito majstrami som robil. Dokonca Zdeněk Košler, na jednej skúške bol nejaký vážny problém, niečo sa nedarilo a ja proste vyceповaný pani Magdou Rovňákovou, ktorá je dlhoročná zbormajsterka a zakladateľka zboru, jasné, proste dieťa sa naučí a už vie, hej, tak som dostal dokonca ešte aj pochvalu od majstra Košlera, čosi tak ex- moc cením.

### **Úžasné!**

To moc ľudí to nevie, ale moja mama vtedy padala do mdlôb a mrákot z toho, že ma pochválil pred celým ansámbľom. To sú také milé veci, ale mňa to inšpirovalo z tej druhej strany, že som začal komponovať. Že na tých skúškach, proste, som najprv začal opisovať tie party alebo teda klavírne výťahy, ktoré sme mali. To bola taká malá móda medzi niektorými chlapcami a ja som sa toho tiež zúčastnil, pretože zrazu to bol moment, pamätám si, že *Žalmovú symfóniu* sme začali opisovať, klavírny výťah. Vtedy, samozrejme, xerox nebol, hej, boli tie cyklostyly, či jak sa to volalo, že? Tak to sa všetko opisovalo. Tak dodnes mám ešte niekde schovanú tú jednu stránku, kde je ten začiatok, tie akordy, tie behy mám napísané. No a to mi v podstate, nenazval by som to, že nasmerovať, skôr otvorilo kanál, lebo ja som typ skladateľa, ktorý nekomponuje pri klavíri, ale hudba ku mne buď prichádza, alebo buď ju, samozrejme, tvorím v hlave, čo je dosť dlhý proces, a potom ju začnem písať, zapisovať. Takže toto bolo, dá sa povedať, že som proste vyšiel naozaj čisto z hudobníckeho prostredia – z rodiny a z hudobného...

### **V Bratislavě?**

Áno, v Bratislave, keďže som sa naozaj od útleho veku venoval hudbe. Aktívne.

*Komentár: Marián Lejava potvrdzuje teóriu sociologa Lehmana, ktorou jsem prezentovala v předchozí kapitole. Lehmann prokázal, že pro děti profesionálních hudebníků se hudba od raného věku stává samozřejmou a přirozenou součástí života. Díky neustálé přítomnosti hudby v rodině jsou tyto děti schopny ji integrovat jako přirozenou složku svého bytí a následně, pokud si hudbu zvolí jako své povolání, dokážou mnohem snáze snášet úskalí hudební profese, jako například cvičení a pilování techniky nástroje v izolaci od svých vrstevníků. U Mariána Lejavy dochází ještě k něčemu navíc: přirozená integrace hudby do života je u něj provázena radostí a pocitem osobního uspokojení.*

**A vedle hudby, která tedy byla samozřejmou součástí tvého života, jaké hodnoty zhruba u vás v rodině byly? Co se ti tvoji rodiče snažili předat? Myslím takový nějaký všeobecný pohled na svět, životní filozofii. Byli jste věřící rodina?**

Áno, ale nepraktizujúci. Ťažké je to povedať, lebo... Skôr asi také tie základné hodnoty, ktoré sú súčasťou výchovy, respektíve proste zmysel pre spravodlivosť, empatia.

**Jak jsi to vnímal v té době? Ta doba byla šedivá? Ta doba byla těžká? Nějak sis to uvědomoval?**

Hmmm, ja som si to uvedomoval z tej inej stránky, lebo tento zbor aj cestoval alebo začal cestovať do zahraničia. Ja som zažil len dve také cesty zahraničné. Prvá bola Sovietsky zväz, čo samozrejme bolo akože passé, ale druhé bolo Francúzsko. A to som mohol mať osem-deväť rokov, keď sme boli na zájazde vo Francúzsku, to bolo možno nejak..., ej, to bolo osemdesiatpäť, v osemdesiatom piatom. Takže to som mal asi, čo to bolo, osem-deväť, možno osem, to už si nepamätám, lebo ja som septembrový. No a to si pamätám, ten rozdiel som vtedy nejakým spôsobom pocítil... Asi nepocítil, ale určite uvidel.

**Uviděl?**

Vnímal, lebo, samozrejme, boli sme v Méaux a boli sme chvíľku aj v Paríži, to tam svietilo a tak ďalej, obchody. To dieťa to vníma, samozrejme, cez hračky, hračkárstva. Hlavne cez to svetlo a ja som to vnímal cez to svetlo. Tie miesta boli

vysvietené a potom, keď sme sa vrátili naspäť, išli sme autobusmi, tak si pamätám, že sme večer, možno o nejakej siedmej-ôsmej, už bola tma, takže to bola jeseň, sme sa vracali a išli sme v Bratislave dole po, jak sa volá tá, to je jedno, teraz si nespomeniem, z diaľnice jak sme prichádzali, tak mesto bolo šedivé. Ja som to vtedy aj povedal a jeden z tých vychovávateľov ma zahriakol, to si pamätám. To bol taký silný moment, že: „Nerozprávaj tak!“ Lebo ja som povedal, že: „Jéj, tu je to také všetko šedivé!“, to som povedal.

### **Prostě spontaneita dítěte.**

Áno, áno, že: „To nehovor!“, nejak ma proste zrušil ten dotýčny človek, ten vychovávateľ. A vtedy som vlastne videl nejakým spôsobom ten rozdiel a potom som to vlastne aj pocítil, lebo otec neskôr začal pracovať v zahraničí. Takže asi tie základné hodnoty, taká... My sme taký typ rodiny, ktorá – každý z nás – či už sú to rodičia, alebo ja, mám ešte aj sestru, všetko proste absolútne poctivo odmakáme od A po Z. Toto sú tie hodnoty, ktoré mi rodičia predali, hej. Nebola to taká tá nejaká šikovnosť, že ako plávať v tom svete, ako ho využívať, ale proste, že tomu, čo sa človek venuje, tak venovať naozaj maximum síl stopercentne, a potom samozrejme mať takýto empatický vzťah k iným ľuďom. Neviem, nejaký zmysel pre spravodlivosť, samozrejme, ale zas na druhej strane je potom ťažké, keď človek začne dospievať a konfrontuje sa s tým svetom, hlavne teraz, v tejto dobe, hej, alebo v dobe po roku dve tisíc, podľa mňa. Ešte tie deväťdesiate roky boli také kvázi nevinné. Tie deväťdesiate roky boli akoby návratom šesťdesiatych, no, neviem. Ja to aspoň tak vnímam, aj čo sa týka aj kultúry, hej, že toto. Je to zatiaľ dosť úprimné, nie?

### **Určitě.**

Či? Dobře?

### **U vás doma byla přítomná láska? Byla tam harmonie?**

Áno.

### **Čili žil jsi ve fungující harmonické rodině?**

Áno, aj keď... Rodičia sú predsa len iná generácia a vtedy to...

### **To tak bývá...**



No, veď áno. Vieš, jak to myslím: že napriek tomu, že už ich môžem označiť za moderných, tak v niečom to už bolo starobylé – ako sa teraz napríklad ja vnímam s mojou manželkou – čo sa týka vzťahu k môjmu dieťaťu.

### **Ten rodinný systém.**

Vieš, to je podľa mňa vždy tak, že to, čo je avantgardou, sa neskôr proste stane mainstreamom, takže. Takisto keď som bol dieťa, tak tí moji rodičia boli moderní alebo progresívni, ale teraz, keď sa na to pozerám spätne, tak určité proste momenty by som možno chcel inak. Ale v zásade áno. Problém našej rodiny trochu je v tom, že otec, keď som mal desať rokov, otec išiel pracovať do zahraničia.

### **Kam?**

Najprv to bola Juhoslávia, potom to boli Kanárske ostrovy, takže potom vlastne...

### **Tedy naprostá exotika...**

No ... ale, ale áno, akože O. K., teraz s odstupom rokov sa vlastne ukazuje, že to nebolo dobré riešenie. Ale z toho som sa poučil zase ja ako hlava mojej rodiny vlastnej, že tak by som to asi nechcel riešiť.

### **Jako odejít za prací?**

Ako áno, lebo tá rodina sa rozpadne.

### **Jak bys popsal vzťah tvojej rodiny ke spiritualitě, k těmhle věcem? Jestli vůbec ho nějak lze popsat? Jestli to třeba byla věc, která by byla nějak přítomna?**

Hej, no... Musím to povedať, ale ja mám pocit, že moji ďalší traja členovia rodiny tiahnu skôr k takému vecnejšiemu, praktickejšiemu prístupu k životu.

### **Takže spíš třeba k ateismu? Nebo to je až příliš silné slovo?**

Neviem, či je to ateizmus, neviem, ako mám chápať ateizmus...

### **Anebo si spíš tuto stránku života nechtěli připustit? Nebo jí neřešili?**

Áno, skôr ju neriešia, lebo nemám pocit, že jej dostatočne rozumejú. Že aj keď som bol v takom zlom období, tak som párkrát takto predniesol niečo v tom zmysle, že nepoznám sa a potrebujem sa spoznať a tak ďalej. A to proste bolo takmer odsúdené. Nepochopené.

*Komentář: Pokud srovnáme přístup ke spiritualitě v rodinném prostředí Mariána Lejavy, je zde patrný zásadní rozdíl ve srovnání s rodinami Magdaleny Mašlaňové či Josefa Špačka. Lejava se vůči svým rodičům vymezuje, protože podle něj oni dostatečně nevnímají spirituální dimenzi života (jsou příliš praktičtí a „tyto věci neřeší“). Lejava se svými postoji zůstává nepochopen, a proto zde vzniká polarita ve vzájemných vztazích.*

### **Jak to máš ty se spiritualitou?**

Tak ja si myslím, že som dosť spirituálny človek.

### **Můžeš být trošku konkrétnější, trošku to rozšířit?**

Okrem umenia - čo vlastne zachádzaš – jak sme sa na seminári pýtali to, že mojou nejakou snahou, keď študujem hudbu iných autorov, je sa snažiť ich takmer akoby poznať. Ako keby som sa s nimi stretol a súvisí to aj s tým, že som tvorca, že nie som len interpret. Si myslím, že interpreti to majú trošku inak, ale chvalabohu, že som tvorca, lebo naozaj to vnímam trošku inak. Lebo jedna vec je taká tá, že sa to dá naučiť – že tu je tá nota, tá súvisí s touto notou, ale druhá je vôbec ten proces tvorby, že ako to vznikne a prečo to tak vznikne. A prečo to není trošku inak a čo to znamená? Že to len nie sú len nejaké tie pomocné vetičky, že tamto je dramatické a tamto je melancholické a tam je to neviem aké... Tie zákutia tej tvorby alebo vôbec toho impulzu, že prečo Beethoven vôbec dostal ten nápad na tú *Osudovú* – na ten motív.

### **Že to byl určitý dar?**

Áno, je to dar. A práve ja sa snažím dopátrať k tomu, že čo sa mohlo udiť také, že mu to vnuklo, napríklad tento motív, konkrétne v tejto skladbe. Lebo ja to mám rovnako. Napríklad Stravinskij bol typ skladateľa, ktorý bol ako robotník, on si proste ráno sadol k tomu klavíru a hľadal tie kombinácie a konštruoval – to je zase iný typ. Ale veľa zase skladateľov bolo práve tých, ktorí čakali na tú iskru, na ten impulz.

*Komentář: Zaměříme se na pojem daru a jeho vnímání, neboť se vyskytuje v rozhovorech s oslovenými interprety velmi často. Dotazovaní, kteří se řadí mezi křesťany nebo se jim dostalo křesťanské výchovy, vnímají dar čili talent ve smyslu biblického podobenství o hřívnách, jak jsem popsala v komentáři k rozhovoru*

*s Mašlaňovou. Nahližejí na talent jako na formu milosti, které se jim dostalo a s níž je potřeba patřičně zodpovědně naložit. Znamená to přijmout za onen dar zodpovědnost a rozvíjet ho. Pro někoho je přijetí této zodpovědnosti obtížnější, což je případ Mašlaňové, kterou podobenství o hřivnách dokonce „strašilo“. Lejava přistupuje k tématu talentu s hloubavou zvědavostí. Sám sebe vnímá nejen jako interpreta, ale i jako skladatele, takže se otázkou talentu a inspirace zabývá i z autorského pohledu.*

### **Na ten impuls, že hudba prostě přišla?**

Lebo ja ti môžem povedať, že keď som bol mladší, tak som to mal častejšie, teraz mám toho už menej. Teraz som vlastne akoby tlačенý viac tou praxou. Napríklad, keď mám nejakú objednávku, tak viem, že deadline je za štyri mesiace, takže musím pracovať. Nemôžem si dovoliť čakať, kedy príde tá inšpirácia, a v konečnom dôsledku aj na druhej strane zase musím dať za pravdu Stravinskému, lebo on tvrdil, že inšpirácia prichádza práve prácou. Je to tak. Naozaj, že treba pracovať, a zase potvrdzuje to sám majster Beethoven, ktorý mal proste pod sklom svojho pracovného stolu: „Non multum sine linea“, starobylý latinský výraz, čo znamená: „Ani deň bez čiarky.“ Treba pracovať a človek si to ako keby vyhrabe, tie plody, postupne. Lebo tých technológií komponovania je veľa, ale v zásade je stále o tom, že nestačí len čakať pasívne. Lebo ja komponujem takým spôsobom, že buď niečo skicujem - niekedy je to tak, že človek začne skicovať kvázi automatické písanie, to napríklad tiež sa na to chystám, že niekedy to vyskúšať túto techniku, ešte som to neskúšal - niekedy proste len niečo riešim, nejaký problém, čo ma napadne, a tá samotná práca manuálna ma môže inšpirovať k niečomu. Alebo dostanem nejaký ďalší nápad niečo vytvoriť, alebo potom ja častejšie, takých 70 % pracujem tak, že vlastne rozmýšľam o tých problémoch. Nepíšem si to na papier, ale rozmýšľam. Možno by som si to mal písať na papier, aby som si trochu ventiloval hlavu, ale ja rozmýšľam veľmi dlho o skladbe, dokonca niekedy to je až tak intenzívne, že sa mi sníva o tých problémoch. Veľakrát sa mi už snívало, že som videl, ako som písal niečo, a ráno som sa zobudil a buď sa mi to stratilo, a keď sa mi to nestratilo, tak som si to zapísal. To podvedomie vlastne akoby, nechcem povedať, že nútim, osobne to nemám tak, že by som sám musel nútiť svoje podvedomie - akoby mu viac dávam priestor, že: „No, pracuj, pracuj.“

### **Dá se říct, že se třeba snažíš o určité nastavení mysli, při kterém to přichází?**

Áno, ja som mal také obdobie skladateľské, zatiaľ hovorím iba o skladbe, že som písal veľmi pomalú a veľmi tichú hudbu. Takú že minimalistickú a tým som bol trochu aj známy u nás na Slovensku a trochu mi aj prischla taká nálepka, že: Lejava je ten, čo píše tú tichú hudbu. Potom som mal obdobie, že to bolo naopak – že hlasnú. A teraz píšem hlasnú predovšetkým, ale hlasnú musíš vnímať ako metaforu. Hlasná, tým myslím aj štrukturálne hustejšia alebo komplikovanejšia, nie len ako volume, ale aj ako štruktúru v taktoch – taký graf. Keď som písal takúto tichšiu hudbu alebo mal som rozpracovanú nejakú skladbu, tak keď som musel ísť do školy a keď som sa vrátil, tak vtedy som vlastne musel aplikovať to nastavenie sa do seba.

**Mluvíme-li o těch chvílích, kdy přijde ta inspirace, přijde nějaký tvůrčí impuls, ta mysl je takhle nastavená a takhle otevřená, dá se říct v tu chvíli, že pociťuješ něco, co by šlo nazvat Boží přítomností?**

Určite áno. Ale ja ti musím povedať, prezradím to, ty budeš vlastne tretí človek, čo to bude vedieť, že ja som zažil Boží dotyk.

**A kdy se to stalo?**

Stalo sa to v roku 1999. Bol som na festivale v Chorvátsku a bol som zaľúbený do jednej Chorvátky a ona ma potom pozvala, no a celé to bolo o tom, že to robila na trusc zase niekomu inému. To som ja o tom nevedel, takže v podstate so mnou vybabrala, keď to mám pekne povedať. Ale ja som proste bol štyri dni tam, vlastne v Chorvátsku, no a keď sa toto udialo, tak vtedy sa ma dotkol Boh. Zatiaľ jediný krát v mojom živote. Som cítil proste na ramene jeho ruku, ktorá ma akože hneď uklúdnila, a ja nie som konfliktný typ človeka, ale možno proste, aby som to emocionálne nejak zvládol, ale skôr nie, že prídem o niekoho, s kým by som mohol byť alebo som ho mal rád, ale skôr to, že som tam vôbec išiel, hej. (*Smích.*) No a v tom momente som napísal, respektíve mi prišla prvá myšlienka na jednu skladbu, ktorá patrí medzi moje zatiaľ najlepšie práce: *Chant d'Amour* – kvintet pre dve violy, dve cello a klavír. Aj to vyhralo súťaž jednu, teda dostalo to čestné uznanie v Amerike.

*Komentář: Marián Lejava je jediný z dotazovaných, který ve své výpovědi popsal vlastní prožitek Božího zjevení. Tento prožitek pro něj navíc představoval tvůrčí impuls k napsání nového hudebního díla. Připomeňme si, co vlastně zjevení (neboli revelace) znamená. „Ke zjevení dochází, jestliže se Bůh ukazuje člověku.*

*V základu pojmu zjevení je předpoklad, že věčný, duchovní Bůh může komunikovat se smrtelnými, omezenými lidskými bytostmi. Zároveň se předpokládá, že lidské bytosti jsou schopny sdělení od všemohoucího Boha přijmout."<sup>58</sup> Jedná se tedy o formu poznání, která není výsledkem lidské snahy a člověk sám ji nemůže nijak ovlivnit ani přivodit. U Lejavy vnímám hluboký vnitřní souhlas s Boží existencí a otevřené vnitřní nastavení k projevům transcendence a spirituality.*

### **Najdu to na Youtube?**

Je to na mojej stránke, nájdeš to.

### **Jaký to byl pocit?**

Ako keď ti je strašne dobre. Ale nie je to orgazmus.

### **Já vím, jak to myslíš.**

Lebo orgazmus je smrť, ale to je práve ten opak. Lebo cítiš sa strašne dobre, lebo zrazu pocítiš prítomnosť existencie toho kanála, o ktorom strašne veľa ľudí hovorí. Napríklad moja manželka, musím prezradiť, tak ona je veľmi senzibilná a ona sa dokáže napojiť na ten kanál. Moc to nepraktizuje, lebo ju, tú techniku nemá tak rozvinutú a stojí ju to veľa síl, ale ona sa dokáže napojiť na ten kanál. Ja som jej dal fotky skladateľov, o ktorých nevedela nič a ona mi povedala o tých ľuďoch, čo bola pravda. Z tváre napríklad, že má túto schopnosť. A ona proste hovorí, že neviem ti to vysvetliť, ale je to proste taký jav, že pocítim to spojenie s tým niečím, čo je nad nami. A to som proste pocítil párkrát v živote. A toto bol ten moment. Tak ja som si to nazval, že sa ma dotkla Božia ruka, lebo som naozaj akoby pocítil ten fyzický dotyk.

### **A přichází někdy toto, třeba ne v této síle, ale aspoň v nějakém záblesku v nějakých tvůrčích momentech? Když třeba diriguješ a když přijde ten pocit, že teď je to dokonalé nebo teď je to ono, a je tam tedy záblesk té transcendence?**

Ja sa ešte trošku vrátim ku skladbe a potom ti odpoviem aj, čo sa týka dirigovania, lebo to je dosť rozdielne. Tým, že sa venujem, dá sa povedať naplno, ako keby dvom profesiám, tak vidím ten markantný rozdiel a dokonca mňa to aj ovplyvňuje

---

<sup>58</sup> Marc Angel a kolektiv. *Slovník židovsko-křesťanského dialogu*. Přeložil Milan Lyčka. Praha: ISE (Oikúmené), 1994, s. 171.

ako osobu, ako človeka. To je tiež ináč veľmi zaujímavé, že keď som skladateľom, tak som veľmi senzitívny, že zmení sa aj moje správanie - človek sa naozaj musí ponoriť do seba. Som tým introvertom vtedy, dokonca sa mi až mení možno intonácia reči, že sa tak ako keby zošúverím do seba. Mám taký ten pocit, že som sa tak zmenšil.

### **Takové usebrání. Je takové slovo i ve slovenštině?**

Tak nie, ale rozumiem tomu. Tak zrazu mám pocit, že mám dvanásť kíľ, lebo nejakým spôsobom, ale nie vedomým, lebo to by som bol šarlatán, keby som to vedome hral, že teraz mi dajte pokoj. A to z ničoho nič proste príde. Teraz sa mi to stalo pred nejakými dvoma týždňami, že jeden kamarát, vynikajúci huslista – Milan Paľa, ma požiadal, bude natáčať jedno cédečko, nejakú krátku skladbu, ja som o tom dlho rozmýšľal – a ešte ti poviem, to je taká krásna story, že. Bol som na záhrade, som večer polieval kvety a v troch sekundách tá skladba proste prišla ku mne. Proste ja som v troch sekundách, kebyže tu mám ten jack a ho napojíš, tak už hneď to vytlačí noty. Tak som potom proste išiel a za dva dni som to spravil. Najprv som si napísal, že čo, a na druhý deň som to proste celé vypracoval. Vieš a to sú práve tie čarovné, nedokážem to popísať, proste no. Ale čo je vlastne pointa tohto mini-príbehu, je, že ja som potom prišiel dovnútra a už bol večer, no a náš syn, bude mať už tri roky, teda že už ide spať, a zrazu počujem, že on hrá na klavír. Lebo on už od malička búcha do klavíra a tak. A potom mi manželka hovorí, že pred chvíľou v jednom momente Riško povedal, že: „Maminka, ja ti musím niečo pekné zahrať.“ A ja som vedel, že to bolo vtedy, keď mne prišla tá skladba. A on, jak je dieťa, jak deti sú veľmi senzibilné, ja si myslím, že máme to prepojenie, samozrejme, že nie tak, ako to majú deti s matkou, ale tiež tam je nejaké. Ja si myslím, že on to musel tiež nejakým spôsobom zachytiť a dostal ten impulz, že z ničoho nič. Aby sa vysvetlila tá situácia. My sme boli preč a on zaspal v aute, že prirodzene, že dám dieťa spať do postieľky, a on sa prebral z ničoho nič a potom chcel hrať na klavíri.

### **To tak bývá.**

Ale uňho je to skôr, že väčšinou ide spať, keď náhodou. To sme boli u mojich rodičov a neskoro sme išli naspäť. Takže ja si myslím, že to bol práve ten moment. A to sú práve tie momenty, že to proste príde nečakane. A pri tom dirigovaní, ja si myslím, že tam je niekoľko faktorov, ktoré akoby tomu zabránia z hľadiska tvojej percepcie ako dirigenta-dirigenty. Jedna vec je, to mám odskúšané sám na sebe

a to mi hovorili aj moji pedagógovia a to povedia aj veľkí ľudia, že nie je dobré sa do toho emocionálne vložiť, ale že naozaj emocionálne. Keď proste vidíme dirigenta, že tam jednoducho šalie, tak nemyslím si, že vždycky je to úplne odlesk tej emotionality. Ja by som mal tých ľudí v orchestri inšpirovať, ale môžem na to použiť len dve ruky a mimiku, možno pohyby tela. Ja som dirigent, čo sa dosť hýbe. Nevieť to zmeniť, je to proste moje prežívanie hudby. Ale nemôžem používať proste slová, samozrejme, keď sa hrá. Nemôžem na nich kričať, že: „Viac!!!“ a neviem čo na koncerte. A veľakrát som zažil, že som sa musel ako keby odstrihnúť emocionálne, že moje vlastné prežívanie toho, čo som dirigoval, v tom zmysle, že dirigujem nejakú skladbu 19. storočia, ktorá má veľký vnútorný emocionálny priebeh. Musel som sa odstrihnúť, lebo strašne veľa dirigentov, to si nájdeš také heslo, zomrelo počas dirigovania - práve kvôli tomu, že pri niektorých špeciálnych skladbách, napríklad veľké obsadenia typu Strauss, Mahler, ty ako dirigentka si konfrontovaná so strašne veľkými decibelmi. Presne na tom sú postavené diskotéky. Silné decibely a ešte tam je ten zrýchlený techno-pulz, ktorý je vypočítaný tak, že je to nejak 140 úderov za minútu, čo vlastne tebe samej zrýchli činnosť srdca a tým pádom ťa to núti ísť tancovať. A keď ideš tancovať, tak sa potíš, musíš piť. To je biznis. A keď musíš piť, tak keď odtancuješ kolečko, ideš na bar a kupuješ si ďalší drink. To je proste vymyslené. To nie je, že diskotéka, idem sa zabaviť. To je proste celé vymyslené a verím v to, že to tak funguje.

### **Ale počkej, v Mahlerovi nemáš 140 úderů za minutu.**

No nemáš, ale máš obrovské decibely obrovského orchestru. Lebo aj štandardný symfonický orchester keď príde do nejakej forte pasáže, tak máš čo robiť s tým množstvom zvuku. A ja to akoby prerátavam na váhu. Ja to vnímam ako nejaký balvan, ktorý sa na teba zrúti a ty ho musíš chytiť a držať. Je to vlna tsunami.

### **Je to hrozně těžké.**

Musíš proste vedieť ako vyskočiť na tú vlnu a už potom si v pohode. To znamená, že nie je dobré sa do toho moc ponárať, lebo to ťa v sekunde zomelie. Ja som robil v Košiciach *Ariadnu na Naxe* a proste sú tam momenty, kedy vyslovene sa musím od toho odpojiť emocionálne, lebo viem, že keby ma tá vlna chytila...

### **Co by se pak stalo?**

No, proste ja neviem. Strašne veľa dirigentov zomrelo na infarkt. Úplne vážne fyzicky ti to môže ublížiť.

*Komentář: Marián Lejava upřímně a otevřeně hovoří o svých spirituálních prožitcích. Nemá v tomto směru bariéry, které vidíme například u Josefa Špačka. Všimněme si intenzity jeho prožitků, které mnohdy výrazně zasahují fyzické tělo. Při popisu jednoho spirituálního prožitku použil Lejava metaforu „orgasmu“, tedy velmi silného fyzického prožitku. V jiné chvíli popisuje své duchovní usebrání, při kterém se jakoby „zmenšil“. Dosáhl tedy kontemplace takové úrovně, kdy vlastní tělo, tj. hmotu, vnímal jako zmenšující se, ztrácející se – rozumějme tím, že hmota začala ustupovat ve srovnání s duchovním a spirituálním projevem, jenž naopak rostl. Podobnou intenzitu emocí, která jde až do krajnosti lidských fyzických možností, vnímá Lejava i při dirigování některých skladeb velkého obsazení a zvuku. Dá se říci, že do všech oblastí své činnosti jde tento dirigent zcela naplno a je otevřený maximální míře prožitků i za cenu extrémního duševního či fyzického vyčerpání.*

**To je poprvé, co mi někdo takto povídá o intenzivních pocitech dirigenta.**

No, lebo klasickí dirigenti ti to nebudú rozprávať. Tí sú moc ješitní na to, aby rozprávali také to. Oni to berú tak strašne pateticky. Treba o tom normálne rozprávať tak, ako to je, ako to funguje.

**No, ale už jsem slyšela od pár muzikantů, že dirigování je takový pocit, takový prožitek, který se nedá srovnat s ničím jiným a převyšuje svou krásou a kvalitou třeba i sex. A že to je nesdělitelná zkušenost.**

Áno. Môže to tak byť. Tak, mužská slasť trvá strašne krátko. To je pár sekúnd.

**Taková Mahlerova symfonie...**

Tá trvá dlho. Ale tiež si treba uvedomiť, že hudba plynie v čase. Takže to všetko sa vytráca. Možno aj práve preto tí skladatelia začali písať také mamutie formy a začali pracovať s vrcholmi. V klasickej symfónii máš jeden vrchol. U Beethovena máš dva alebo tri. Začína stupňovať tie vrcholy. No, ale keď si zoberieš takého Straussa, takú *Alpskú symfóniu*, tak to je takmer jeden nepretržitý vrchol a trvá to hodinu. A ja som zažil, napríklad v Bratislave, *Alpskú symfóniu* a mal som fyzické problémy. Práve kvôli akustike, kvôli decibelom, ktoré plynú. To znamená, že je to trošku taká onánia. Áno, nedá sa to porovnať so sexom. Sex trvá krátko, lenže sex je smrť. To je proste tma.



### **To já tak nevidím. Pro mě je to energie a život.**

No, ale vy to ženy máte právě úplně jinak. Vy to máte práveže natiahnuté. Lebo vy to nemáte na fyziologickej úrovni. My to máme na tej fyziologickej úrovni, ono je to proste tak vymyslené. Rozumieš? Tak vám sa proste každý mesiac uvoľní jedno vajíčko, niekedy dve. Ale mužovi sa denne v semenníkoch, neviem 100–200 tisíc spermií. No, proste to je jedno, to funguje úplne jinak, iným spôsobom. Samozrejme, sú aj tie prežitky a aj tie hodnoty sú úplne iné. To je asi aj na inú debatu, ale áno, môžem s tým súhlasiť. Ale neberiem to tak, že to je trošku tak patetické, áno, je to úžasné, užijem si to, ale ja to vnímam tak, že to je hra.

### **Takže musíš si to nějakým způsobem ... nepřipustit?**

No, áno. Na tej fyzickej úrovni. A na takej tej duševnej... Neviem, možno to beriem za nejaký hedonizmus, ja som možno trošku iný typ. Tým, že tvorím, sa na to pozerám iným spôsobom, len ako keby som ich mal interpretovať. Ale áno, zažívam také pocity, ja to nazvem, že vnútorné naplnenie tou hudbou. Lutosławski to krásne nazval, aj som to spomínal na tom seminári, niečo na spôsob, že emocionálna hĺbka. On krásne popísal slovami, zatiaľ to je jediný popis toho úkazu, že keď máš z hudby zimomriavky. Poznáš to určite, ide skladba a môže ísť dvadsať minút a zrazu príde ten jeden moment, keď máš zimomriavky. A možno niekto iný má niekde inde tie zimomriavky. To je zaujímavé. Toto by bolo možno zaujímavé skúmať, že čo to robí a prečo iný to má inokedy, že či všetci na tom istom mieste na to zareagujú. Lutosławski to pekne nazval, ten efekt tých zimomriavok. Ja to vnímam trošku tak, že je to taká hra.

### **A nebereš to tak, že jsi prostředníkem, abys to tomu orchestru a těm lidem...**

No, áno, som prostredník. Ale keď to máme zobrať čisto technicky, tak keď som ten prostredník, nechcem tým nejak znížovať pozíciu dirigenta, ale ten autor je prvý. Samozrejme, že ten autor bez nás – interpretov – nezní, my sme veľmi dôležití na to, aby tie diela zneli. Ale autor je ten, čo to dostal a čo to zhmotnil. A potom celá tá udalosť, tá činnosť je hrou. My to zahráme. My sa snažíme alebo mali by sme sa snažiť o to, aby sme zahrali to dielo najautentickejšie, to znamená, aby naozaj...

### **Ale my jsme jenom, jenom hráči. Nejsme tvůrci.**

Ten event, tá udalosť, koncert, tak to je hrou. Vieš, jak divadlo je hra. Tí muzikanti, tie speváčky, speváci, alebo neviem čo, aj ten dirigent. My sme proste ľudia z mäsa a kostí, je to naše povolanie. Ja tam prídem na tú siedmu, zadirigujem tú *Toscu* do tej desiatej hodiny a potom idem domov a dám si napríklad pivo a na druhý deň...

**Prostě to nechceš brát tak vážně.**

To nie je to, že brať vážne. V tom momente to musíš brať takmer smrteľne vážne, pretože chceš vytvoriť, interpretovať čo najpravdivejšie to dielo tak, ako to autor myslel alebo koncipoval. Strašne veľa tých slávnych spevákov, speváčiek, dirigentov atď., veľa z nich malo zničené životy, lebo sám som to zažil. Potom prídeš na ten hotel a nula. Ako to sa zhasne, môžeš mať sebeväčší úspech, môžeš zažiť obrovské ovácie a dostať desať kíl kvetov. Koniec. To sa proste zavrie, ty dôjdeš na tú hotelovú izbu, osprchuješ sa, uložíš si veci a koniec a zažívaš absolútnu samotu. Keď to nemáš s kým zdieľať, samozrejme. Tak, keď máš manželku, tak jej zavolaš, ale proste toto je najhorší moment na tom celom. Ty tam zažiješ krásne orgazmy v tej jame dirigentskej.

**Ale oni se tomu vyhýbají všichni, té samotě. Oni jdou po koncertě do společnosti.**

Áno, presne. A potom idú piť.

**A tak se unaví, že potom se jenom svalí a už spí, takže samota nepřijde, tedy intenzivní pocit samoty.**

No, ale na druhý deň musia nejak fungovať, vieš. To je potom taký začarovaný kruh a niektorý to nezvládne, proste skončí, buď je alkoholik, alebo je neviem čo. Alebo sa proste zrúti psychicky, že to nevydrží. Alebo potom máš absolútnu disciplínu, sú aj takí, dokonca aj jeden môj pedagóg ma to učil a potom to sám nezvládol, nebudem ho menovať. Proste nič, takmer striedmy život. Ale ten moment naplnenia je len vtedy, pretože tá hudba skončí. To nemáš ako obraz. Som zažil pár takých výstav, že som sa s prepáčením pokakal. Kandinského plátno 6 x 4 alebo neviem koľko. Prišiel som pred stenu, to bolo vo Viedni, tam bola taká lavička, tam som si sadol. A to bolo tak enormné plátno ... a sedel som tam polhodinu.

**To já jsem měla taky.**

Ale to je presne ten moment, že aj kniha - môžeš sa znovu vrátiť, môžeš si jednu pasáž stokrát prečítať. Tá hudba odchádza. Ona začne, odíde. Máš krásny moment a už je preč. Príde zase iný krásny moment. Možno potom príde taký škaredý moment. A potom to skončí.

**A není to tak, že to přetrvá v tobě a můžeš potom z toho žít?**

No, pretrváva to v tebe na základe pamäte.

**Takže můžeš z toho čerpat sílu, energii...**

No, neviem, neviem. Ani nie, že čerpať energiu, skôr... Naviem to opísať.

**Životní sílu?**

Neviem. Naviem, či to prinesie životnú silu. Hudba dosť vyčerpáva, inak. Tým, že pracuje s emocionálnou sférou. Vieš, preto si aj osobne myslím, že ten hudobnícky život alebo teda tá pracovná doba je nastavená na tie štyri hodiny skúšky za deň. Lebo keď máš dirigenta, ktorý pracuje poctivo alebo teda veľmi tvrdo, nielen povrchné, tak za tie štyri hodiny proste máš pocit, že si osem hodín makal v bani. Strašne to vyčerpáva psychicky.

**Ale pořád to za to stojí?**

Áno. Ale podľa mňa nie úplne vždy. Lebo sme tiež len ľudia. Iné je to, čo vidí divák. Divák príde, a keď to je dobré predstavenie alebo dobrý koncert, tak on má ten divák z toho zážitok. Ale pre tých ľudí je to každodenná činnosť. Ráno skúška, večer predstavenie. Tí ľudia sú unavení. Oni to nemajú ako zážitok. Oni to majú ako prácu. Ako keď niekto príde do továrne a cvikne si ráno o deviatej a potom si o pol šiestej alebo o piatej cvikne znovu. A potom mu na tom páse idú tie produkty. Robíme fakt jedno z najvyšších umení – hudobné umenie je najvyššie. Ale keď to máš ako prácu denno-denne, tak to musíš ventilovať. A ventiluješ to tak, že to berieš ako prácu. To si ja myslím. Nemôžeš to stále robiť emocionálne, lebo podľa mňa človek je nastavený tak, že fyzicky dokáže fungovať na dlhšej časovej ploche ako psychicky.

**Určitě.**

Je to veľmi vyčerpávajúce. Strašne veľa muzikantov má absolútne diametrálne odlišné koníčky od tej hudby. Poznám naozaj veľmi veľa, ktorí sa venujú záhradníctvu, záhradkárstvu, poľovníctvu – chodia na poľovačky. Niektorí opravuje

motorky, autá, jazdí na motorkách. A to sú aj známi a slávni, v úvodzovkách lokálne slávni ľudia. Sú to fantastickí umelci, ale musia mať niečo to iné, aby to dokázali vyrovnať práve s tou záťažou, ktoré toto povolanie prináša.

**Já to tady zastavím.**

***Pokračování rozhovoru s Mariánem Lejavou ze dne 21. 9. 2016, Bratislava***

**Když jsem si poslouchala, o čem jsme mluvili dříve, minule, tak mě několik věcí zaujalo, a na to bych chtěla navázat. Především bych se tě chtěla zeptat, jestli se cítíš šťastnější jako dirigent, nebo jako skladatel?**

Ako skladateľ.

**A můžeš to trochu rozvést?**

Áno. Podarí sa to hneď. Ja som totižto, neviem, či sme to spomínali v tej prvej časti, som teda spieval v zbore, potom som začal chodiť na husle a potom neskôr som začal komponovať. A potom o rok neskôr som začal študovať aj dirigovanie. Ale tá kompozícia, ja verím proste na také tie veci, že niečo si ťa nájde alebo že niekto si ťa nájde. Alebo že proste na niektorých ľudí alebo na niektoré udalosti dozrie ten čas. A vtedy to proste k tebe príde. Ja naozaj v toto verím, lebo vo svojom živote som zažil veľa takýchto situácií, kedy to že naozaj sadlo ako proste podľa nejakého kozmického plánu. A musím povedať, že tá skladba si ma našla. Ja som začal písať nie preto, že by som to videl u nejakých svojich vrstovníkov, ktorí boli okolo mňa, ktorí začali komponovať tiež v takomto veku, že, desať-jedenásť. Lebo ja som začal v desiatich rokoch. Ale ja som naozaj pocítil v istom okamihu silnú potrebu, ani nie že túžbu, lebo túžba je práve to, že za niečím prídem, ale potreba, že niečo musím spraviť. A proste od desiatich rokov som začal písať amatérske, samozrejme, skladby a potom neskôr, keď som mal, myslím, trinásť, som začal chodiť na prípravu na konzervatórium a potom ma tam zobrali. Takže asi také tri roky som písal také amatérske skladby, ktoré proste boli výsledkom nejakých inšpirácií z počutého a tým, že som spieval v zbore a sme, ja neviem, spievali *Carminu Buranu* alebo sme spievali *Žalmovú symfóniu*. Tak hlavne tá *Žalmová* - Stravinskij, to ma oslovilo hneď.

**Už v tom veku, to je neuvěřitelné.**

Áno, áno. A potom v trinástich som spoznal *Svätenie* a odvtedy si ma Stravinskij drží. Ja si myslím, že v živote to tak máš, že k niektorým veciam sa potrebuješ dopracovať po nejakej ceste, ako napríklad mne trvalo veľmi dlho, kým som pochopil Brucknera. Pochopil som ho na základe Sibelia.

### **Skutečne?**

Áno. Nie, pardon, naopak. Sibelia som pochopil na základe Brucknera. Ale Bruckner bol pre mňa zakliaty skladateľ, načo Mahler mi uhranul v trinástich - tiež keď som bol ešte proste pubertiak, tínedžer. Proste Mahler, to bola tiež taká šleha, že bum! a už Mahler. A obrovská láska. To bolo, myslím, že v druhom ročníku na konzervatóriu, som proste napísal dychový kvintet, taký proste mahlerovský. Veľké proporcie, proste výstavba. Lebo mladý skladateľ, je dobré, keď funguje na tej báze, že má tie vzory a ich sa snaží akoby napodobiť a z toho sa veľmi veľa naučí a učí. Ale napríklad ten Bruckner, to bol až na základe Sibelia, pardon naopak, ten Sibelius bol až na základe Brucknera, ale tiež mi to chvíľku trvalo, kým som proste tú brucknerovskú filozofiu hudobnú a hlavne časovosť nejakým spôsobom pochopil, vstrebal, zažil. A tiež to bolo také, že z ničoho nič sa predomnou objavil celý úžasný proste kozmos. Pred tým nejaké obdobie, keď som si pustil nejakého Brucknera, tak som vydržal maximálne desať minút, lebo som tomu nerozumel. Akonáhle som tomu rozumel, som to pochopil a zažil, že to prešlo cezo mňa, tak proste Bruckner je jeden z mojich „Liebling“ autorov, za ktorého by som položil aj život možno, keby taká vojna vznikla. Naozaj, to sú takí majstri, ktorí ako, hej, to hovorím úplne normálne, to ja si myslím, že to by tak malo byť v umení. Sú veci, za ktoré treba aj položiť život, aj v tom umení. Samozrejme, literárne vzaté. Ale Sibelius bol tiež ten typ autora alebo autorov, ktorí ma dlho nevedeli osloviť, a Brucknera som pochopil, jeho časovosť, a hneď sa mi otvoril Sibelius. Ale napríklad veľakrát sa to deje aj iným spôsobom, že Webern, veľmi dlho je to môj veľmi obľúbený autor, proste si ho ctím akože najvyššie, teda jeden z najvyšších v mojom nejakom rebríčku. A proste tie jeho klasické veci, ako je *Symfónia* op. 21 alebo *Koncert* op. 24 a tak ďalej. Tak to bolo, že áno, aj som dirigoval obidve, myslím, že dokonca na jednom koncerte už dávnejšie, pred pár rokmi. Potom ku mne proste prišli, alebo som ich nejak pochopil, *Kantáty*: prvú aj druhú a medzi nimi sú *Variácie* op. 30 pre orchester. Nie a nie sa proste cez to prehrýzť. Napriek tomu, že tie okrajové skladby som už zažil, pochopil a mám ich rád alebo som ich mal rád tiež, akože v tej dobe, ale tie *Variácie* nie a nie. Nejakým spôsobom to podvedomie asi pracovalo a si predstav, že mne sa stalo jedného

dňa, že zhora proste mi niekto poslal myšlienku, že: „Teraz si to musíš pustiť.“ Mala si také niekedy niečo?

### **Měla.**

Ale normálne, že niekto ti proste zatelefonuje do hlavy a dá ti príkaz, že teraz si musíš pustiť Webera op. 30.

*Komentář: Předchozí pasáže jsou důkazem Lejavova spirituálního prožívání vlastní tvůrčí aktivity, potažmo celé jeho existence. Lejava, na rozdíl od předchozích dotazovaných interpretů, prožívá živou komunikaci s Bohem. Je otevřený jeho znamením a vnuknutím, aktivně mu naslouchá a přijímá výzvy, které tímto komunikačním kanálem shůry přicházejí. V jeho postoji se mísí připravenost a pokora. Připravenost ve smyslu pilné tvůrčí práce je provázena pokorným očekáváním zásadních impulsů, jež vyzývají buď k aktivní umělecké tvorbě, nebo k pochopení tvorby jiných autorů. Tyto impulsy podle Lejavy přicházejí z té nejvyšší úrovně a jsou pro něj jasným důkazem Boží existence. Marián Lejava chápe svůj život jako cestu, při které díky impulsům spirituálního charakteru překonává neustále nové a nové výzvy, jež ho posouvají dále – k většímu pochopení sebe sama i světa.*

### **Já ti pak řeknu, co se stalo mně, ale to nesouvisí s hudbou.**

No, jasné. Ja som si to pustil a bolo to proste tam, vieš. Takže to sú proste veci, ktoré nejakým spôsobom...

### **Bylo to Boží vnuknutí.**

No, také. No áno, presne tak.

### **Řekne se slovensky „vnuknutí“?**

Áno, áno, môžeme to aj tak povedať. Takže áno, na tú tvoju otázku preto poviem, že som šťastnejší pri tej skladbe, lebo to prišlo ku mne takýmto spôsobom. To dirigovanie prišlo ku mne trochu iným spôsobom a vlastne sa ukázalo, že mám na to talent alebo väčší talent ako možno nejaký priemer. Ale tá skladba je predsa len niečo, kde sa tak... moji rodičia mali v minulosti, otec mal jedného kolegu a on mal krásny termín pre takú miestnosťku v dome, že trucovňa. Tak skladba pre mňa je taká „trucovňa“, ale v tom pozitívnom slova zmysle. To je niečo, kde sa tak sám zavriem a je mi tam dobre. Samozrejme, tiež tam prežívam ťažké chvíle

na hranici depresie, keď to nejde, hlavne. To prežívam ťažko a snažím sa proste to prekonať prácou, hej. To je zase Stravinskij. Ale naozaj, keď si to naozaj takto formulovala, že kde som šťastnejší, tak ináč tá otázka je super, tá sa mi páči, poviem, že pri skladbe. A ešte teda ten druhý moment, že je to priama tvorba. Interpretácia je takáže sekundárna tvorba. Tiež tvoríme, ale už to napísali skladatelia. To už je.

### **Je v tom jakoby víc řemesla, práce pro obživu?**

Nie, nie, nie, tak by som to nepovedal. Veľakrát to tak funguje, ale nepovedal by som to tak. Tiež tam musí byť ten akt tvorivosti alebo teda tá miera tvorivosti tiež musí byť veľká, ale predsa len už máš nejaký návod. A návodom je tá partitúra, to dielo samotné. Potom sú interpreti, čo zbytočne vymýšľajú, lebo chcú byť zaujímaví alebo si povedia, že čo ja viem, tak Lagovská už bolo nahratá päťdesiatkrát, tak ja to teraz musím urobiť inak. Pre mňa vždycky je dôležitá tá partitúra. Všetky tie zdroje. Aj minule som ti povedal, že sa snažím naozaj akoby dostať tomu autorovi až pod kožu a mám možno výhodu, pretože som skladateľ. Takže viem, aké je to častokrát utrpenie, hej, čo ja viem, pri typoch, ako bol Beethoven aj samotný Janáček, ktorý síce akože chrľil, ale tiež proste žil alebo teda tvoril v určitom takom „nerve“. To isté bol Beethoven. To sú proste tie story všelijaké, že za ním prišli známi a on proste bol celý červený a úplne mu blľali plamene z vlasov a bol v tom zápale. Toto poznám. A potom mávam možno taký pocit, že sa viem ako keby viac dostať ani nie do hĺbky toho diela, lebo to už je tam - preto hráme majstrov, lebo majú hĺbku. Okolo nich žilo strašne veľa iných skladateľov, na ktorých sa buď zabudlo, pretože tú hĺbku nemali, hej, ale neviem to ešte formulovať alebo verbalizovať. Je to taký veľký pocit spriaznenosti až duše. Alebo ako keď k tebe príde niekto a nikdy si ho nevidela, ale máš pocit, že sa poznáte desať rokov.

### **Spřízněnost s tím skladatelem.**

Preto k niektorým skladateľom ešte stále nemám cestu, alebo že hľadám si cestu, alebo som na polceste. Napríklad jeden z príkladov je, aj to je klasika, to nie je len súčasná hudba, skôr mám pocit, že v tej súčasnej hudbe to mám akoby jednoduchšie tým, že som skladateľ, ale v tej klasike napríklad Wagner ma fascinuje už strašne dlhú dobu. Ale ešte viem, že to ešte nie je ono. A nemôžem to robiť na základe fascinácie. Musím mu rozumieť. Už niečomu rozumiem, ale ešte to nie je komplexné pochopenie. Lebo znalosť je iná vec. To sa naučíš hocičo.

### **Vlastně je to pochopení celé jeho osobnosti?**

Presne tak. Že prečo? Čo ho viedlo k tomu?

### **A proč zrovna takhle...**

Presne tak. Lebo ty sa dočítaš nejaké tie historky, hej, že ja neviem, že utekal pred týmito... Ja stále hovorím a hovorím to aj svojim študentom a sebe to stále opakujem, že týchto majstrov musíme vidieť ako proste bežných ľudí. Aj ten Beethoven proste sa v stredu zobudil a musel si ísť niečo kúpiť jesť, hej? Alebo 15. 3. 1812 proste tiež sa ráno zobudil a niečo proste... že žili svoje bežné, každodenné životy, so strastami väčšinou, niektorí mali rodinu, niektorí nemali, ale žili proste ten istý typ života, ako žijeme my. Možno bol trochu pomalší, ale ja si myslím, že títo tvoriví umelci aj vtedy to vnímali, že žijú veľmi rýchlo, pretože boli aktívni. Doba sa celkovo zmenila, ale pokiaľ je človek aktívny, tak má proste pocit, že je na nejakej horskej dráhe.

### **Že čas běží jako splašený kůň, no.**

Presne tak. My to vytvárame. Slovenský majster Dušan Martinček zase hovorieval, že čas neexistuje, že to len my si ho nejakým spôsobom vytvárame. Aby sme si vedeli zdôvodniť, prečo nám pribúdajú vrásky, tak sme si vymysleli čas. Ale aby som teda sa dostal na zem, tak ti odpoviem, že aj keď obidve tieto profesie, respektíve tieisky váh sú vyvážené, sú v rovnováhe, tak tá skladba je proste...

### **...to je to pravé. To je ten důvod k existenci.**

To je tá láska. To dirigovanie, to je milenka možno. Ale tá skladba je tá láska. *(Smích.)*

**To je krásně řečeno. A minule když jsme spolu mluvili, tak ty jsi v jedné otázce zmínil jednu skutečnost, která mně přišla zajímavá, a to, že v souvislosti s dirigováním pak nastává často moment samoty. Třeba když jsi někde jako dirigent a pak ta samota na tebe přijde v tom hotelu. Samota je vlastně podstatnou součástí tvého života? Asi?**

Áno.

### **Je tíživá?**



Poviem to takto, že keď som preč od rodiny, tak áno. Respektíve tak, že keď som preč od rodiny, štyri stupne samoty som vymyslel práve. Najhorší alebo teda najväčší, najsilnejší stupeň je ten, že keď som preč od rodiny, som na nejakom angažmá, niekde dirigujem, ale netvorím, nie je skúška napríklad.

### **To opravdu bývá, že je někdy koncert bez zkoušky?**

Nie, nie, hovorím, že no... Zle som sa vyjadril. Aby som to uviedol na správnu mieru: čo ja viem, máš skúšku 9:00 – 13:00 a potom máš akože voľný čas. To je najhoršie. Aj keď ja väčšinou, musím povedať otvorene, že to ten voľný čas sa snažím zaplňať zase skladateľskou prácou.

### **A jsi ještě k tomu někde v horoucích peklech, myslím zeměpisně.**

No áno napríklad. To je normálne že prázdnota. Je taký jeden film americký. Akože o prázdne. Neviem, ako sa to volalo. Myslím, že sa to volalo... To bolo o takých dvoch, čo hrali tie videohry a žili v takom dome a potom sa nejak pohádali a potom povedali: „No, my nepotrebujeme celý svet okolo nich, že, my sme šťastní v tomto dome.“ A potom ten jeden išiel vysypať smeti a zrazu tam nebolo nič, bolo tam len bielo. Ináč to si pozri, to je krásny film. Privolali si prázdnotu, že nič tam nebolo. A to je také. Ale väčšinou samozrejme človek rieši proste na diaľku biznis - buď s niekým voláš, alebo s niekým sa stretneš.

### **Maily a tak...**

...a riešiš proste nejaké ďalšie veci, projekty a tak ďalej. Najhoršie je to po tom výkone. Aspoň ja to tak prežívam. Jak to povedal Vágal, že desať minút slávy. Naozaj to tak funguje.

### **A pak je smutno.**

Potom je, že, normálne, že, prázdno, nič, hotel. Ja nie som typ človeka, čo potom akože ide a extrovertne prezentuje svoje pocity z koncertu. Skôr som bol aj tak vedený mojím pedagógom, že vždycky potom nastáva taká tá fáza analýzy. Ako keby ten proces nekončil tým koncertom alebo tým predstavením, ale ten proces je vlastne nepretržitý. Len tie koncerty, tie predstavenia sú takými zastávkami, že kde si to tak ukážem, že v ktorej fáze ten proces je. A ten proces je vlastne celoživotná tá púť alebo tá práca, hej. Ja to skôr tak vnímam. Lebo sú aj iné typy, ktoré proste super, veľký úspech, teraz si to užijem, neviem čo, idem do baru

a vypijem dvadsať whisiek a tak ďalej. Ale na druhý deň je druhý deň a idem od začiatku. Ja to vnímam trochu inak. Hodne pri tom rozmýšľam, analyzujem.

### **Je někdy třeba po tom výkonu takové tiché štěstí, že to není tíživá samota?**

Ale áno. Ale hovorím, ja tomu neprikladám váhu.

### **Ne... Prostě to prožiješ a je to pryč.**

Akékoľvek som zažil úspechy, či už ako dirigent, alebo ako skladateľ, a proste zažil som ich už niekoľko vo svojej, nepoviem kariére, ale v živote, lebo slovo kariéra nemám rád, to sú chvíľkové záležitosti, preto to ja nerobím. Ja to pre to nerobím. Ja to robím pre taký, možno taký nejaký „ecco-izmus “ v hudbe. Umberto Ecco. Nevie, či si videla fotku tej jeho knižnice.

### **Mhm, viděla.**

Neskutočné. Tak si predstav, že toto by bolo naplnené hudbou. To si ja vlastne tak budujem. Takéto dúpä, takéto jadro toho poznania. Vieš, že prídem a teraz som tým obklopený a sa na to napojím ako vo filme *Matrix* a teraz to vlastne cezo mňa prestupuje. Také tie svetské slávy, poľné trávy. Dobré, no tak niekedy sa to podarí, niekedy sa to možno nepodarí, niektorým ľuďom sa páči, niektorým sa nepáči, každému sa páči niečo iné a človeku aj tak nevyhovieš. Pre mňa je dôležité, aby to chytilo muzikantov najprv, samozrejme, potom publikum, keď sa to podarí. Ale pre mňa je dôležité, aby sa mi proste zase otvoril nejaký ďalší rozmer. Vieš, ja to vnímam ako taký usherovský dom s tou perspektívou tých rôzne naklonených schodišť, ale ešte sú tam aj dvere. A keď sa ti teda niečo podarí, tak otvoriš si dvere a sa ti otvorí nový priestor.

### **A další tři stupně samoty jsou které?**

Potom je tvorba mimo rodinu. Druhý stupeň je nečinnosť s rodinou a prvý stupeň je tvorba s rodinou. To je také od najhoršieho po najlepšie. Ale zas, keď som čítal jeden z mnohých Webernových životopisov, že zamkol pracovňu. Že dokážeš si zavrieť prácu? Lebo vieš, my si vytvárame taký nový svet, taký paralelný svet, ale ten nie je skutočný. Strašne veľa umelcov vsádza na to, že to je to skutočné. Neni. To je blbosť. Skutočný život je proste to, čo žijeme každý deň, rodina, priatelia. Kontakt, živý kontakt.

### **Kterého je čím dál míň.**

Presne tak.

### **Protože na něj nemáme čas.**

Lebo vlastne aj to umenie je virtualita. Lebo to vyrábame. Aj keď je to proste možno najvyššie, si myslím, že áno, že hudba je to najvyššie umenie. Neviem, možno so mnou nebudeš súhlasiť, lebo je proste najťažšie uchopiteľné, lebo zvuk je jak vzduch.

### **To se neodvažuju vůbec posuzovat, že hudba je nejvyšší umění.**

Možno to vyznie tak egoisticky, lebo som hudobník, ale snažil som sa to analyzovať a nejak tak mi to vychádza.

### **Tady možná úplně nesouhlasím.**

Dobre. To som rád.

### **Když se vrátím k té spiritualitě, tak mně z toho logicky vychází, že je v tobě víc přítomná jako ve skladateli než jako v dirigentovi.**

No, ako kedy a v čom.

### **Stane se někdy, že úplně mlčí a je pryč?**

Niekedy človek rieši praktické problémy aj v tej skladbe a vtedy je to...

### **To jo, ale že by nebyla nějak jako zastřená, upozaděná, že by byla úplně pryč?**

No, môže sa to stať. Keď máš, že horí ti deadline a človek vytiahne starú známu rutinu, lebo musí, aj to sa deje. Aj to sa deje a nemám s tým problém. To zase vyzývam viac Stravinského, ktorý nachádzal inšpiráciu proste v tej neustálej práci. Vtedy ti to môže priniesť nové myšlienky akoby. Tá núdza toho času, keď máš na niečo málo času, ti zase môže priniesť nejaké... Ale niekedy pri tom interpretačnom umení alebo pri tom dirigovaní otvorím si partitúru a začítam sa, počujem to a môže to byť viac spirituálne, ako keď komponujem, a potom naopak. Že keď komponujem a sa dostanem do takého špeciálneho stavu, to môže byť viac spirituálne, ako keď proste dirigujem xx-té predstavenie sebalepšej skladby napríklad. Ja si myslím, že nie sme roboti, sme ľudia. Máš zlý deň, nejaké

problémy, neviem čo a musíš to ísť urobiť a niekedy sa na to vyslovene tešíš a ideš to urobiť.

### **Čili to nezávisí na profesii?**

Podľa mňa je to... Stále je to len o nás. Stále je to len o nás. Ten ľudský moment je, si myslím, strašne niečo dôležité v tomto. Ja si myslím, že by aj malo byť niečo, čo sa týka toho interpretačného v zmysle, že... (*Zvoní mobil.*)

### **A čo je na tvojej profesii, ať už dirigenta, alebo skladateľa, to úplne najťažšie?**

Práve ten deň po.

### **Deň po?**

„Deň poté“ by som to nazval parafrázujúc...

### **I to je film!**

No áno, to je ten katastrofický. No pri tom dirigovaní je to presne o tom. Sebaúspešnejšie predstavenie alebo koncert, potľapkávanie po chrbte a neviem čo, prípitky. Druhý deň proste nula. Tí popelári ťa zase zobudia o piatej a policajti oné tam húkačky a ty si v realite. Si v realite a ideš sa najesť a pozeráš na hodinky, že či stihneš lietadlo alebo vlak. A pri tej skladbe, keďže už mám dieťa, síce nemám odrastené zatiaľ, neodišlo z domu, ale pri tej skladbe ja to prirovnávam k tomu, asi ako to bude, keď môj syn proste raz už bude dospelý a odíde z domu. Dokončím skladbu, žijem s ňou xy času a na konci spravím dvojité čiaru, zavriem a je to mimo mňa. Tým pádom sa vlastne akoby končí jedna kapitola. A poviem ti, že vždy, vždy keď som dokončil nejakú skladbu, tak nastáva stav totálneho smútku.

### **Opravdu?**

Áno, ale totálneho. Napriek tomu, že tesne predtým zažívam obrovské šťastie a radosť, že to dokončujem, tú skladbu. Akonáhle ju dorobím, že napíšem tú hrubú dvojité čiaru, tak nastupuje proste totálny smútok. Lebo je to niečo, čo vyšlo zo mňa, s čím som žil a zrazu je to proste už samostatná vec.

### **A chýbí ti to? Vlastne ti to chýbí. Je to ako dít.**

Ten proces toho, ten spoločný život v úvodzovkách.

### **Ten tvůrčí proces?**

No, čo sme prežívali spolu. Že čo sme si zažili.

### **Ale myslím, že to není ojedinělé, že to mají třeba i filmaři, herci, když točí film a pořád chtějí dospět ke konci.**

Môže byť, áno. Ja nehovorím, že to je ojedinelé. Len hovorím, že to tak mám. Samozrejme, hneď po tom, „den poté“ je to (*luskne prstami*), že čo ďalej? Takže ten cyklus začína znovu.

### **A co ten den poté je tedy nejlepší dělat?**

(*Smích.*) Ja neviem, no tak... mám ti to naozaj povedať?

### **No jasně! Pověz!**

Všetko možné. Tým počnúc a tamtým končiac.

### **Jasně, já to chápu. V tom případě je lepší nebýt v tu chvíli v horoucích peklech.**

Áno, napríklad. Alebo v zamrznutých stepiach.

### **Poslední otázka je tu, ale bude těžká. Můžeš vyjmenovat tři hudební díla jiných autorů, než jsi sám, která jsou z tvého pohledu nejvíce plná spirituality? Nebo zvýrazňují nějakým podstatným způsobem Boží existenci? Ta díla nemusí být vůbec primárně orientována duchovně.**

Také ti ani nepoviem. Možno, že prekvapivo. Nepoviem ti také, lebo to akože duchovné dielo nemusí ešte znamenať spirituálne.

### **Tři, která ti teď napadnou.**

Dve už mám, ešte rozmýšľam nad tým tretím. Dve mám hneď.

### **Já ti pak třeba řeknu, co řekli ostatní.**

Poviem ti diela, ktoré sú z môjho pohľadu... To tretie, to je väčšia množina. Lebo to tretie je z druhej polovice 20. storočia. Druhé je z prvej polovice 20. storočia a prvé je z prvej polovice 19. storočia. Prvé dielo je Beethoven - *Eroica*.

### **A víš vlastně, komu jí chtěl Beethoven věnovat?**

Áno. Bonaparte bol podľa mňa veľmi spirituálny človek.

**On váhal medzi Bonapartem a medzi maršálom Jeanem Baptistom Bernadottem. To byl jeden z Bonapartových maršálů, který se nakonec zvláštní souhrou okolností stal švédským králem. A současná dynastie švédských králů je z něho.**

Áno. Ale vieš, *Eroica* je z pohľadu vývoja hudby alebo teda v dejinách hudby, ja to nazývam sám pre seba pracovne, že to je *Svätenie jari* 19. storočia.

**Tak to já si ji budu muset znovu poslechnout.**

To je naozaj dielo, ktorým Beethoven posunul hudbu o level vyššie.

**A zvlášť v které větě?**

Ako celkovo. Samozrejme, že najviac v prvej. Kde postavil nový koncept vôbec symfonickej hudby ako takej. Dá sa povedať, že vymyslel symfonickú hudbu práve vtedy. Lebo dovtedy symfónie boli, proste nemá to, ani Mozartove symfónie nemajú ten moment symfonizmu, ako ho vnímame teraz, alebo aspoň pre mňa je to tak. Druhé dielo je *Svätenie jari*. Aj keď človek proste by mal minimálne povedať Debussyho, hej, Wagnera, minimálne.

**Od Debussyho třeba co?**

Fúha. Ja neviem... Ako nechcem povedať také tie známe diela, to sú akože otrepanky, ale dôležitejšie sú tie diela, ktoré definovali toho autora. Tak ako napríklad pre mňa Puccini, jeho prvé kvintescenciálne dielo je *Manon Lescaut*, nie nasledujúca *Bohéma*. Lebo v *Manon Lescaut* sa zrodil Pucciniho štýl. V *Bohème* má vrchol. Potom to ide dole, tá krivka. Nastúpila jeho rutina. Ale v *Manon Lescaut* on definoval štýl. To je pre mňa dôležité. A Beethoven v *Eroice* definoval štýl, nový štýl. Tak ako Stravinskij v *Svätení jari*. No, a to tretie dielo proste váham, lebo tých autorov, ktorí naozaj to posunuli zase ďalej, je viac. Mám na mysli možno Pierre Boulez – *Le Marteau sans Maître* – *Kladivo bez Pána*.

**To vůbec neznám, vidíš...**

Možno to je to, tým dielom. Samozrejme, potom sú tam tiež Stockhausenove *Gruppen*. Je tam viac tých diel. Určite Weberna by som mal povedať. Minimálne jeho *Symfóniu* alebo teda *Klavírne variácie*, hej. Ale tak tá *Symfónia* je tak akože jeho prvé zrelé dielo. Takže tam by som to už tak rozdrobil, tam je už tak viac tých diel. To je pre mňa tá spiritualita. Že tí ľudia naozaj mali tú danosť, že dokázali

prijať alebo že dokázali absorbovať, neviem ti to nazvať, dokázali proste absorbovať tú informáciu alebo tú energiu, alebo proste dokázali prevziať zhora niekde tú myšlienku, ktorá potom vytvorila...

### **Uvést jí v život.**

Áno, áno. Lebo to neboli takí tí bežní pisálkovia, ktorí proste, že musím písať, lebo musím žiť. Robili aj to, toto je to beethovenovské „Brotarbeit“. Tiež proste písal. Aj môj milovaný Sibelius tiež proste strašne moc „Brotarbeitu“ písal. Ale tie ich majstrovské diela, tie „Meisterstücke“ nesú v sebe tú božskú iskru. A to je pre mňa spirituálne. Ani jedno duchovné dielo tam nebolo, keď si si všimla.

### **No, o to vôbec nešlo, aby tam bolo. No, moc ďakujem.**

*Záver: Dirigent a skladateľ Marián Lejava je hlboko spirituálny človek, pričomž jeho spiritualita zasahuje všetky roviny bytí: tvŕčí aktivitu skladateľskou, tvŕčí aktivitu interpretačnú (dirigovaniu), vnímanie umelckých diel iných, mezilidské vzťahy, udalosti bežného života apod. Lejavovo napojenie na transcendenciu je silné, avšak na rozdiel od predchádzajúcich dvoch dotazovaných (Mašlaňová, Špaček) není markantně provázeno biblickými obrazy, symboly či rituální stránkou křesťanské praxe. Lejava se v rozhovoru ani jednou neodkazoval na konkrétní složky a ideje křesťanské víry, i když zjevně ve svém životě praktikuje zásadní křesťanské hodnoty. Odkazy na křesťanská kréda či vyznání však v jeho výpovědi chybí. „Krédo (či Credo) je výstižným krátkým vyjádřením křesťanské víry v církvi. [...] Křesťanské Krédo je vyznáním podstaty víry. Vyznání víry je projevení víry navenek. Může být kolektivní, jako např. v žalmických chvalozpěvech, nebo individuální, učiněné ve skrytu duše.“<sup>59</sup> Na začátku rozhovoru dotazovaný poznamenal, že pochází z křesťanské, avšak nepraktikující rodiny. Právě tuto skutečnost vnímám jako zásadní při charakteristice Lejavovy spirituality. Je náboženská, hluboká, upřímná, pronikající do nejskrytějších zákoutí umělcova bytí, ale není ovlivněna (či jen málo) aktivní církevní praxí. V tomto směru je Lejava výrazně svobodnější. Lejavovo prožívání života je plné, intenzivní a hlboko emocionální. Tato intenzita dotyčného někdy nesmírně vyčerpává, ale zjevně by nevolil jinak.*

---

<sup>59</sup> D. Fouilloux a kol. *Slovník biblické kultury*, s. 114 a 247.

#### 4.4. ROZHOVOR S ADAMEM VIKTOROU

##### **Adam Viktora (\* 1973), varhaník, dirigent a umělecký vedoucí souboru Ensemble Inégal**

*Rozhovor s Adamem Viktorou vznikl 7. února 2017 v Praze. Adam Viktora se jeví*



*jako hluboce racionální člověk, jehož práce, názory a životní směr jsou vždy podloženy rozumově odůvodněným úsudkem. Jeho argumentace stojí na základě pečlivé rozvahy, konkrétních účelů a cílů, které lze důvodně obhájit. K rozhovoru přistupuje věcně a racionálně, jeho odpovědi jsou jasné, často stručné, vždy k tématu a faktické.*

*Jeho osobní cesta k víře v Boha a spiritualitě je ve srovnání s ostatními účastníky výzkumu naprosto ojedinělá a odlišná. Prakticky nijak nesouvisí s výchovou či prostředím, kde Adam Viktora vyrůstal. Je však vázána na dvě klíčové události, iniciační momenty, ke kterým došlo ve věku třinácti*

*let dotazovaného.*

*Prvním takovým momentem bylo shlédnutí filmu Amadeus režiséra Miloše Formana. Dotazovaný to popisuje jako mezní událost, která zcela změnila jeho život. Rozlišuje období života „před“ a „po“. V době před shlédnutím filmu definuje svůj život jako šťastný, nicméně ordinární a průměrný, přičemž svůj vztah k hudbě do té doby pokládá za vlažný až lhostejný. Po shlédnutí Amadea dochází k diametrálnímu obratu, neboť Adam Viktora se pod vlivem filmu rozhodne svůj život hudbě zasvětit, na čemž začne okamžitě pracovat a svého cíle postupně dosáhne – stane se profesionálním hudebníkem a dirigentem. Film Amadeus tedy představuje první klíčový iniciační moment ve vztahu k hudbě.*

*Druhým iniciačním momentem bylo setkání s varhanami, ke kterému došlo několik týdnů až měsíců po shlédnutí Amadea. Adam Viktora popisuje seznámení s varhanami jako moment probuzení své osobní spirituality a poznání Boží existence. Důležitou okolností tohoto procesu bylo i liturgické prostředí, kde k prvnímu kontaktu s varhanami došlo.*

*Svědectví Adama Viktory ukazuje, že proces otevření se transcendentnu může probíhat naprosto individuálně a za velmi specifických okolností, přičemž*



*hudba byla v tomto konkrétním případě klíčovým spouštěcím momentem celého procesu. U žádného jiného účastníka výzkumu se nevyskytuje takováto iniciace do spirituality, kde lze hudbu označit za hybatele hluboké proměny osobnosti.*

**Z jakého prostředí pocházíš? Jak vypadalo tvoje dětství, i třeba nějak hodnotově?**

Já jsem měl naprosto šťastný, idylický dětství, kde byly akcentovaný takový hodnoty, kterých se držím do dneška. Nebyl žádný rozpor v tom, co bych dneska dělal, a v tom, co mně bylo dáno do vínku.

**Kde jsi vyrostl?**

V Plzni, v úplné rodině.

**Byla to hudební rodina? Profesionální hudebníci?**

Ne, hudebníci to nebyli, i když všichni měli k hudbě velmi pozitivní vztah. Maminka ale byla zpěvačka, zpívala ve folklórním souboru. Tatínek tam tančil, takže tam byli v tom spolu. Považovali hudební vzdělání za samozřejmou součást všeobecného vzdělání, tak proto nechali mě i mou sestru hudebně vzdělávat.

**Byli jste velká rodina?**

Čtyři.

**Byla tam přítomna harmonie a láska?**

Jo, rozhodně. To bylo skutečně naprosto idylický dětství. Lépe si to nedovedu představit.

**To je krásný. To moje děti o sobě určitě neřeknou.**

Možná, že za dvacet let jo.

**Byli jste věřící rodina?**

Tatínek byl z věřící rodiny, z katolický rodiny a ve svém dětství pravidelně ministroval v kostele a měl k tomu velmi pozitivní vztah, ačkoli vůbec nijak se to na něm neprojevovalo. Že by to jako dával na odiv... Ani do kostela nechodil. Chodil do kostela akorát u svých rodičů, který když řekli, že jdou do kostela, tak šel taky, to považoval za samozřejmost. Když ale nebyla tahle příležitost, tak tam nikdy nechodil. Maminka měla mírně odpor vůči církvi. Ne náboženství, ale církvi. Nijak

mně ale neodrazovala od toho, co mě lákalo. Jako varhaník ve třinácti letech, když mě začaly zajímat varhany, tak mě začalo zajímat i to náboženství. Přestože jsem k němu nebyl nijak vedenej.

### **Proč ses začal věnovat zrovna varhanám?**

To vzniklo tak, že jsem se ve třinácti letech rozhodl, že bych chtěl na konzervatoř. Bylo to poté, co jsem shlédl film *Amadeus*. To mě tak nesmírně oslovilo, že jsem začal strašně cvičit a řekl jsem svý učitelce, že bych se chtěl nadále věnovat hudbě. Ta byla v šoku, protože do té doby mě to spíš nezajímalo, než že bych dělal něco kloudnýho, takže jsem byl hudebně v zanedbaným stavu. Ona řekla, že to nepřichází v úvahu, protože přijímačky jsou za rok a že ona není schopná mě za tu dobu připravit. Takže jsem šel za jinou učitelkou, paní Alenou Tupou v Plzni, která byla výrazně lepší. Ta si mě poslechla a řekla, že to je vyloučený. A já jsem dostal hysterickéj záchvat pláče, že ať nehází flintu do žita, no a prosil jsem ji, jestli by mi zkusila dávat soukromý lekce, že se budu strašně snažit cvičit a dělat pokroky. Ona mi teda zadala nějaký úkoly a já jsem byl opravdu velice pilnej. Ona byla v šoku, jak jsem dokázal samostatně pracovat, protože rodiče tomu v té fázi, když mi bylo třináct, vůbec nerozuměli. Mně na tom strašně záleželo. Teď to vidím tak, že kdybych se s něčím takovým setkal dneska, tak bych byl taky v šoku. Třináctiletý puberták, kterej se s takovým neskutečným zápalem pustí do cvičení na klavír... Začal jsem i spontánně skládat nějaký příšernosti, úplně jsem tomu propad. Cvičil jsem ráno před školou. Pak jsem zjistil, že když nejedu trolejbusem a tramvají, ale poběžím zadem přes park, tak v té škole budu o čtvrt hodiny dřív. Takže jsem mohl o čtvrt hodiny dýl ráno cvičit. Cvičil jsem i o přestávkách ve škole, kde byl klavír. Pak jsem zase běžel domů a cvičil jsem až do noci. A celý víkendy. A vlastně pořád. Nesmírně mě to fascinovalo a bavilo. Takže ta učitelka se mě během čtrnácti dnů ujala a řekla, že tohleto v životě neviděla, takovej zápal, a že to nemůže nechat jen tak, i když mi říkala, že není moc reálný, že bych ty přijímačky udělal. Tři čtvrtě roku uběhlo, na ty přijímačky mě připravila a mě na konzervatoř normálně vzali. Během té doby příprav na přijímačky jsem chodil kolem kostela tam hned vedle hudebky. Vždycky když jsem šel z hodiny, tak tam hrály varhany, protože akorát končila mše. Takže mě to zaujalo, vyběhnul jsem tam a byl tam varhaník, co byl jen o pár let starší než já. Slovo dalo slovo a on mě tam nechal si zahrát nějaký věci na ty varhany. Mně to okamžitě úplně učarovalo. Tak jsem tam začal chodit pravidelně hrát a jednou mě tam natrapírovala ta moje učitelka, když jsem vycházel z kostela. Ptala se: „Co tady děláš?“ „No chodím sem

hrát na varhany." „A proč na varhany?“ „No, protože varhany jsou ještě mnohem lepší než klavír.“ To se jí sice dotklo, ale pak když viděla ten zápal, tak mně navrhla, jestli se nechci raději přihlásit na varhany. Já jsem nevěděl, že to vůbec jde. To bylo ještě v roce 1988 nebo 1987. To bylo ještě za totáče a ty varhany byly v nemilosti. Takže já jsem nevěděl, že se to dá studovat na konzervatoři. Ona ověřila, jestli je to opravdu možný, a řekli jí, že to je možný, ale že to ještě musí posoudit nějaký krajskej kádr. Tam byl nějaký člověk přes kulturu, kterej říkal, že si nepřeje, aby se to podporovalo, tyhle ty církevní nástroje, ale pak to nakonec dovolil. Na konzervatoři byla profesorka Chaloupková, která byl úžasná pedagožka, vystudovaná v Německu. Takže jsem nastoupil od prváku na varhany a klavír jsem dělal jako druhý obor.

### **Takže to rozhodnutí, že se chceš věnovat profesionálně hudbě, proběhlo v tvých třinácti?**

To bylo v těch třinácti v ten okamžik, kdy skončil film *Amadeus*. V premiéře to dávali v Plzni, byl to nový film a úplně mě to dostalo.

### **Nebýt toho filmu, tak by mohlo být všechno jinak?**

Třeba by k tomu vůbec nedošlo, k takový iniciaci. Protože mě ta hudebka do té doby vůbec nebavila. Nezajímalo mě to. Ne že by mně to jako vadilo, to ne, ale normálně jsem byl zvyklej, že se tam prostě chodí a že dvakrát tejdne deset minut něco nacvičím před hodinou, aby se teda neřeklo, ale nic jsem neznal a nic mě nezajímalo. Tady tím se to úplně otočilo.

### **Když se vrátím k tomu setkání se spiritualitou, dá se říct, že jsi tyhle věci, Boží existenci, začal přijímat ve chvíli, kdy došlo k setkání s varhanami?**

Ano. Díky těm varhanám. Díky varhanní hudbě a vůbec díky hudbě.

### **Jak bys to setkání se spiritualitou popsal?**

V podobě těch varhan jsem začal objevovat něco nadpozemsky úžasnýho. Asi zřejmě jsem to začal považovat za součást toho všeho, čemu ty varhany slouží. Takže jsem začal přijímat automaticky i to ostatní.

*Komentář: Zastavme se u tohoto významného momentu v životě Adama Viktory. Film Amadeus představoval iniciaci a povolání k uměleckému životu, přičemž zvuk varhan při následných cestách z hudební školy představoval iniciaci a povolání*

*k objevení a rozvíjení spirituální dimenze života. Obě události spolu přímo souvisejí a navazují na sebe. Jedná se o výjimečný a zcela ojedinělý případ, kdy je iniciace k hudbě takto provázána s iniciací k víře a spiritualitě. Nabízí se zde paralela s konceptem povolání k řeholnímu životu. Viktora sice necítil povolání k řeholi, nicméně jasně vnímal silný impuls k povolání k umění. Tématu povolání v křesťanství se věnuje například významný severoamerický představitel Tovaryšstva Ježíšova (jezuitů) John English: „Slovo povolání je odvozeno od slovesa volat. Tím se naznačuje, že Bůh nejprve působí mimo nás, že nás zve a mluví k nám. Zároveň si uvědomujeme, že toto působení nemůžeme pominout. Odpovídáme na ně buď ano, či ne. Ignorovat ho znamená říci ne.”<sup>60</sup> Událost s filmem Amadeus v životě Adama Viktory můžeme chápat právě pod tímto úhlem pohledu.*

### **A to tak, že i po formální stránce?**

Ne, to ne. Já jsem o tom tak neuvažoval. Mě to fascinovalo všechno. Nejen ten zvuk varhan a ta technická proměnlivost a dokonalost toho stroje, ale i to prostředí, ve kterém ty varhany působí. Fascinovala mě moc toho nástroje, jak působila na mě, jak působí na ty posluchače... Tohle ruku v ruce ve mně vyvolalo značný sympatie k těm náboženským záležitostem.

### **Sám sebe bys charakterizoval jako křesťana, nebo jako katolíka, nebo jak?**

Jsem normální katolík.

### **A to tak, že praktikuješ?**

Dalo by se říct, že ano.

### **Chodíš ke svátostem?**

No, už dlouho jsem nebyl, ale měl bych...

### **Vyskytla se u tebe někdy určitá dětinská představa, že Bůh je spíš trestající než milující?**

Tak to mě nikdy nenapadlo.

---

<sup>60</sup> John English. „Rozlišování povolání” [online]. *Jesuit.cz* [cit. 21. 1. 2020]. Dostupné z: <http://www.jesuit.cz/rozliseni-povolani.php>.

**Mě to napadlo v souvislosti s mou vlastní katolickou výchovou v reminiscencích na dětství.**

Já jsem žádnou náboženskou výchovu neměl. Mě to prostě od začátku s těma varhanama fascinovalo.

**To znamená, že vlastně hudba, spiritualita a víra v Boha u tebe byly od začátku propojeny?**

Rozhodně. Myslím, že by k tomu probuzení sympatií ke spiritualitě, náboženství a víře nikdy nedošlo bez té hudby.

**To je naprosto úžasné.**

Já se na hudbu takhle dívám, to je pro mě rozhodující zjištění, který jsem sám udělal. A to, že hudba má tuhleto moc.

**Že hudba zprostředkuje tento typ prožitku? Setkání s Bohem?**

Krásná hudba mohla vzniknout jedině působením Ducha svatého. Je to způsob vyjádření všeho možného, kterej nemá obdoby. To, co se vyjadřuje hudbou, nelze vyjádřit žádným jiným způsobem.

*Komentář: Poslední Viktorovu odpověď můžeme chápat jako jasné vyznání víry, kterým se dotazovaný mimo jiné hlásí k základní křesťanské tezi o Trojici. Ta patří mezi nejobtížněji pochopitelná učení křesťanské spirituality, protože se v ní soustřeďuje složitost a komplexnost chápání a vidění Boha. „Učení o Trojici spřádá do jediného souvislého celku křesťanská učení o stvoření, vykoupení a svatosti. Tím nám předkládá vidění Boha, který stvořil svět a jehož sláva se může odrážet v divech přirozeného řádu; Boha, který vykoupil svět a jehož lásku lze spatřit v něžné tváři Kristově; Boha, který je nyní přítomen v životě věřících. V tomto smyslu lze o učení o Trojici říci, že uchovává tajemství Boha, neboť zajišťuje, aby křesťanské chápání Boha nebylo ochuzeno redukcionismem a racionalismem.”<sup>61</sup> Adam Viktora učení o Trojici integroval do svého vidění světa a chápání smyslu hudby a krásy.*

**Jak je to s hudbou, která vznikla z různých temných pohnutek? Jak to vnímáš? Například hudba, která vznikla ze zoufalých pocitů, z deprese...**

---

<sup>61</sup> A. E. McGrath. *Křesťanská spiritualita*, s. 83.

**Tohle se obecně netýká jen hudby, ale i dalšího umění, třeba výtvarného. Jsou díla, která jsou výplodem temné stránky lidské existence.**

Já nevím. Já takový díla asi neznám. Jako že ze zlomyslnosti by nějaký člověk něco zkomponoval?

**Nemyslím ze zlomyslnosti.**

Když někdo píše v zoufalství, tak to neznamena, že ta hudba tím bude nějak negativně postižená. Může to být naopak hudba plná naděje. Dost často je to tak, že když je člověk nešťastnej, tak píše hudbu veselou, a člověk nabitéj radostí píše hudbu zádušnou. Ale možná jsem tu otázku úplně nepochopil.

**Já jsem ji asi špatně formulovala. U různých tvůrců jsem se setkala s tím, že když o nich člověk čte, tak byli na Boha naštvaní nebo byli plni hodně temných pocitů beznaděje. A přitom složili něco krásného.**

V tom případě to nerozhodli oni, co napíšu, že jo. Že by někdo naschvál napsal Pánu Bohu něco vošklivýho?

**Ne naschvál. Chci jen říct, že na začátku nebyla vědomá ušlechtilá pohnutka. To nebylo tak, že by si dotyčný řekl, tak teď napíšu monumentální *Stabat Mater* k oslavě Boží. Ale na začátku je nějaké vnitřní rozpoložení, kdy se v člověku pere spousta jeho běsů.**

To záleží, na co je ten člověk napojený. Třeba ten výsledek ani není moc schopen ovlivnit tím svým nízkým, co má uvnitř.

**Ano. Tak to myslím. Jakou nejsilnější a nejhlubší emoci jsi prožil při provozování hudby? Je nějaký moment, na který si vzpomínáš? Určité dílo? Určité provedení? Chvilé, kdy si cítil, že teď je to strašně silný, že teď jsme se dotkli něčeho božského? Dá se to tak říct, nebo nedá?**

Jo, ale to může být v několika rovinách. Jednak jsou to takový ty okamžiky, řekněme iniciační, v době dětství nebo mládí. Ale ty myslíš vyloženě při provozování hudby?

**Myslím tím chvíle, kdy hraješ nebo diriguješ. Jestli existovala chvíle, kdy jsi prožil hlubokou a silnou emoci, snad i pocit dokonalosti... Moment, kdy se ti podařilo dotknout něčeho přesahujícího, božského.**

Během toho hraní? To ani ne. Ale jo, když o tom přemýšlím, ono to není tak jednoduchý... Takový strašně silný momenty jsou vždycky souhrou několika různých věcí. Ne že bych se jen zanořil do kláves a řek' bych si, tak teď je to paráda. To ne. To bylo třeba na kurzech, když jsem ještě studoval na AMU. Jel jsem za vodměnu na kurzy do Frankfurtu nad Odrou, kde vyučoval varhanní hudbu Maxe Regera německej varhaník Christoph Bossert. Tam to bylo v součinnosti několika různých faktorů, tam se vdehrály věci, který mě skutečně poznamenaly na celej život, po tý emocionální stránce, ale čistě profesionálně. Jednak ty varhany. Ty byly fantastický. Fenomenální romantickéj nástroj úplně jako dělanej pro takovej repertoár. Za druhý ta úžasná hudba a za třetí ten profesor, kterej mě úplně nadchnul jako nikdo předtím. Potom i ta možnost, že jsem cítil, jak bych hudbu chtěl hrát, a teprve až von mně potvrdil, že to cítím správně. Tohle byly pocity hlubokýho štěstí, který se málokdy zažijou. Bylo to vlastně při hraní, při poslouchání, i při tom jenom tam bejt. Třeba jsem cejtil, že bych to chtěl hrát nějakým způsobem, a do tý doby jsem nenacházel žádnou odezvu, která by mně potvrdila, že to je správný. Naopak, můj profesor na AMU, ale to tam raději nebudeš psát... Takže já jsem se bál hrát tak, jak si myslím, že by to mělo bejt, v domnění, že to není správný a dost dobrý. Do tý doby jsem pořád hledal nějaký vzory, ke kterejm bych se připodobnil, aby to teda bylo fajn podle toho, co je obvyklý. Až tady v kurzech u toho Bosserta jsem zjistil, že to je naprosto nesmyslná cesta, která nikam nevede, a že to, co jsem si myslel, že je správně, je ta jediná a správná cesta. Takže tam jsem zjistil, že to, co jsem cítil a bál jsem se, je to nejlepší. Christoph Bossert je génius. Od tý doby jsem se s ním spojil na mnoho let v přátelství i ve spolupráci. To mě ovlivnilo snad ze všeho nejvíc. On je dneska už napůl blázen, i když to sem nepatří, protože úplně propadl numerologii v Bachově hudbě a přichází na nepředstavitelný věci. [...] Úplně tomu propadl, dneska je s ním těžká řeč a přestává hrát. A pokud hraje, tak je to už takový divný. Ale tehdy na těch kurzech byl fantastickéj. Tam, když jsem hrál a poslouchal, tak to byly nejúžasnější okamžiky... Protože se tam člověk jako by našel nebo narodil. Do tý doby jsem pořád chtěl, ale vlastně se to nesmí...

### **V kterém to bylo roce?**

V prváku nebo v druháku na AMU (cca 1996). Samozřejmě když se podaří vytvořit něco krásnýho na tom pódiu, tak je to taky úžasnej pocit.

### **To se stalo například kdy? Mám na mysli ty mimořádné okamžiky.**

To se stává u Zelenky.

### **Takže on má vyloženě tuhle moc?**

Určitě ne na každýho, ale na mě má velkou moc.

### **Já mluvím o tobě.**

Když tu hudbu vůbec neznáme a dáme si tu práci, že se zorientujeme v jeho rukopisu a přepíšeme to do moderní notace, seženeme na to peníze, seženeme na to hudebníky, pečlivě vybereme ty hudebníky, aby to dobře všechno šlo dohromady, pak to náročným způsobem nastudujeme, všichni se to musí učit dlouho předtím, aby to zazpívali a zahráli, a pak se to povede zahrát krásně, tak to je prostě úžasnej pocit. Zvlášť když je to tak fantastická hudba, která do té doby byla úplně neznámá.

### **Co pokládáš z jeho děl za nejsilnější?**

Všechno. Nenatrefil jsem na jedinou věc, která by byla slabší. Podobně jako u Bacha bych taky nebyl schopen říct, co je nejkrásnější. U Zelenky je to totéž. Je to naprosto fenomenální odkaz.

### **Prožíváš něco takového i u hudby soudobé?**

Rozhodně. Před pár měsíci jsme dělali *Requiem* Alfreda Schnittkeho. To je úplně úžasná záležitost. Jak je to vymyšlený! Je to hrozně hluboká hudba. Hrozně hluboká. Nebo Kabeláč! *Třetí symfonii* jsem hrál a je to nádherná záležitost. Ta druhá věta, tam je takovej hudební motiv, kterej von používá ještě v jedny písni...

### **Já tu symfonii neznám. Ona je tam i vokální složka?**

Ne. To je symfonie pro sólový varhany, žesťový orchestr a tympány. Třetí Kabeláčova symfonie. Je to vlastně varhanní koncert, dalo by se říct, protože varhany tam hrajou neustále a je to hodně výraznej part. V druhý větě použil motiv z jedny lyrický, až melancholický písni.

### **To si musím poslechnout.**

Loni natáčel všechny Kabeláčovy symfonie Marko Ivanovič. Nevím, kdo hrál na varhany a kde to hráli. Většinou ty nahrávky jsou nahraný na blbejch varhanách. Takovejch varhanách, který nemaj žádný charisma, když to řeknu jednoduše.



### **Třeba ty v Rudolfinu, ne?**

Třeba. To je neblahej osud spousty moderních skladeb pro varhany, že by mohly působit diametrálně odlišně, kdyby pro jejich interpretaci byly vybrány varhany, který mají nějakýho ducha.

### **To jsou třeba ty u Svatého Jakuba? (*Bazilika Sv. Jakuba na Starém Městě, Praha 1.*)**

Vůbec ne. To je moderní paskvil. Nádherná barokní skříň, ale uvnitř je fungl nověj moderní nástroj. Ne fungl, ale takovej panelák prostě. Jako bys nechala ten barokní obal a dovnitř bys postavila něco z panelů a drátů.

### **Vlastně ty varhany jsou také nositelem spirituality, dá se říct?**

No to jednoznačně.

*Komentář: Pro Adama Viktora jsou zdrojem spirituality jednak konkrétní umělecká díla (Zelenka, Bach, Reger, Schnittke, Kabeláč) a jednak i konkrétní hudební nástroj. Aby mohlo napojení na transcendenci fungovat, musí mít podle Viktory umělecké hudební dílo patřičnou hloubku a varhany zas patřičné „charisma“. Rozumějme tím takový hudební nástroj, který byl vyroben s erudicí, péčí a láskou moudrým varhanářem, jenž do něj vloží kus své osobnosti. Teprve když se všechny tyto složky spojí, lze předpokládat, že výsledný interpretační výkon může propojit prožitek estetický s prožitkem spirituálním.*

### **Které pro tebe nejvíc?**

To jsou tisíce nástrojů. Takovejch varhan, který ještě neztratily působením člověka svoje skutečný poslání, je ohromující množství. Nejen ve světě, ale i v Čechách. V Čechách máme přes šest tisíc varhan a několik tisíc z nich jsou nástroje významný historický hodnoty. To spolu nese i další hodnoty. Nejen to, že jsou starý, ale mají zachovaný ty svoje původní substance. To, že je varhanář vyráběl specifickým způsobem a podle specifickéjch zadání, který dneska už neexistují. Dneska když se staví nový varhany, tak to zadání je diametrálně odlišný. Tehdy řešili úplně jiný věci a funkce varhan byla jiná než dneska. Takže tehdy to byl nástroj skutečně liturgickej. Dneska liturgickej nástroj je vlastně nonsens. Jeho poslání je úplně jiný. Pro průběh dnešní liturgie nepotřebuješ vůbec takhle krásnej nástroj. Nesmysl. Dneska, když se staví nový varhany, tak se staví s ohledem na jejich budoucí koncertní využití, ale ne s ohledem na liturgickou praxi. Dneska je

liturgická praxe z hlediska hudebního v tak šíleném stavu, že ty varhany vlastně vůbec neuplatníš v té celý šíři možností, jak byly uplatňované před sto padesáti lety a dříve.

**Říkáš, že tu existuje spousta nástrojů, jež mají ještě tu pravou substanci, kterou mají mít. Můžeš ji definovat? Co přesně je ta substance?**

To znamená, že ty varhany se dochovaly v původním stavu. Že nebyly poškozený nějakým nesmyslným úpravám v moderní době. V druhé polovině 20. století docházelo dost často k různým přestavbám, vlastně v celém 20. století. Vlastně kdykoli docházelo k přestavbám, ale ty devastující se datují až od 20. století. Do té doby to většinou bylo citlivý. Jde o to, že při takových úpravách se poruší původní koncepce, že se třeba změnila dispozice nástroje. Dispozice znamená skladbu rejstříků, která je vždycky vymyšlená hrozně moudře – v té době, kdy nástroj vzniknul. Málokdy varhanář, od něhož se zachovaly varhany 200 až 300 let starý, na začátku vymyslel něco špatného. To by se ty varhany prostě nedochovaly. To by prostě přestaly fungovat nebo by nějak nevyhovovaly už tehdy a přišlo by se na to záhy. Takové případy taky byly, že někdo postavil varhany, ale nedotáh' to, nějak to ošidil nebo zemřel, tak ty varhany se musely předělat, přestavovat a různě vylepšovat. Je ale spousta nástrojů, který byly poškozený až ve 20. století různěma buďto neodbornejma zásahama, že ten varhanář tam chtěl něco udělat dobře, ale neuměl to, anebo takovejma svévolnejma činama, jako že tam třeba místní varhaník, kterej nebyl s nástrojem spokojenej, tak ve své ubohosti navrhnul změnit ten 200 nebo 300 let starý nástroj a poškodil ho dle svého obrazu. V takových případech se nikdy nepodařilo udělat nic dobrého. Neznám jediný případ, že by někdo ve 20. století nechal upravit barokní varhany a tím je nějakým způsobem vylepšil. To je nesmysl, to vůbec není možné. Každá taková změna vedla k horšímu poškození toho nástroje. Ten nástroj potom nemůže působit jako celá osobnost. Ten varhanář, kterej nástroj vyrábí, tak ho nevyrábí jen jako nějakou mechanickou hříčku, která funguje, když se něco zmáčkne. On musí mít především zvukovou představu, a to je velký kouzlo. Když se píšťala vyrobí, tak zpravidla nehraje. Správný výrobce, když vyrobí píšťalu, tak nehraje. Nechá teprve na tom intonérovi, varhanáři, aby ji ozvučil. Aby jí vdechnul život podle toho, jak on sám považuje za důležitý. Jestli má hrát slabším hlasem, nebo silnějším hlasem, nebo jestli ten hlas bude spíš ostřej, nebo spíš měkkej... Spousta různých možností. Dneska se třeba dostává do popředí výrobce píšťal v zahraničí, který rovnou hrajou. Takže ty varhany může sestavovat vlastně úplně

kdokoliv, kdo si objedná hrající píšťaly, naskládá to do almary a varhany jsou hotový. Tehdy to vůbec nebylo možný, varhanář musel vědět přesně, jaký zvuk chce a jakou chce skladbu dalších zvuků, aby mu to vzájemně korespondovalo, protože teprve v tom celku to vytváří celkový obraz. Když ty varhany měly třeba dvanáct rejstříků, tak on musel dobře promyslet, jak budou ty rejstříky spolu navzájem komunikovat, jak se budou spolu pojít, co udělají ve spojení dvou, tří, čtyř, pěti atd. Těch kombinací vybereš, nejen první a druhé, ale první a třetí dohromady, první a páté dohromady, první a osmé dohromady... Pak se to změní, když tam dáš druhé... Většinou u starších nástrojů se dá dosáhnout úplně neuvěřitelných výsledků.

### **Takže varhanářské řemeslo vlastně vymizelo? Nebo se nějak úplně změnilo?**

Varhanářství, jak řekl Praetorius (*Michael Praetorius, 1571–1621, německý varhaník, skladatel a hudební teoretik*) ve svém spisu *Syntagma musicum*, není řemeslo, ale umění hodné šlechtice. S tímhle úhlem pohledu je třeba se na to dívat. To není řemeslo. Řemeslná stránka je samozřejmě součástí toho umění, ale je to především umění. Varhanář musí mít neuvěřitelnou představu, co vlastně chce z toho materiálu vydobýt. To není tak, že uděláš jenom píšťalu, která hezky vypadá. Píšťala může mít úplně hnusný zvuk. Pak ale třeba varhanář udělá dneska píšťalu do barokních varhan a vidíš tam píšťaly, který jsou ohavný, vošklivý, ze špatného materiálu, ale mají úplně neskutečný zvuk. Takže dobrý varhanář dokáže udělat ze špatného materiálu nádherný zvuk. Udělá to i z krásného materiálu, na tom ani tak moc nezáleží.

### **Existují pořád špičkoví varhanáři?**

Existují. Je jich strašně málo, ale existují.

### **I u nás v Čechách?**

I u nás. Takoví se na to dívají právě tímhle pohledem. Pohledem umělce. Ti mají nějakou návaznost na umění předků, ti pochopili podstatu těch varhan. Ne jako varhanáři, který se na to dívají ryze pohledem technika a řemeslníka.

### **Na které varhany tady v Praze rád hraješ? Jsou nějaké, které ti učarovaly?**

Nádherný varhany jsou třeba u Týna. Nebo docela novejš, ale krásnej nástroj je v Obecním domě. Taky na Vyšehradě jsou úžasný varhany. I v katedrále sv. Víta, na Karlově...

### **Prožíváš silnější emoce jako varhaník, nebo jako dirigent?**

To jsou úplně jiný emoce, protože když jsem varhaník, tak jsem tam jenom sám za sebe jako interpret. Kdežto jako dirigent jsem závislej na tom, jaký interpretační výkony předvedou hudebníci.

### **Co tě víc naplňuje?**

Hraní na varhany mě naplňuje úplně. Tím je pohár naplněnej až po okraj. Dirigování mě baví vlastně jedinejš z toho důvodu, že tam mám příležitost udělat věci, který mně připadaj smysluplný. Nejen kvůli tomu dirigování samotnému, ale kvůli tomu, abych dirigoval něco, co má smysl, což je třeba Zelenka. To přece má smysl dirigovat a objevovat Zelenku, když je úplně neznámejš a přitom je to tak fantastická věc. Kdybych se měl rozhodnout, jestli chci bejt dirigentem, nebo varhaníkem, a jako dirigent se věnovat běžnému repertoáru, tak by mě to vůbec nezajímalo. Kdyby mi třeba někdo nabídl, že budu vést nějaký orchestr a že tam budeme dělat Dvořáka, Smetanu, Mozarta, Haydna, Schuberta a já nevím co, tak bych o to neměl vůbec zájem. Ne že by ta hudba byla špatná, to je úplně úžasná hudba, ale mně by osobně přišlo, že to nepotřebuju, protože varhan je tolik, každý jsou jiný, na každý se musí hrát jinak, někdy dost jinak... Ty varhany si samy řeknou, jak se na ně má hrát. Každý mají jiný rozměry, to není jen otázka stylu, ale i technickýho uchopení toho nástroje.

### **Když jsi v pozici uměleckého vedoucího a dirigenta a studuješ nové dílo, co je rozhodující v rovině výběru muzikantů nejen po technické, ale i po lidské stránce, v rovině vzájemného naladění lidí na sebe?**

Tam je důležitý, nejen aby lidi byli vstřícný po tý lidský stránce, ale aby to byli taky dobrý profesionálové. Spousta lidí je hrozně fajn, ale neumí zpívat třeba. Pak jsou lidi, který zpívaj strašně dobře, ale jsou to hrozný hajzlové. A teď potřebuješ udělat nějakej kompromis, protože některý lidi jsou fakt úplně nechutný, ale musíš s nima spolupracovat, protože třeba někdo nádherně zpívá, a vůbec to není poznat, že po lidský stránce si s ním nemáš vůbec co říct. Pak je spousta přátel, který jsou fakt zlatý, ale vůbec to zazpívat neumí. Takže je to těžký. To není tak, že bych měl nějaký těleso se stálým složením. Běžnej dirigent má těleso, který

nemůže moc ovlivňovat. Ten má pak pozici mnohem horší, ale svým způsobem i mnohem jednodušší, protože výběr lidí nemůže ovlivnit. Tohle není jednoduchá věc. Motivovat ty lidi není vůbec jednoduchý.

### **Motivovat a inspirovat je?**

Inspirovat? Dobře... Ale já se o to vůbec nesnažím. Není v mém plánu, že bych si řekl, tak teď něco udělám, čím je dostanu, a oni budou nadšený. Já se o tohle vůbec nesnažím, neřeším to.

### **Prostě to necháváš plynout?**

Já se snažím dělat to, jak nejlíp dokážu, a vůbec se nesnažím být psycholog. Když je to náročný a lidi potřebují pauzu, tak jim pauzu rád dám, ale nemám v sobě ten kalkul, že bych se snažil nějak si ty lidi získat na svou stranu, aby dělali, co potřebuju.

**Často jsem se setkala s tím, že sóloví muzikanti nebo dirigenti popisují jednu věc. Když třeba přijde skvělé provedení, skvělý koncert, tak pak po tom všem, když to všechno skončí, následuje hodně těžký moment samoty. Máš to taky tak? Mám na mysli tu chvíli, kdy po koncertě skončí všechny ovace, lidi i orchestr odejdou domů, někdo jde pít... A pak přijde moment, kdy jsi opravdu sám.**

Já samotu vyhledávám, i když žádný koncert není. Je to asi pravda, ale já jsem žádnéj takovej koncert asi nezažil, že bych si řekl, tak a teď je to vrchol! To se mi nikdy nestalo, taková euforie, že bych měl pocit, že jsem podal světovej výkon. To za prvé. Ovace pro mě nemají žádnou váhu. Naopak mám vždycky takovej trapnej pocit, protože jsem zažil spoustu hnusných koncertů, kde lidi řvali bravo. Na koncertech, který byly úplně bezcenný. Ovace publika jsou pro mě něco skoro sprostýho, dalo by se říct, protože ty lidi jsou schopný aplaudovat v podstatě čemukoliv.

**Žijeme v zemi, kde publikum pořád vstává. Já to taky nechápu. Vždycky zůstávám ostentativně sedět, protože to nesnáším. Proč se má vstávat, když slyšíme úplně průměrné provedení, úplně standardní koncert, pomalu, jako když se člověk dívá v televizi na seriál?**

Taky nevím a nic si z toho nedělám. Jako interpret, kdy jsem byl součástí jiný kapely, jsem zažil opravdu vostudný záležitosti. A lidi vstávali, řvali, byli unešený,

no byl to hnus. Pak jsem zažil koncerty, který byly fenomenální, a lidi to vůbec nepochopili. Odcházel, protože to bylo dlouhý... Provedení bylo geniální a lidi si říkali, co to jako je? To, jak se to líbí lidem, nehraje vůbec žádnou roli.

**Když se vrátím k té samotě, tak to není nic, co bys prožíval nějak těžce?**

Naopak. Spíš před koncertem jsem rád v klidu a sám. To, co popisuješ s tou samotou po koncertě, mi připadá jako takovej trochu romantickej pohled na věc. Rozervanej dirigent... Ale chápu, že byl takovej trend vcítit se do role rozervaného umělce, kterej obětuje na oltář umění ten svůj talent a je z toho tak rozervanej, že musí o samotě trpět.

**Měl jsi někdy pocit intenzivní Boží přítomnosti při hraní a dirigování?  
Takový krásný pocit, že jsi v něm chtěl setrvat?**

U varhan jo.

**Spíš privátně, nebo při hraní na veřejnosti?**

Spíš při doprovodu bohoslužby.

**Mohl bys vyjmenovat tři hudební díla, která tě spontánně napadnou, kde cítíš spiritualitu a Boží přítomnost? Nemusí to vůbec být díla s náboženským obsahem ani díla, která ty sám hraješ.**

Strašně moc takových.

**Řekni první tři.**

Schnittkeho *Requiem*, Dvořákova mše D dur a třetí díl *Klávesových cvičení* J. S. Bacha – *Preludium a fuga Es dur*. No a Zelenka! Cokoliv od Zelenky!

**Děkuji.**

#### 4.5. ROZHOVOR S JIŘÍM PAVLICOU

**Jiří Pavlica (\* 1953), houslista a umělecký vedoucí souboru Hradišťan**

##### **Jaká byla Vaše rodina a prostředí, kde jste vyrostl?**

Moje rodina byla z hlediska obecného harmonická, idylická, a to jsem si opravdu



z dětství odnesl. A z hlediska toho spirituálního to byla rodina hluboce zakořeněná ve víře, řekl bych, až v té tradiční, tak jak je to na Moravě zvykem. Takže ten vklad byl jednoznačně, mám-li být přesný, ta katolická, moravská a tradiční víra. Tím spíš, že můj dědeček byl kostelník. Tím spíš, že maminka zpívala v kostelním kůru. Tím spíš, že jsem se narodil a bydlel jsem a bydlím tam de facto doposud,

protože jsem se vrátil, poté co jsem obletěl několikrát planetu, a tam, jak jste byla, tak kousek odsad', ani ne sto metrů nebo sedmdesát, tak stojí kostelík, barokní a takový vesnický, ale stojí na základech velkomoravské rotundy a hned vedle té rotundy objevili archeologové v posledních patnácti nebo dvaceti letech základy velké významné profánní stavby a shodují se na tom, že to byl přímo Svatoplukův knížecí palác. A já se na tohle dívám dneska z okna své pracovny na půdě. Takže to sečteno podtrženo je silný duchovní vklad.

##### **Jak jste na tom byli sociálně? Jakou měli rodiče profesi?**

Rodiče... No my jsme byli čtyři, takže maminka byla s dětma doma. Pracovala vlastně jako... Jak se to jmenovalo? V tehdejší JZD... tedy v rostlinné výrobě. Tak. A tatínek vzešel původně tedy ze sedlácké rodiny, ale protože ho to nikdy nebavilo, tak pracoval jako úředník v národním podniku Barvy laky, takže ono to bylo naprosto obyčejně zakotveno. Ale vzhledem k tomu, že názorově mí rodiče nebyli v žádném případě v souladu s tehdejší oficiální ideologií, tak prostě se to odrazilo na jejich sociálním postavení, nemohli si ani vyskakovat, nebo jak to říct... Nouzi nikdo netřel tak, že by neměl co jíst, ale rozhodně nebyl nadbytek. Já si

rodiče pamatuju jenom tak, že pracovali, pracovali, respektive dřeli, dřeli, dřeli od rána do večera. Tak my jsme jim samozřejmě museli pomáhat, ale já jsem za to vděčný, protože pokud jsem získal nějakou fyzickou odolnost někde z dětství a mládí, tak jenom, protože jsem měl tady ten vklad. Tak já jsem neměl až tolik času třeba na cvičení, protože jednak jsme museli na prvním místě pomáhat doma, a to fyzicky.

### **Třeba na poli?**

Na poli a na domě a na hospodářství a tak. Já jsem ještě jako dítě vodil kravku na pastvu. To si ještě pamatuju. Ta kravka vodila spíš mě, ale to nebylo podstatné. Takže tam bylo potřeba každé ruky a každého človíčka. Pokud jsem se pak mohl věnovat hudbě, tak jen, protože jsem možná měl nějaký talent. A pokud jsme v rodině nějaký talent měli, protože všichni byli nějakým způsobem hudebně činní a bratr dělal koncertního mistra v Královské filharmonii v Göteborgu, tedy na různých místech ve Švédsku, a obě sestry byly klavíristky... Jedna byla velmi nadaná, ta dokonce v té době počátkem šedesátých let byla vedena jako talent a naši neplatili ani školné ani nic a zkoušky jezdila dělat do Brna jako talent. Takže pokud tam nějaký talent v naší rodině byl, tak to bylo z mamičiny strany, protože dědeček, její tatínek, byl věhlasný kapelník v kraji pod Buchlovem. Bratr byl o deset let starší než já a ten studoval konzervatoř, pak JAMU a pak působil v profesionální sféře. Já jsem tu cestu měl trochu složitější. Já jsem šel nejdříve přes střední ekonomickou školu, protože v době, kdy já jsem se hlásil na střední školu, tak bratrovi se nevedlo, dokonce měl úraz, a vypadalo to, že nikdy hrát nebude. Tak rodina řekla, to je nejisté povolání, a že co svět světem stojí, tak bude buď stavebnictví, nebo obchod, takže buď stavební průmyslovka, nebo obchodní akademie, tenkrát se to jmenovalo střední ekonomická škola. Takže tak jsem skončil na střední ekonomické škole, protože ta byla v Uherském Hradišti, zatímco ta druhá byla až ve Zlíně. A přece kluka je doma potřeba na práci, takže nepůjde kamsi do světa. Takže tak. Já jsem si tu cestu k hudbě našel až po střední ekonomické škole, dělal jsem konzervatoř, muzikologii a JAMU. Ale tam jsem dělal kompozici, nikoliv nástroj.

### **Byla doma přítomna láska?**

Ted' už budu stručný, láska byla všudepřítomná. Pamatuju si ten obrázek z velehradské pouti „Kde je víra, tam je naděje, kde je naděje, tam je láska.“ A prostě ta láska byla všude. A to, že tatínek byl přísnější, nebylo proto, že by



chtěl být přísnější, ale protože to byl projev lásky, abychom nezvlčili. A to, že maminka byla vlídná a hodná a od rána do večera zpívala, takže pro mě jsou to ty idylické vzpomínky, tak to byl samozřejmě vrcholný projev té mateřské lásky.

### **Jaké byly nejdůležitější hodnoty, které se Vám rodiče snažili předat?**

Já teď přemýšlím... Bylo toho hodně. Základem bylo určitě Desatero, protože tam je všechno. Ono je to vlastně tak propojeno, že nemůžu říct, že by akcentovali zrovna to, že „Dodrž slovo“ nebo „Udělej tamto“ nebo „Neudělej tamto“. Prostě v Desateru je všechno a podle životních okolností a situací to, co do života člověku vstoupilo jako překážka nebo výzva, tak podle toho se to řešilo. Prostě Desatero byl základ.

### **Ted' k Vaší víře. Jakým způsobem se transformovala dětská víra v tu dospělou?**

To je hodně důležité, protože dítě, dokud v těch rodičích má tu absolutní autoritu... Nevím, jak je to u dětí někde jinde dnes, protože rodiny jsou zpochybňovány, role rodičů je zpochybňována, to je prostě komplex problémů, které si naše hodně liberální společnost a civilizace nastavuje sama. Takže nevím, jak je to dnes, ale tenkrát byla dětská víra bezmezná důvěra v rodiče a v Pána Boha, abych tak řekl, protože někdy se to mohlo těma dětskýma očima jakoby spojovat. Ale to je jenom základ, z kterého sice člověk může čerpat celý život, ale kolikrát to může dopadnout úplně nějak jinak. To nejdůležitější je v okamžiku, kdy člověk začne dospívat, dozraje a vyletí sám do světa. Samozřejmě první, vůči komu se vymezí, jsou rodiče. Ti jsou první na řadě. A ve vztahu k té víře si myslím, že je naprosto nutné nezůstat zabořen jenom v tom, co mu bylo dáno, protože všechno se vyvíjí, a i ten člověk sám se musí vyvíjet. V okamžiku, kdy já jsem se ocitl ve víru světa, odešel jsem z domu a přišel jsem do uměleckého světa... Tím spíš, když jsem na muzikologii studoval všechny filozofické směry a proudy už od antiky, a mě to strašně zajímalo, ty antické školy jsou úžasné, tak tím spíš v té době, kdy materialistické vnímání světa bylo jediné správné, tak bylo těžké se najít v tomto zmatku všech informací. To byla ta první fáze. Druhá fáze byla, když jsem měl možnost se setkat ještě s jinými proudy, současnými, ve světě, v té době nastupující New Age a všechny jiné filozofické či náboženské proudy, no a tady je asi nejdůležitější, aby si člověk uvědomil, odkud je, kam patří a že ta cesta někam na ten kopec, obrazně řečeno, může vést různě. Takže já jsem ve vztahu k různým konfesím a denominacím a církevním strukturám dospěl k naprosté toleranci,

nechci říkat absolutní, to ne, to by bylo bezbřehé. Ale já mám tolik přátel, velmi krásných a úžasných, v řadách evangelických, protestantských církví, v řadách i jiných náboženských směrů a nemám s tím problém, opravdu ne, protože já se nepovažuji za toho, kdo by to měl řešit. Já si myslím, že to má řešit ten Nejvyšší, ta nejvyšší instance, a já věřím, že musí existovat absolutní pravda a absolutní spravedlnost, že všechny ty relativizace jsou jenom zástěrkou tady na našem putování na téhle zemi. A myslím, že akorát se ty skutky, činy a nakonec i naše myšlenky sčítají prostě někde na nebeském harddisku. No a pak jednou si řeknem, co bylo dobře, co nebylo dobře, a že bez toho, aby byla absolutní pravda, absolutní spravedlnost, bez toho by to naše snažení tady nemělo smysl. Pak jsme degradováni na pouhou nějakou bytost, která je jen nějakým shlukem buněk či chemických reakcí. A to mi přijde na lidský život málo. Jinými slovy, tělo je fyzická část bytosti a duše je ta vyšší část bytosti.

*Komentář: Cesta Jiřího Pavlici k vlastní spiritualitě byla jasná a přímočará. Předurčila ji rodinná tradice, pevné zakořenění v katolické víře a harmonické rodinné zázemí, kde Desatero vytvářelo základní pilíř veškerého konání. To vše se dělo s respektem k jiným kulturám, doktrínám a konfesím. Předpokládám, že základem této tolerance byl především respekt ke vzdělání, na které se v Pavlicově rodině velmi dbalo, přestože jeho rodiče sami nedosáhli vyšší akademické úrovně. Pavlicova životní filozofie předpokládá existenci jedné „absolutní pravdy“ a jedné „absolutní spravedlnosti“, ke kterým však vede mnoho rozdílných cest, a je na každém, jakou si vybere. Všimněme si v této části Pavlicovy výpovědi biblického obrazu cesty. Pavlica říká, že „cesta někam na ten kopec, obrazně řečeno, může vést různě“. Starý i Nový zákon líčí mnoho cest, například cestu Mojžíše a lidu Izraele do zaslíbené země, putování Ježíše Krista do Jeruzaléma či cesty apoštola Pavla. To je jen několik málo příkladů. Cesta patří mezi nejpůsobivější obrazy křesťanské spirituality, neboť symbolizuje proces vnitřní proměny křesťana.*

*Pavlica se zde jeví jako exemplární ekumenická osobnost, která usiluje o otevřený dialog se všemi, kdo o to projeví zájem. Základem tohoto dialogu je vzájemná úcta, sdílení a úsilí stavět na tom, co lidi spojuje, a nikoliv na tom, co je rozděluje. Takto lze charakterizovat i Pavlicovu osobní spiritualitu, která je nedílnou součástí výkonu jeho profese.*

**Když se zkusíme zbavit všeho patosu, tak co pro Vás přesně hudba je? Čím vším je?**

Nevím, jestli to dokážu bez patosu popsat, protože hudba je pro mě součástí života, hudba je pro mě povoláním... Když řeknu součást života, myslel jsem tím, že jsem bytostně prostoupen tou hudbou, bez které si nedovedu život představit. To je ten neuchopitelný rozměr, ale ten uchopitelný je, že to je mé povolání. To znamená, že taky stokrát, stodvacetkrát, stopadesátkrát ročně stojím před lidmi a něco jim jaksi chci sdělovat a snažím se, aby to moje sdělení bylo pozitivní. To jsme ale pořád v té rovině osobní – já a hudba ve vztahu k jiným. Ale já taky tu hudbu přijímám, a to je nekonečný příběh. Přece můžu poslouchat hudbu v jakýchkoliv situacích za jakýmkoliv účelem, ať už studijním, nebo relaxačním, nebo kulisovým, což už doufám nedělám několik desítek let, protože mě to obtěžuje. Já ji neumím poslouchat jako kulisu. Takže ta hudba je tak něco úžasného, bez čehož si život neumím představit. Musel bych si asi teď sednout, to je spontánní reakce, neuvažoval jsem... nejsem pedagog, který by studentům přednášel o smyslu hudby a nějak to strukturoval, to jsem tak spontánně jenom řekl.

**Já chci jenom spontánní odpovědi. Když vezmeme tři elementy: jeden jste Vy s Vaším vnitřním životem a s nějakou Vaší podstatou, potom je hudba, housle, Váš soubor, a pak víra v Boha, Bůh, spiritualita – jak to je všechno propojeno?**

Já si myslím, že v okamžiku, a už ani přesně nevím, kdy to bylo, ale je to už hodně let pozpátku, kdy se člověk zamýšlí nad tím, co vlastně v životě má dělat a čím chce být platný nebo prospěšný... A už v tomto, když jsem řekl platný a prospěšný v tom dobrém smyslu slova, je jakési východisko, že nechci jakoby urvat z toho života, ukrást pro sebe, ale že chci dávat. Teď si tady nedělám gloriolu, ale je to prostě pocit někdy z doby, kdy jsem se rozhodoval, co bych měl v životě dělat, když jsem si vyzkoušel, že ten ekonom ze mě nebude. Tenkrát jsem směřoval k něčemu, kde může člověk být opravdu v nejlepším smyslu slova tím, který poslouží. Tak jsem si říkal, že buď můžu být kantor, nebo můžu být lékař, nebo můžu být kněz. To byly vlastně zdánlivě neslučitelné věci, ale ono se to spojí v tom, že vlastně nakonec člověk dozraje do stadia, kdy pochopí, že největší radostí v životě je dělat radost tomu druhému. Být mu nápomocný nebo prospěšný. Já jsem se nestal ani lékařem, protože to už se rozhodlo někde na té ekonomické škole. Nestal jsem se ani knězem, protože na to jsem byl příliš životaschopný ve vztahu k svému okolí a život jsem měl rád a pořád mám. Tak vlastně jsem všechny tady ty úvahy transformoval do mého hudebního působení a tam jsem si to už

dávno pojmenoval třemi P. Přinášet lidem pohlázení, to je v té emotivní rovině. Přinášet lidem poznání, to je v té racionální rovině. No a přinášet lidem poselství, a to jsme v té filozofické rovině, to jsme u té spirituality. Už dávno jsem si uvědomil, že ať budu dělat, co budu dělat, myslím tím hrát, zpívat, nebo komponovat, že by to mělo mít, teď řeknu, duchovní rozměr, není to přesné, spíš nějaký duchovní kontext té prospěšnosti lidem či lidstvu obecně. Je to velmi vzletné, to jako chraň bůh, abych se cítil na to srovnávat své autorské pokusy s díly velikánů, kteří jsou vyvolení. Ale tak jak Janáček říká „z vlastního nitra růst a být prospěšný na tom svém poli, které je mi dáno“, tak to jsem si nějak takhle nastolil, ať tady nestřílím časové údaje, v tom věku kolem dvaceti let, kdy jsem se začal tou filozofií zabývat a kdy jsem už byl šťastný, že můžu dělat jenom hudbu. Tak vlastně od mých dvaceti let tohle nasměrování nějakým způsobem funguje, a když se podívám zpětně na těch třicet autorských cédéček nebo více možná, tak vždycky je tam něco z těch tří P, něco z toho svorníku té prospěšnosti lidem... Ani si nepřipouštím jiné inspirační pobídky, nebo jak bych to řekl. Ted' odbočím, ale když mi nabízeli dělat pro reklamu, tak já jsem říkal, že reklamu nemám rád, že ať si reklama existuje, ale na mě nefunguje, já jsem a priori proti reklamě v tom smyslu, že tomu podléhají ti, kteří nemají jasný hodnotový žebříček, a proto jsou manipulovatelní. A proto jsem řekl, že já to nebudu dělat, že bych se zpronevěřil sám sobě, že přece nebudu sloužit za peníze ďáblu konzumu, který je strašně rafinovaný. Ten je daleko chytřejší než ďábel komunismu, který tady fungoval. Oni mi říkali: „Ale pane Pavlica, my bysme Vás zaplatili tak, že vůbec nemusíte hrát a nemusíte tady na tom jevišti se tohle...“ No a já jsem jim říkal: „Ale zkuste pochopit, že já to mám rád, já tu hudbu miluju a nebudu prvoplánově směřovat svůj život a svoji životní energii za mrzký peníz. Já nechci.“ Já chci, aby mezi mou životní energií a tím, že za to dostanu zapláceno, aby něco zůstalo a něco mělo smysl v podobě služby jiným. Takže takhle jednoduchá je moje filozofie ve vztahu k Vaší otázce.

**Když pracujete se svým souborem, třeba když nastudováváte nové věci, projevuje se někdy tam Vaše spiritualita nějak konkrétně? Nebo je to něco, co zůstává pod povrchem?**

Určitě se projevuje, protože jednak už mě za ta léta tak znají a už tomu rozumějí... Tím spíš, že většina mých spolupracovníků nemusí být nějak duchovně stejně vyladěna, ale v těch obecných principech si jednoznačně rozumíme, máme stejné názory, a to, jestli je někdo praktikujícím, či není praktikujícím křesťanem,

naprosto nehraje roli. Takže v tomto nemám absolutně problém a už to, jak si člověk vybírá okruh spolupracovníků, tak se Vaše názory a postoje nějak promítají do toho, jaký okruh lidí si člověk vybírá. Za svůj dlouhý život osobní i umělecký jsem se spletl asi jenom dvakrát. Já si to rád pojmenovávám. Mám rád číslo tři jako číslo dokonalé. Tak jako mám tři P – pohlazení, poznání, poselství –, tak mám i tři F. Spolupracovník musí být fundovaný, tedy musí mít vzdělání, férový, tedy musí to sedět lidsky, a musí být fanda. To jsou muzikanti, kteří mají srdce. To jsou srdcaři. Já bych s muzikantem úředníkem asi nedokázal fungovat. Takže zcela jistě se to promítá do spolupráce, do výběru lidí, a pak když je to téma dané, třeba duchovní píseň, tak to všichni ti spolupracovníci vnímají.

### **Můžete zkusit popsat Vaše emoce, když jdete na pódium a začnete hrát?**

Ty jsou různé a dvakrát nevstoupíš do téže řeky. Snažím se být soustředěný na to, co bude, jak bude, a zároveň být otevřený tomu, co přijde. Takže pokud mluvím o programu, řekněme, běžného koncertu Hradišťanu, kdy to je setkání s lidmi, ani neříkám, že to je koncert, protože koncert má v sobě latentně souboj. Tak jako concerto grosso je souboj už ve své podstatě, tak koncert na tom jevišti s divákem by neměl být souboj, ale setkání.

### **Proč si myslíte, že koncert je souboj?**

Souboj je v tom, že už concerto grosso je podle literatury soubojem toho sólisty s tím orchestrem. Čili takhle. Takové přetlačování, nebo jak bych to řekl. Každý si to své místo musí vydobýt, aby ho bylo slyšet, aby se prosadil a tak. Takže já to vnímám raději jako setkání, a protože ten program taky sestavuju podle prostředí, nebo často podle ročního období, nebo taky podle toho, jaký je počasí... Výhodou té kapely je, že má asi osm hodin paměťového repertoáru a kdykoliv cokoliv můžu změnit, i za chodu. Mám sepsaný program a já to v průběhu změním, což je výsada. Nevím, kolik takových ansámblů je, aby si řekli, tak hele, teď se mi zdá, že vychází sluníčko, tak já zařadím jinou píseň. To je, myslím si, dost ojedinělé. Naše výsada, a to je super, zakládám si na tom. Když já mám napsaný program a v průběhu večera to změním, třeba když vidím, že lidi jsou trošku jiní. To je ta otevřenost té konkrétní situaci. Samozřejmě že orchestr, který hraje z not, tohleto nemůže, to by se nedomluvili. Ale my jsme smečka uzavřená do sebe a tam to prostě jde. A pak se stane, že v průběhu toho koncertu nastane chvíle, kdy opravdu... Jsou písně, které vím, že... Píseň *Anděl strážný* nebo jiné... Už to je takový můj rituál. Já dokonce v dohře nebo v mezihře té písně mám svoji vnitřní

modlitbu. A vím, že přesně to plynutí té chvíle je tak, že až ve mně ta modlitba skončí, tak vlastně tu píseň v tom dozvuku uzavřu. A pak jsou naprosto mimořádné výjimečné chvíle, kdy do tohoto svého rozpoložení, do té jisté kontemplance, se třeba rozezní někde zvony nebo přiletí (je-li to open air) ptáček a zacvrliká. Je to vteřina, ve které paralelně proběhne tisíc příběhů této planety. Náš niterný duchovní svět. V každém z těch lidí se něco odehrává, nějaká myšlenka a do toho přiletí ten ptáček nebo zazní ty zvony. Pak je to otázka setiny vteřiny rozhodnutí... Když jsme zpívali někde velkomoravský chorál, tedy staroslověnské texty, tak součástí toho je, že to potřebuje prostor, což náš zvukař dobře ví a vždycky ten prostor malinko jakoby udělá, přikráší. A teď do toho začaly znít zvony, do toho dozvuku, a shodou okolností ladily s tím, co jsme zpívali. Tak jsem to nechal jenom na té prodlevě, nechali jsme ty zvony znít, a až dozněly, tak jsme vlastně pokračovali. To by skladatel líp nenakomponoval, tak jak se to stalo v tu chvíli. Publikum ani nedutalo, akorát ta píseň byla o pár minut delší. To jsou úžasné náhody, nazveme-li si to náhodou, a člověk tomu musí být otevřený.

### **Byl to výraz Boží přítomnosti?**

Každý ať si to přebere, jak chce. Pro mě ano.

*Komentář: Zastavme se u momentu, kdy Pavlica integruje do koncertního výkonu svou vlastní osobní modlitbu. „Modlit se znamená v Bibli obrátit se k Bohu – a výlučně k Bohu – jako k laskavému, spravedlivému i milosrdnému a všemohoucímu Ty, čtoucímu ze rtů i v srdcích.“<sup>62</sup> Je to mimořádný příklad upřímně prožívané spirituality prostupující interpretaci hudby. Je jasně zřejmé, že modlitba následně interpretaci promění, učiní ji niternější a duchovnější. Opět neuvažujeme v kategoriích kvality, zda lepší, či horší, protože takto otázka nestojí.*

### **Stalo se někdy, že by se objevil nějaký nesoulad?**

To se stane. Myslíte v hledišti?

### **Myslím jakkoliv při té produkci. Nemyslím primitivně v rovině intonace.**

Rozumím. V té energetické rovině s lidmi. Může se to stát, jistěže. Tam je taková stará praktická rada a je dobrá. Pakliže je v těch divácích někdo, kdo je nositelem té negace, tak člověk se mu musí vyhnout, i kdyby měl zavřít oči, a najít si v tom

---

<sup>62</sup> D. Fouilloux a kol. *Slovník biblické kultury*, s. 142.

publiku někoho, kdo je nositelem pozitivní energie. To je taková praktická rada a funguje to. Ale já tady těm, když se to někdy tak stane, když ti lidi jsou, jak bych to řekl, méně komunikativní nebo nepozitivní... My jim říkáme, že jsou to sádroví pstruzi. To je výraz toho, že je něco mrtvého, neživého, nefungujícího, okoralého, něco, co prostě nežije. Tak stane se to. A teď je otázka, jak se člověk v tu chvíli s tím vypořádá, jestli se rozhodne jakoby s tím poprat a s tím konkrétním člověkem se snažit ho přesvědčit, anebo se nevyčerpávat, zavřít oči a zpívat a hrát úplně někomu jinému. To je asi případ od případu podle momentálního nastavení, třeba mého. Na to není univerzální recept.

### **Myslíte, že díky té skutečnosti, že věříte v Boha, jste lepší muzikant?**

Já si nemyslím. Já vím, že jsou fenomenální hudebníci a nepotřebují k tomu žádného Pána Boha. A jsou špatní hudebníci a můžou být věřící, jak chtějí. Protože v tu chvíli o to nejde. Jsou věci Boží, které patří Bohu, a jsou věci pozemské, které patří lidem. Takže já nemůžu spoléhat na to, že když nebudu cvičit, když se nepřipravím, že Pán Bůh to za mě udělá. To je samozřejmě velmi naivní představa. Mojí povinností je pro to udělat maximum. Já se to maximum snažím udělat a na tom jevišti to maximum ze sebe vydat, kam mě v tu chvíli mé síly pustí. Připravenému štěstí přeje, a pakliže je to takhle nastaveno, tak ten bonus nad tím, co se vydaří, zadaří, ta mimořádná pohoda, ta mimořádná energetická shoda s divákem či vzájemně s těmi lidmi na jevišti, tak to už je pak dílo Boží. Ale mojí povinností je se na to připravit.

### **Vy už jste na spoustu věcí odpověděl, takže už nemusím některé otázky vůbec klást.**

Ve svém dlouhém monologu.

### **Takže Vám položím ještě dvě. Mluvíte někdy o věcech spirituálních se svými spoluhráči? Diskutujete někdy o těchto věcech, nebo to není vůbec zapotřebí?**

No, někdy diskutujeme, někdy to zapotřebí není. Pravda je, že čím jsem starší, tím míň se mi chce komukoliv cokoliv vysvětlovat. Prostě buď to chápeš, nebo to nechápeš. Diderot sice říkal, byl to racionalista, nevysvětluj. Já si myslím, že věci se vysvětlovat mají, ale už se mi to náěk často nechce. Ne nechce, to není správné slovo... Možná někdy nechat trošku jakoby otevřenost těm jiným, aby si to vnímali po svém, je lepší než někoho nutit do mé vlastní představy. V tom to spíš bude.

Takže nevysvětluju, nechávám prostor a každý ať si to přebere, jak chce, a udělá si na to svůj vhled.

**Kdybyste měl jmenovat tři hudební díla, která vůbec nemusí mít nějaký náboženský obsah, ale kde Vy vnímáte tu, řekněme, spiritualitu a dokonalost Boží, tak co Vás napadne?**

Já ještě předtím předešlu... Já kdysi byl hodně zabořen ve studiu lidové kultury a lidových písní a mluvil jsem o tom s panem profesorem Robertem Smetanou, to je už dnes taková legendární postava, který nás měl z dějin hudby. Já jsem ho zažil jako staříčkého ještě emeritního profesora a já jsem se ho ptal, mně pořád nešlo dohromady, neuměl jsem si tenkrát jako student srovnat, jaká je vlastně hodnota té obyčejné lidové písně a vedle toho úžasného obrovského díla, třeba Bachova či Dvořákova oratoria či jakéhokoliv jiného. A on mi řekl odpověď, kterou si pamatuju dodnes. On mi řekl: „Poslyšte, víte, jaký je rozdíl mezi krásnou, čistou a pravdivou (což zdůrazňoval) lidovou písní a Dvořákovou *Stabat Mater*? 75 minut.“ Je to trošku nadnesený příměr, ale něco na tom je, vracím se k tomu. Čím jsem starší, tím více akcentuju nebo mi záleží na tom, aby to bylo pravdivé. Je to těžké, je to neuchopitelné, protože je to šálivé. Někdy ten, kdo se Vám jeví, jako že to je strašlivě krásné a pravdivé, že mu to věříte, a on to je normálně jen profesionál, který jen odvede výkon a už v průběhu toho si přepočítá, že v sále je tisíc lidí a že podíl na honoráři by měl být navýšen. I takoví jsou. Někde jsem četl, že dokonce Yehudi Menuhin při hraní si dokázal spočítat, kolik je lidí v sále! Já si to nedovedu představit. To neumenšuje genialitu Yehudi Menuhina, ale jenom chci říct, že prostě ta pravdivost toho díla je pro mě asi na prvním místě. A tu pravdivost, opravdovou pravdivost, tu absolutní pravdivost, kterou my lidé nejsme schopni postihnout, tak tu logicky může postihnout jenom ta nejvyšší instance. A ta to bude posuzovat, jestli Händlův *Mesiáš* je geniální proto, že to chtěl Händel takhle napsat a bylo to z takových a takových pohnutek a uvnitř v průběhu té skladby jsou takové a takové postupy... To my vůbec nikdo nevíme. Já jenom vím, že to je dílo geniální, a Vy jste se ptala na díla, která třeba mě nějak zásadně oslovila. No tak tohle je jedno z nich. Vedle toho mě mohla oslovit i třeba lidová píseň.

**Určitě ano. A jaká například?**

Tak to může být písnička, kterou mi zpívala maminka. A ona vůbec nebyla duchovní.



### **To nevadí. Ale jaká to byla písnička?**

To byla *Když jsem u studánky vodu nabírala*. To byla prostě obyčejná písnička, a protože jí zpívala maminka, tak byla prostě ta nejkrásnější na světě. To jsou věci jakoby neuchopitelné a silokřivky těch energií, té pravdy a krásy, jsou taky neuchopitelné. Je to strašně individuální a úžasné, a přestože počítače jsou v mnoha lidských myslích všemocné, tak tohoto schopné nejsou – zatím. Doufám, že nebudou. Pakliže budou, tak *RUR* – Čapek už to naznačil, pak lidstvo končí. Pokud se staneme jenom čísly v computerových systémech, tak člověk končí. Já jsem asi konzervativce, ale takhle to vnímám, protože pro mě je vesmír – ten makrokosmos i ten mikrokosmos v lidské duši – jedno obrovské tajemství. A já si to netroufám pojmenovávat nějakou univerzální definicí, to nejde. To mi nenáleží, to přenechávám Pánu Bohu.

### **Děkuji.**

*Závěr: Rozhovor o spiritualitě s Jiřím Pavlicou by šlo popsat jako plynutí řeky. Tak přirozené, samozřejmé a lehké to bylo. Jihomoravský rodák je prodchnutý upřímnou vírou v Boha od raného dětství, jeho spiritualitu spolumodelovalo rodinné prostředí a krajina původu se svými tradicemi – Moravské Slovácko. Je připraven svou spiritualitu sdílet a bránit, ale s respektem ponechává všem okolo svobodu k vlastní cestě. Víra prostupuje celým jeho bytím a s ní také hluboká láska k lidstvu a vlastně ke všemu dílu Stvořitele. Pavlicovo životní krédo by šlo charakterizovat citací Václava Havla, a to, že „Pravda a láska zvítězí nad lží a nenávistí“. Chceme-li popsat atributy Pavlicovy spirituality, opět se setkááme s niterným světem překypujícím křesťanskou symbolikou a biblickými obrazy. Nacházíme zde řadu společných rysů s ostatními zpovídanými křesťanskými hudebníky. I Pavlica se odkazuje na anděla strážného, či na bolest matky nad utrpením syna v Dvořákově *Stabat Mater*, nebo na Kristovo utrpení, smrt a nanebevstoupení v Händlově *Mesiáši*. Toto vše prostupuje osobnost Jiřího Pavlici, jeho chápání života a světa a logicky i jeho přístup k hudbě a její interpretaci.*

*Zároveň vnímám v Pavlicově každodenně žité spiritualitě něco velmi prostého, přitom velice důležitého. V souladu se svou vírou Pavlica chápe hudební povolání nejen jako prostředek ke sdílení radosti a krásy, ale především jako službu. Tuto službu vnímá Pavlica jako naplnění života a jeho smyslu. Sám přirovnává své poslání v šíření hudby ke kněžskému povolání a přiřazuje mu*

*konkrétní cíle: pohlazení, poznání a poselství. Spiritualita přináší Pavlicově hudební kreativitě svébytnou vnitřní kvalitu, bez které by jeho autorská i interpretační aktivita byla odlišná. Nikoliv lepší, či horší, ale objektivně odlišná. Postrádala by rozměr společného sdílení a přijímání oněch tří jím přiřazených atributů, tedy pohlazení (jiným slovem lásky), poznání (vědění) a poselství, které činí z hudby v podání Jiřího Pavlici a jeho spoluhráčů součást mnohem širší skutečnosti, než je koncert jakožto prostá událost v životě člověka.*

#### **4.6. Téma spirituality v publikovaných rozhovorech se zahraničními sólovými interprety**

Jakožto externí spolupracovnice hudebního měsíčníku *Harmonie* realizuji pravidelně rozhovory se sólovými interprety převážně ze zahraničí, kteří přijmou významnější angažmá v České republice. Pokud je dotazovaný interpret příznivě naladěn tématu transcendence, spirituality či tématům souvisejícím, tak si mu dovolím položit v této souvislosti jednu či více otázek. Při formálních rozhovorech tohoto typu (tedy určených k publikaci ve specializovaném časopise) však není možné klást otázky příliš intimního a osobního charakteru, jako tomu bylo v rozhovorech určených výhradně pro tento výzkum. Proto se někdy snažím k tématu spirituality dostat nepřímo a oklikou, například skrze témata metafyzická, filozofická či skrze téma hledání smyslu povolání hudebníka. V některých případech to vyšlo a v jiných zase ne. Zde předkládám několik příkladů významných hudebních osobností, s nimiž jsem realizovala rozhovory v době výzkumu spirituality a kde jsme se, ať už přímo, či nepřímo, transcendentního či spirituálního tématu alespoň okrajově dotkli. V těchto případech je třeba vzít v potaz důležitou skutečnost, a to, že dotazovaný interpret mne při rozhovoru potkal poprvé v životě, neměl se mnou žádnou osobní zkušenost, a nemohl mít tedy na základě předchozí zkušenosti vypěstován pocit základní mezilidské důvěry. Tato okolnost samozřejmě stěžuje kladení velmi osobních otázek, a proto si velice cením těch interpretů, kteří se na tento „tenký led“ se mnou s důvěrou pustili.

#### 4.6.1. Nicolas Altstaedt, violoncellista

*Nicolas Altstaedt (\* 1982 v Heidelbergu) je špičkový německo-francouzský violoncellista, který působí na mezinárodní scéně jako sólový i komorní hráč.*



*K našemu rozhovoru došlo den po jeho koncertě na Pražském jaru 2017, kde vystoupil v rámci Víkendu komorní hudby spolu s klavíristou Alexanderem Lonquichem a houslistkou Vilde Frang. Interview s tímto interpretem pro mě představovalo jeden z vrcholů mé dosavadní novinářské praxe, protože se mi podařilo v rámci tohoto našeho prvního setkání přesvědčit Altstaedta, aby hovořil velmi otevřeně o svých osobních prožitcích a o hledání smyslu hudby a umění při své hudební praxi. Činil tak rád.*

*Zde je úryvek našeho rozhovoru,<sup>63</sup> který se tematicky dotýká jednak výzkumu spirituality a poté i témat příbuzných, například hledání krásy a lásky při provozování hudby a významu tohoto úsilí.*

#### **Souvisí pochopení podstaty hudby s pochopením podstaty lidskosti?**

Ano, velice. Zvláště to lze demonstrovat na smyčcovém kvartetu, kde já jsem sice nebyl nikdy uvnitř, ale velmi intenzivně to vnímám zvenčí. Je čtveřice lidí, která musí zvládnout nějaké velké kvartetní dílo. Každý z nich má přitom svou vlastní vizi, jak třeba frázovat. Primárius má úplně jinou vizi než violista, kontrabasista má zase svou představu. Přitom se všichni musí sjednotit v jedné společné vizi celého díla, jejíž je každý součástí a kde každý zná své místo. K tomu je potřeba spousty tolerance, a hlavně spousty lásky k ostatním lidem. Není totiž možné prosazovat svou individuální vizi na úkor ostatních, často je nutno se naopak upozadit. Proto je nutno milovat ty, se kterými komorně hrajeme, abychom jim mohli maximum ze sebe dávat a inspirovat je, ale také od nich přijímat a takto něco hodnotného vytvořit. Je to jako rozhovor či diskuse, není to monolog.

---

<sup>63</sup> Magdalena Nováčková. „Tiché štěstí a pokora skutečného muzikanta. S Nicolasem Altstaedtem o hlubinné podstatě věcí a o inspiraci, která je všude.“ *Harmonie*. 2017, č. 8, s. 14–16.

### **Jak je to při sólovém hraní se symfonickým orchestrem?**

Je to totéž. Záleží však na orchestru. Jsou orchestry spíše pasivnější, které očekávají inspiraci zvenčí, především od dirigenta. Pak jsou však velmi kvalitní orchestry, které samy generují inspiraci a zajímavé hudební myšlenky. A s takovými tělesy je možné vést tvůrčí dialog a vytvářet něco mimořádného podobným způsobem jako v komorní hře. O dialog usiluji, i když hraji úplně sám, například Bachovy *Suity*. Jsem uvnitř té polyfonie, vnímám jednotlivé hlasy a reaguji na ně. Nechám je zaznít a zároveň s nimi komunikuji. Tvořit hudbu neznamena jen hrát, ale i poslouchat a s otevřeným srdcem se nechat vést.

### **To znamená přistupovat k tomu s maximem pokory?**

Ano, pokora je nesmírně důležitá, protože v hudbě nejsme leadeři, nýbrž pouzí prostředníci. Hudba námi prochází a my ji s pokorou dáváme prostor. Hudba nemá svůj zdroj ve mně, ale pochází z jiného světa.

### **Myslíte tím, že je transcendentní?**

Ano. Třeba takové Dvořákovo *Klavírní trio f moll* má jasně transcendentní rozměr. Nevíme, odkud taková hudba pochází. Zcela jistě z nehmotné, neviditelné dimenze světa. To není jen tak, že se Dvořákova hudba zjevila v jeho hlavě. Dvořák se stal prostředníkem pro takový dar, bylo mu umožněno tuto hudbu uvést v život. My lidé můžeme hudbě umožnit, aby spatřila světlo světa, ale nejsme její prazdroj.

### **Chápu to tak správně, že Vy sám vnímáte jako dar Vaši schopnost předávat hudbu lidem?**

Ano. Myslím, že v širším kontextu je to poslání každého umělce. I třeba architekta. Nebo filmového režiséra, který vede herce na place, ale nechává jim tvůrčí svobodu. Který má svou vizi a pokouší se ji předat lidem. Který zároveň nechává lidi vytvořit si vlastní úsudek a nalézt ve filmu inspirativní témata pro jejich život. Třeba Stanley Kubrick nechával herce často improvizovat. On byl velká osobnost a vizionář. V jeho filmech naleznete úžasné momenty, které vznikly tak, že dal hercům prostor pro spontánní impuls tvůrčího ducha. U architekta je to podobné. Ten se inspiruje zase přírodou a její hierarchií, přírodními formami a strukturami... Vytvoří z nich něco nového, ale není prativěrcem těchto forem. Prostě my všichni v umění usilujeme o rovnováhu forem, které zde již existují.

*Komentář: Tolerance, láska, sdílení, dialog, pokora, dávat a přijímat, otevřené srdce. To jsou podle Nicolase Altstaedta zásadní hodnoty spoluurčující kvalitu hudebníka a následné interpretace. Kromě toho je přesvědčen, že hudba pochází z nehmotných dimenzí vesmíru, a nikoliv z našeho materiálního světa – hudbu tedy vnímá jako transcendentní záležitost. Inspiraci pro skladatelskou tvorbu chápe Altstaedt jakožto vzácný dar, kterého by se měl skladatel pokorně a zodpovědně zhostit. Tento cellista vnímá jako prostředníky transcendentního sdělení nejen interprety, ale i autory. Toto podle něj platí i pro další umělecké disciplíny jako architektura, malířství či filmové umění.*

### **Je to pro Vás spojeno se spiritualitou?**

Ano, také, protože umění je prostředkem, jak porozumět světu skrze emoci. V hudbě to platí obzvláště. Každý člověk na naší planetě nějakým způsobem vnímá a popisuje svět kolem sebe. Lze tedy svět chápat buď takto deskriptivně, ale také citem, emocemi a intuicí. Když si lidé, kteří nikdy neposlouchali ani nestudovali Beethovena nebo Dvořáka, poslechnou jejich hudbu, tak jí často intuitivně a pocitově rozumí. My všichni tedy máme v tomto směru stejné možnosti. Můžeme vnímat svět skrze cit. Když jsem hrál Dutilleuxe, tak jsem o tom hodně mluvil s posluchači. Dutilleux je hudba pro čas noci. My všichni máme v noci jiné vnímání než ve dne. Nezáleží na tom, jaký kdo je či jakou má profesi, prostě v noci sníme, do popředí se dostává podvědomí, naše smysly pracují jinak, na hluk reagujeme podobně.

### **Máte pravdu, v noci je stav mysli odlišný.**

Ano. V tomto stavu mysli reaguje každý podobně, ať už je člověk bankéř, nebo profesor, nebo je úplně bez vzdělání. Do popředí se prostě dostává intuice. A právě v tuto chvíli se může hudba silně dotknout našeho srdce. V nočních hodinách tak můžeme hudbě mnohem více porozumět. Posloucháme, cítíme a začínáme rozumět. Hudba je v tu chvíli ten nejsubtilnější a nejpřesnější způsob komunikace pro porozumění světa. Mnohem přesnější než jakýkoli jazyk. Propojení a rovnováha jednotlivých tónů je mnohem bohatší než všechna slova. Náš slovník je vedle toho velmi omezený. Hudbou tedy máme možnost porozumět světu o tolik komplexněji a hlouběji. Hudba nás proto činí pokornějšími, protože skrze ni procítíme náš svět bohatší. Třeba když si poslechneme Purcella nebo Monteverdiho, tak bez znalosti italštiny pochopíme, jak se lidé cítili v 17. století. A to je samo o sobě úžasné zjištění. Samozřejmě se mohu postavit před výtvarné

dílo z té doby a pokoušet se pochopit, ale nedosahuje to intenzity hudby. Například Beethoven: když si ho lidé dnešní doby poslechnou, tak jeho době porozumí mnohem více, než kdyby četli hromadu historických knih. Hudba je tedy nástrojem, jak porozumět komplexně lidské bytosti. Třeba když se chcete něco dozvědět o středověku, tak sice můžete číst dobové prameny a historická díla, ale mnohem lepší je poslechnout si Guillaumea de Machaut. Tak opravdu pochopíte, co středověk byl.

*Komentář: Všimněme si, nakolik je pro Nicolase Altstaedta důležitý obraz noci a noční temnoty. Polarita světla a temnoty patří mezi obvyklé obrazy křesťanské spirituality, tma je ovšem většinou vnímána jako čas chaosu, pochybností a hříchu. Altstaedtovo chápání noci se odlišuje. Nalezneme v něm hodně společného s myšlenkami křesťanského mystika Jana od Kříže.<sup>64</sup> „Jan od Kříže tvrdí i to, že Bůh může otevřít jinou cestu pro ty nečetné věřící, o nichž se soudí, že jsou k tomu připraveni. V tomto případě je věřící pasivní a Bůh aktivní. Pasivní stránka „noci“ zahrnuje to, že křesťana Bůh vede či řídí, aby křesťan rozjímáním dosáhl nových hlubin prozření.“<sup>65</sup> Právě v tomto nacházím paralelu u Altstaedta, který čas noci chápe jako příležitost ke ztišení, jež umožní vyjít na povrch skrytým a niterným tajemstvím lidské duše. Základním nástrojem je k tomu intuice. Právě v těchto chvílích se podle violoncellisty může hudba stát nejsubtilnějším nástrojem komunikace a porozumění světu. Je to moment, ve kterém se spiritualita a hudba vzájemně propojí a umožní člověku dosáhnout nové dimenze poznání.*

---

<sup>64</sup> Jan od Kříže (Juan de la Cruz, 1542–1591) – mnich řehole bosých karmelitánů, který patří mezi vrcholné představitele křesťanského mysticismu. Je autorem pojmu „temná noc duše“. Jan od Kříže se významně věnoval tématu temnoty, zejména při analýze procesu, kdy se lidské duši skrze temnotu otevírá cesta k Bohu.

<sup>65</sup> A. E. McGrath. *Křesťanská spiritualita*, s. 155.

#### 4.6.2. Leonidas Kavakos, houslista a dirigent

*Leonidas Kavakos (\*1967) je řecký houslista a dirigent, který se těší hlubokému mezinárodnímu respektu pro své vzácné muzikální kvality. Proslul na té nejvyšší*



*umělecké úrovni díky spojení mimořádné lehkosti a virtuozity s výjimečnou integritou svého přednesu. V prosinci 2019 zavítal do Prahy a při této příležitosti jsem měla možnost s ním realizovat rozhovor pro*

*časopis Harmonie. V rámci rozhovoru jsme hovořili i o spiritualitě. Kavakos o spiritualitě mluvil výhradně ve spojení s interpretací. Jeho pojetí spirituality nevyznělo nábožensky, nicméně ve svých odpovědích se vícekrát odkazoval na prameny židovsko-křesťanské kultury. Kavakos nepřipustil osobní výpověď na téma víry, konfese a osobního prožívání spirituality, avšak hovořil o tomto tématu značně široce ve vztahu ke svému chápání smyslu hudby a jejího provozování a taktéž v souvislosti s hudebním talentem, ať už svým vlastním, nebo nikoliv. Příslušný tematický úryvek z rozhovoru následuje.<sup>66</sup>*

#### **Uslyšíme Beethovenův Houslový koncert D dur a poté Eroicu. Jaký máte vztah k Beethovenovi?**

Na Beethovenovi si nejvíce cením toho, čím si prošel v osobním životě. Mám na mysli věci, které prožil jako soukromá osoba, a nikoli jako skladatel. To můžeme chápat jako obrovskou lekci pro každého, ať už hudebníka, nebo ne. Víte, co mám na mysli? V první řadě nesmírně těžké dětství. Byly na něj kladeny šílené nároky. Otec využíval jeho talentu jako zdroj příjmů a ždímal malého Beethovena tak, že to bylo nad jeho síly. Když se Beethoven konečně nějak etabloval a šel si vlastní cestou, tak začal postupně ztrácet sluch. Byl velmi nešťastný, ale přesto pořád pilně pracoval jako skladatel. Dokonce pomýšlel na sebevraždu, ale tu myšlenku zavrhnul, protože chtěl světu dát z hudby všechno, čím byl obdařen. Z toho všeho

---

<sup>66</sup> Magdalena Nováčková. „Leonidas Kavakos. Nechme pokorně znít Beethovena a pociťme záchvěv věčnosti.“ *Harmonie*. 2020, č. 2, s. 16–18.

se můžeme tolik učit! Když nakonec přišla definitivní ztráta sluchu, tak si tu hrůzu ani nedokážeme představit. Když je hudba Váš život, co zmůžete bez sluchu? Vždyť je to součást Vaší podstaty a Vaší identity. Beethoven však nejenže pokračuje v komponování, ale navíc tvoří tak velkolepé věci! Třeba poslední kvartety. Vždyť to jsou asi jedny z nejlepších smyčcových kvartetů, jaké byly napsány. Beethoven nadále komponuje a k tomu do poslední chvíle i diriguje vlastní věci. Ve své poslední symfonii složí *Ódu na radost*. Někdo, kdo měl tak nešťastný osud! Vždyť je to úplně neuvěřitelné, co dokázal. Ta moc a síla! Já věřím, že všichni máme geneticky zakódovanou schopnost vytvořit velké věci ve chvíli, kdy nás život drtí a sužuje. Problém je v tom, že v naší době se všechno řeší zdánlivě velmi jednoduše. Lidé si zvykli na to, že když přijdou těžké věci, tak člověk projde tak nějak okolo a dělá, že žádný problém vlastně neexistuje. Podívejme se na Beethovena. Vytyčil si své poslání, a i přes veškerou nepřízeň osudu se rozhodl věci dovést do konce. Dokázal vytvořit nebesky krásnou hudbu. A hlavně nadčasovou! Všechno, co vytvořil, bylo ve své době revoluční. Komorní hudba, symfonie, sólové koncerty, prostě všechno. Třeba zrovna tenhle houslový koncert. Jen samotná první věta má 25 minut. Přitom Mozartovy koncerty trvají 25 minut celé. Už jen tohle bylo na svou dobu revoluční. Nebo ten začátek s tympány. Kdo to kdy tehdy slyšel, aby skladbu otvíraly tympány? *Eroica* trvá 50 minut. Prý v jeho době lidé protestovali proti takové délce. Prostě Beethoven musel pořád odolávat nějakým tlakům a odmítání. Ale on nepovolil a nešel do kompromisu. Pro mě to byl on, kdo se vymanil z omezení klasicismu a otevřel dveře romantismu. Ta jeho práce s dynamikou! Tak výrazné dynamické změny šokují mnohdy i dnes, ale co teprve tehdy! Lidé vůbec nebyli na takové postupy zvyklí. To, co se děje v jeho hudbě, je kolikrát až násilné. Přesně takový je i jeho život. Velký introvert, který ale občas explodoval. Prakticky nikdo mu nerozuměl. Jestliže hudba je něco mezi nebem a zemí, tak Beethoven skládal hudbu, jež byla velmi ukotvena a uzemněna, ale posléze vystoupala k nebesům.

*Komentář: Kavakos hudbě přičítá roli něčeho „mezi nebem a zemí“. O Beethovenově hudbě říká, že „vystoupala k nebesům“. Hudbu tedy chápe jako něco, co nás může propojit s transcendencí. Uvažuje o ní stejně jako Josef Špaček ve vertikální dimenzi, vnímáme zde obraz vzestupu od pozemského k božskému, od hmoty k nehmotnému.*

### **A co jeho houslový koncert?**



Ten patří mezi Beethovenova nejlyričtější a nejpokojnější díla. Sice je tam několik bojovnějších momentů, ale celek jako takový působí pokojně. Když se však podíváme na rukopis koncertu, tak ten vypadá jako bitevní pole. Pro každou větu Beethoven rozvíjí tři až čtyři témata, škrťá, přepisuje, opravuje a zase znovu škrťá... Prostě se to rodilo v obrovských bolestech. Když se podíváte na rukopisy Bacha, Mozarta nebo Mendelssohna, tak vidíte, jak jim to šlo hladce. Prakticky dokonale. Prostě to plynulo jako řeka. V tomhle je Beethoven o moc blíže nám všem. My všichni v sobě máme schopnost přiblížit se božskému, ale jen za cenu obrovského úsilí. Každý z nás prožívá svou osobní *Odyseu*. Do Ithaky lze dojít pouze skrze ni. A právě tím je pro mě Beethoven. Je symbolem *Odysey*. Proto se mne jeho hudba hluboce osobně dotýká. Proto mě povznáší, dojíká a povzbuzuje.

*Komentář: Zde si všimněme zajímavého jevu. Kavakos se odkazuje na antického mytologického hrdinu Odyssea a jeho slavné putování do Ithaky. V životě Beethovena i ve svém vlastním vnímá paralelu s osudem Odysseovým. Kavakosovo uvažování o hudbě a umění v sobě obsahuje archetypální obrazy, v tomto konkrétním případě se jedná o archetyp hrdiny. Potvrzuje tím teorii o archetypech (praobrazech), jejímž autorem je Carl Gustav Jung. Podle Junga představují archetypy základní stavební kámen našeho vědomí. Jsou jeho archaickými vrstvami, které se čas od času vynořují, aby vstupovaly do našeho emočního světa a formovaly tak naše chápání skutečnosti. „Naše osobní psychologie je pouhou tenkou pokožkou, lehkým čerčením na hladině oceánu kolektivní psychologie. Onen mocný faktor, ten faktor, který mění náš život, který mění povrch nám známého světa a vytváří dějiny, je kolektivní psychologie. [...] Archetypy jsou ony veliké rozhodující mocnosti, to ony vyvolávají pravé události, a nikoli náš osobní rozum a praktický intelekt... Nepochybně jsou to archetypické obrazy, jež určují osud člověka.“<sup>67</sup>*

### **„Vy byste mohl vyprávět o Beethovenovi celé hodiny...**

To ano. Strávil jsem v životě tolik času s jeho hudbou! Symfonie, koncerty, komorní hudba a samozřejmě houslové sonáty. Tím vším jsem si prošel a cítím, že moje porozumění Beethovenovi je důvěrné a intimní. Vezměme si zrovna *Eroicu*, na které tu teď společně pracujeme. Když čtu partituru, tak si uvědomuji jeho obrovskou moudrost a vynalézavost v práci s jednotlivými tématy a

---

<sup>67</sup> Carl Gustav Jung. *Člověk a duše*. Přeložili Karel Plocek, Alena Bernášková, Ludvík Běťák, Jana Vašková. Praha: Academia, 1995, s. 44.

hudebními myšlenkami. Třeba poslední věta *Eroicy* jsou variace. Ačkoli základní téma je naprosto stupidní, tak je těmi nádhernými variacemi povýšeno do úplně jiných rovin. To téma je tak hloupé, že by ho mohl napsat úplně každý. Třeba já nebo Vy nebo kdokoliv. Když říkám hloupé, tak mám na mysli jednoduché ve vztahu ke všemu, co přijde pak. A pokládám za fantastické, kolik měl Beethoven úžasných nápadů k jedné malé hudební myšlence, kterou je v této větě to základní téma. Je to jako s batoletem, kterému dáte na hraní něco úplně prostého, třeba takovýto korek. (*L. K. vezme do ruky korkovou zátku karafy ležící na stole.*) Vydrží si s ním hrát celé hodiny. Není to proto, že by to batole bylo hloupé, ale ono má moře fantazie. My se podíváme na korek a řekneme si, no jo, to je korková zátku a tím to pro nás hasne. To batole se však dívá nezatíženým pohledem a tím má spoustu tvořivých možností.

**Jsme takoví ti nudní dospělí, jaké popisuje *Malý princ*.**

Ano. Batole bude na korku zkoumat každý barevný odstín, každé zvrásnění, každou čáru, každou nerovnost... Jako Beethoven, Mozart nebo Bach, když pracují se svými tématy.

**Jste také komorní hráč. Před dvěma lety jsem přesně v této místnosti dělala interview s Yujou Wang, která s vámi v té době byla na turné. Hráli jste Brahmsovy sonáty. Jak si vybíráte spoluhráče pro komorní hru?**

Chcete-li s někým komorně hrát, tak si to nejdřív musíte spolu vyzkoušet. Když jsou dva skvěle etablovaní sóloví hudebníci, tak to ještě vůbec neznamena, že jim to spolu půjde v komořině. Aby výsledek stál za to, musí být splněny dvě podmínky: jednak musí fungovat mezilidská chemie a pak spolu musí ladit vaše individuální přístupy k vnímání a cítění hudby. Jakmile jeden z těchto elementů nefunguje, tak nemá vůbec cenu se o něco pokoušet. Ale nikdy to nevíte předem, prostě to musíte vyzkoušet. Třeba Yuja a já jsme to poprvé zkusili během festivalu ve Verbier. Vystupovali jsme tam jeden rok obadva nezávisle na sobě, a tak jsme si řekli, že si spolu zkusíme zahrát. No a sedlo to, výsledek byl výborný. Hned jsme se domluvili, že toho zkusíme víc. Tak to celé začalo. Teď spolu hrajeme a vystupujeme pravidelně, a dokonce i nahráváme. Hraji však i s jinými. Nikdy si nevybíráte spoluhráče jen podle toho, že se Vám líbí, jak hraje. To nestačí. A už vůbec ne podle vzhledu. Prvním impulsem může být, když se Vám na někom líbí jeho vnímání hudebnosti a přístup k interpretaci. To si řeknete, že by nebylo od věci si to spolu zkusit. Pak přijde ta otázka mezilidské chemie. Vytváření hudby je

totiž spirituální záležitost. Aby mohla nastat, tak musíte s tím člověkem vytvořit společenství. Jestliže nejste schopni spolu vytvořit jednotu na pódiu, tak nemůžete tvořit jednotu s posluchači. Takový koncert by neměl žádný smysl.

**Když se ohlédnete za svou dosavadní kariérou, vybaví se Vám některý koncert, kde všechny tyto procesy probíhaly obzvláště intenzivně? Mám na mysli právě tu spirituální dimenzi a sdílení v jednotě.**

Těžko to vyjádřit slovy. (*Dlouze přemýšlí.*) Řekl bych to asi tak. Pro mě jako hudebníka je největší výzvou, když přijdu na pódium, abych se pokusil zasahovat co nejméně do procesu, o který tam jde. To znamená hrát co nejlépe, ale nezasahovat do síly, která mne vede. Nezasahovat do skladby jako takové, jak ji autor napsal. Upozadit své ego. Když se Vám toto podaří, tak pak může přijít spirituální prožitek. Často se stává, že hudebníci se při hraní snaží prosadit sami sebe, vnutit svůj jednostranný pohled ostatním hudebníkům na pódiu, ale to je cesta do pekel. Spirituální zkušenost není něco odtrženého od naší reality. Vlastně jde o to, že se musíte neskutečně soustředit a zároveň musíte být jednou svou částí zde na zemi a tou druhou se můžete vznášet. Ten spirituální prožitek je vlastně moment, kdy se pozemská dimenze setkává s tou božskou či vesmírnou nebo transcendentní, můžeme to nazvat jakkoliv. Když k takovému momentu na koncertě dojde, tak to je ono. To je skutečný smysl umění. Umění má schopnost přiblížit nás k dokonalosti, tedy k tomu, co nás přesahuje. My nemůžeme nikdy dosáhnout absolutní dokonalosti, protože ta je jiného řádu. Navíc nikdo z nás neví, jak má absolutní dokonalost vypadat. Ví snad někdo, jak by zněla dokonalá *Eroica*?

**Asi ne.**

Neví. Takže vlastně nikdo nemůže říct, že hledá dokonalost, protože nikdo neví, jak má vypadat. My přesně nevíme, co hledáme. To nás jako hudebníky udržuje svěží a mladé. A tím my, umělci, přenášíme tuto čerstvost a mládí na všechny, kteří umění vyhledávají. Na všechny, kteří se nenechají udusit každodenností. Umění je způsob, jak se můžeme dotknout nadčasovosti, jak můžeme na malý prchavý okamžik pocítit záchvěv věčnosti. Takže proč Beethoven přežil a žije i nadále v nás? Je to snad proto, že složil dobrou hudbu? Nikoliv. Důvodem je, že jeho hudba má NĚCO. Něco, co přesahuje náš čas. Jakýkoliv čas. Beethoven se dotkl věčnosti, a proto je jeho hudba stále živá a nadále bude. Totéž platí pro Mozarta. Mozart sám obdivoval celou řadu skladatelů, které dnes vůbec neznáme. Proč je neznáme? Protože jejich hudba v sobě neobsahuje onen dotek věčnosti. Je

důležité, abychom toto pochopili. Proto jsem Vám před chvílí říkal, že podstatou je jít na pódium, hrát, ale co nejméně do onoho procesu zasahovat. Nechme pokorně znít Beethovenovu symfonii v její nadčasovosti a pociťme záchvěv věčnosti.

### **Myslím, že chápu, co se mi snažíte sdělit.**

To neznamená, že by člověk šel na pódium nepřipravený. Musíte vědět, co děláte a proč. Musíte znát dílo a jeho strukturu. Nesmíte se odchylovat od textu, protože autor to napsal velice přesně a věděl proč. Musíte mít jasný koncept i vizi. Ale to vše musí plynout zcela přirozeně, abyste do toho už nemusela nijak zasahovat. Vezměte si třeba nějaké barokní dílo, kde je spousta ozdob. Podíváte se na to a řeknete si: „Jejda, to je přezdobené až hrůza. Proč to není trochu prostší? Trochu minimalističtější?“ Ale to je chyba. To, že máte schopnost hrát a provozovat hudbu, Vás neopravňuje k tomu, abyste do ní zasahovala. Teprve když tyhle sklony v sobě upozadíme, máme možnost prožít spirituální zkušenost s hudbou. Víte, co se stane, když do hudby zasáhnete vlastním egem? Možná z toho budete mít skvělý pocit, ale publikum to tak cítit nebude. Hranice je přitom nesmírně tenká!

*Komentář: Leonidas Kavakos velmi přesně popsal proces, jak přistupovat k interpretaci hudebního díla s cílem nejen dosažení co nejvyšší estetické kvality, ale především maximální umělecké hodnoty. Tento proces je podle Kavakose vysoce spirituální a lze ho popsat vlastně velmi jednoduše. Ve výkonu interpreta musí být v maximální možné míře tyto složky: osobní nasazení, technická připravenost, znalost partitury, pozornost, naladění na spoluhráče, a především upřímnost a pokora. Naopak při výkonu je potřeba eliminovat následující složky: orientaci na vlastní ego, faleš či neupřímnost ve vztazích a interakcích (ve vztahu k dílu, spoluhráčům, publiku). Pokud jsou tyto podmínky naplněny, existuje podle Kavakose velká šance, že se při interpretaci hudebníkům podaří „dotknout se věčnosti“, tedy vytvořit jedinečný estetický a spirituální zážitek, který interprety i publikum přivede do vyšší dimenze mimo čas a mimo hmotný pozemský prostor.*

### **Nahlížíte hudbu až metafyzicky...**

Rád to zkoumám i z vědeckějšího hlediska jako kontrast mikrokosmu a makrokosmu. Oba jsou si velice blízko. Mnohem blíž, než si myslíme. To, co je obsaženo v mikrokosmu, má svůj odraz i v makrokosmu. Oba vesmíry jsou v neustálé a setrvačné komunikaci. Oba jsou součástí Stvoření. Není to vůbec jen o velkých věcech, protože každá maličká částice hraje svou důležitou roli. Tak jako

my – lidé. Jsme navenek čistá matérie, hmota, ale uvnitř v nás se odehrává spousta chemických procesů, které vůbec nevidíme. I myšlení je chemický proces, kde hraje roli elektromagnetismus. Nevidíme to, ale existuje to. Takže na mnoha úrovních probíhají velice důležité věci, které pak v harmonii tvoří jednotu. Někdo si může myslet, že život, to znamená dobře se najíst, projít se pěkně přírodou, zajít do kina na prima film, projet se krásným autem... Já mám tohle všechno rád, ale život je mnohem víc! Moji předkové říkali: „Pan metron ariston.“<sup>68</sup> Vše se má dít ve správných proporcích, to je klíč! A přesně tohle platí i pro hudbu, a především pro velká symfonická díla. Třeba zrovna některá Beethovenova symfonie. To je tak obrovská hudební plocha! A v ní zazní například nějaký malý a zdánlivě bezvýznamný motiv, který se však vzápětí promění ve velké téma. Přesně to je ten vztah mezi mikrokosmem a makrokosmem. Právě proto je potřeba věnovat maximální pozornost důkladnému studiu partitury. Partitura je složitá jako my. Má svůj genetický kód, svou DNA. DNA partitury je složeno z veškerého množství zdánlivě malých motivů a harmonií.

### **Jaká je Vaše osobní cesta k nalezení vnitřní radosti a svobody?**

Celý svět mluví o svobodě, ale nikdo není svobodný. Ani já.

### **Můžete být svobodný uvnitř.**

Mohu. Ale přitom jsem si vědom, že svobodný nejsem. Pocit svobody je relativní. Moje svoboda končí tam, kde začíná ta Vaše. To znamená, že my všichni disponujeme pro osobní svobodu jen přesně vymezeným prostorem. Ve chvíli, kdy bych chtěl prostor své svobody zvětšit a rozšířit, tak narazím. Naruším celkovou harmonii. Tak to je. Proto nacházím svobodu, tedy spíše smysl pro svobodu, v partiturách. Nebo ve filozofických textech, které tak rád čtu. Učím se z nich a z toho pramení moje vnitřní svoboda. Čtu hodně antické filozofy.

### **Jaké například?**

Platóna, Aristotela a další. Čtu je znovu a znovu. Je to těžké čtení, takže nad jednou větou přemýšlím někdy i celé dny. Přemýšlím, pak na něco přijdu, ale po pár dnech se mi to rozleží a vidím to zase jinak. Takže se vracím a začínám znovu. Zbystřuje mi to mysl. Nacházím tak pořád nové výzvy. Antičtí filozofové jsou jako majáky lidstva. Oni mi ukazují, že určitá cesta ke svobodě skutečně existuje.

---

<sup>68</sup> „Všeho s mírou“ – rčení starých Řeků.

Mimochodem, na začátku jsme mluvili o tom, že Beethoven napsal poslední větu *Eroicy* jako variace na dost stupidní téma. Vlastně by se ta věta mohla takto jmenovat oficiálně: „Variace na stupidní téma“. Přesně tak to je. Ty variace jsou naprosto geniální, protože Beethoven dokázal s tím prostým tématem úplné zázraky a mohl by na něj napsat třeba několik set variací. Kam tím ale mířím? Variace ukazují, že máte nekonečně mnoho možností, ale téma je jen jedno. To téma je rámec, uvnitř kterého jste úplně svobodná. Nemůžete ten rámec opustit, protože byste se ocitla v jiném. Ale v tom svém můžete všechno. Právě to jsem se naučil od velikánů jako Beethoven. Naše doba nás nutí k životnímu stylu, který není úplně slučitelný s tím, co teď povídám. Samozřejmě bych se mohl odstěhovat na samotu do lesa, tam cvičit, studovat hudbu, číst filozofické texty a říkat si, jak jsem svobodný. To ale není možné. Jsem hudebník a většinu života trávím na turné. Není to vůbec jenom radost a požehnání, protože někdy zažívám dost těžké momenty. Jsem však přesvědčen, že právě to je moje poslání, protože koncertní síň je podle mě to jediné místo, kde může dojít ke vzniku bezpodmínečného společenství. Hudební text a zvuk vytváří něco, co bezpodmínečně spolu propojí tisícovku nebo několik set lidí, kteří společně přijímají, a nic dalšího není důležité. Sociální status, bohatství, náboženství, profese, to je úplně jedno. Nic z toho není v tu chvíli důležité. Jediné, co je podstatné, že my všichni dohromady tvoříme toto společenství, jsme tiše, necháme skrze nás proudit hudbu a přijímáme. Je obrovský dar, že to můžeme dělat, a já cítím svou roli právě zde.

*Závěr: Kavakosovo prožívání vlastní existence ve vztahu k povolání hudebního interpreta je naplněno hlubokou spiritualitou, která čerpá z mnoha zdrojů. Kavakos se nijak nevyjádřil ke své náboženské příslušnosti a nemáme ani dostatek elementů k tomu, abychom o konkrétní náboženské konfesi v jeho případě spekulovali. To však vůbec není na místě. Zajímavé jsou právě ony zdroje umělcovy spirituality. Patří sem především Kavakosovo zakořenění v antické filozofické a mytologické tradici jeho země původu (Řecko), vedle kterého je patrný pevný fundament křesťansko-židovského evropského kulturního dědictví. Všimněme si, jak Leonidas Kavakos používá pojem „společenství“. Náš rozhovor probíhal v angličtině a umělec použil termín „communion“. Význam slova „communion“ však není pouze „společenství“, ale také „přijímání“ čili „sdílení společného“. Kavakos našel pro proces vnímání hudby analogii ve svatém přijímání, v obraze Poslední večeře Páně. Ze všech dotazovaných umělců hodnotím toto vyjádření jakožto jeden z nejsilnějších spirituálních obrazů, které se*

*v rámci výzkumu vyskytly. Kavakos je podle všech objektivních hledisek výjimečný umělec mimořádných kvalit na mezinárodní úrovni, který patří mezi nejžádanější. Můžeme si tedy dovolit konstatovat, že k úrovni jeho umění přispívá vedle kulturně-filozofického odkazu a vedle setrvalého hledání (a nalézání) inspirace ve vlastním nitru právě spirituální rovina umělcovy osobnosti.*

#### **4.6.3. Piotr Anderszewski, klavírista**

*K rozhovoru s Piotrem Anderszewskim (\* 1969 ve Varšavě) jsme se sešli 15. září 2018 právě v jeho rodném městě. Anderszewski je klavírista, který se v současnosti pohybuje na světových pódiih té nejvyšší úrovně a patří do klavírní „první ligy“. Náš rozhovor předjímá jeho plánované vystoupení v rámci Klavírního*



*festivalu Rudolfa Firkušného v listopadu 2018 v Praze. Anderszewski je sice Polák, nicméně v současné době má i portugalské občanství, takže sám sebe definuje jako portugalsko-polského klavíristu. Přijetí portugalského občanství bylo pro něj důležitým krokem z hlediska vnímání své vlastní identity, kterou nyní nechce spojovat*

*s Polskem, jelikož se neztotožňuje s vývojem Polska především v politické oblasti.*

*Tématu spirituality a transcendence jsme se v rozhovoru nakonec věnovali hned v několika otázkách. Anderszewski byl tímto tématem nakonec nejen zaujat, ale dokonce potěšen. Bylo znát, že ho obtěžují banální a často se opakující otázky především životopisného charakteru. Právě proto vítal, že jsme se spolu dotkli věcí, které sám zjevně pokládá za velmi podstatné pro pravdivý prožitek z výkonu své profese.<sup>69</sup>*

---

<sup>69</sup> Magdalena Nováčková. „Nevím, zda život má smysl, ale Mozart rozhodně ano aneb Hledání cesty k neklidnému introvertovi Piotru Anderszewskému.“ *Harmonie*. 2018, č. 11, s. 8–9.

**Ve filmu *Neklidný cestovatel* hovoříte o publiku v souvislosti s procesem dávání a přijímání. Vy přicházíte, abyste dal radost a krásu. Co naopak od publika dostáváte? Mám na mysli takové koncerty, které se podle Vás skutečně vydaří.**

Je to určitý prožitek jednoty. Jako bych vedl s publikem dialog, jehož výsledkem je vzájemné souznění. Když takový pocit jednoty nastane, je to úžasné. Není to však zdaleka pravidlo. Dá se říct, že to přichází dost vzácně. Nikdy nevím, jaké publikum na mě čeká. Vedle toho vstupuje do hry řada věcí, které nás přesahují a jsou zcela nepředvídatelné. Například v dubnu jsem hrál v Londýně, na programu byly právě Beethovenovy *Variace na Diabelliho valčík*. Od první noty jsem cítil fantastické souznění. Jako by všichni v publiku byli na stejné vlně se mnou. V tom sále vládla úžasná energie. Vnímал jsem, jak všichni sdílíme stejný uzavřený prostor. Začal jsem hrát a najednou díky hudbě zmizely veškeré bariéry mezi přítomnými.

*Komentář: Piotr Anderszewski popisuje jako nejvyšší hodnotu koncertu prožitek jednoty a vzájemného souznění. Nacházím zde analogii s prožíváním koncertu u Leonidase Kavakose. Ten používá termín „společenství“, v jistém smyslu i „přijímání“. Jedná se totožnou skutečnost jako u Anderszewského.*

### **Cítil jste i přítomnost něčeho transcendentního?**

Cítil, a velmi silně. To je na dlouhé povídání. Právě tohle je na celém procesu to nejzajímavější. Nedovedu si představit hudbu bez rozměru transcendentna, protože by neměla žádný smysl. Zároveň je to někdy extrémně frustrující a často bolestné, protože člověk chce mít věci pod kontrolou, a to je právě v rozporu s tajemnem, jež je nad námi. Jedna část našeho já chce věci kontrolovat a ovládat, což je do jisté míry v pořádku, neboť je to svým způsobem potřeba. Jenže kam až můžeme v tomhle úsilí jít? Ve kterém momentě je třeba to zarazit a odevzdat se? Existuje určitá hranice mezi snahou mít věci pod kontrolou a odevzdáním se tomu, co nás přesahuje. A tuto mez nelze vůbec konkrétně definovat. Vlastně je nesmírně těžké na jedné straně nalézt rovnováhu mezi úsilím o dokonalost a vůlí dotáhnout věc do určitého bodu a na druhé straně schopností upozadit svou vůli a odevzdat vše do rukou něčemu vyššímu nad námi. Tím myslím, že se odevzdáme a přenecháme vedení něčemu či někomu, kdo nás přesahuje. Já osobně tuto rovnováhu hledám velmi těžko.



**Rozumím tomu správně, že v určitém momentu je jediným řešením nalézt maximální pokoru?**

Pokoru, přijetí, do jisté míry i fatalismus. Můžeme to nazývat různě. Mohu mluvit jen za sebe. Dosažení takového stavu u mě vyžaduje hodně disciplíny a voluntarismu. Musím projít procesem, který je velmi přesně definován a vystavěn, bez toho to nefunguje. Teprve na konci přichází možnost svobody odevzdání, jež otevírá dveře transcendenci.

*Komentář: I zde je jasná paralela s Kavakosem. Anderszewski cítí transcendentní rozměr hudby, který ovšem lze vnímat jen za příznivých podmínek: ve chvíli, kdy se interpret upozadí a oprostí se od touhy mít vše pod kontrolou. Totéž říká i Kavakos: je třeba co nejméně zasahovat do procesu, který na pódiu probíhá. Anderszewski i Kavakos zdůrazňují aspekt pokory a odevzdanosti jakožto zdroj transcendence při hudebním výkonu.*

**Vím, že je těžké o těchto věcech mluvit, ale velmi mě to zajímá. Tedy konkrétně vliv osobní spirituality hudebníka na jeho umělecký výkon.**

Určitě si můžeme povídat o těchto věcech, ale musíme si ujasnit, co rozumíte pod pojmem spiritualita. Ten pojem je totiž často zneužíván, nebo naopak chápán velmi široce. Pro některé je to čistě náboženství. Asi se však shodneme na tom, že spiritualitou rozumíme vnitřní přesvědčení o určitém přesahu naší existence, ne?

**Myslím, že kromě přijetí této skutečnosti se musíme ještě oprostit od egocentrismu, protože jen tak sami sobě umožníme, abychom ten přesah dokázali vnímat.**

Také. Nejen se oprostit od egocentrismu, ale také od prosazování své vlastní vůle a neustálého vynášení soudů nad vším kolem.

**Je pravda, že jste v šestnácti letech úplně přestal hrát na klavír a začal jste až po čase znovu? Formuloval jste to tak, že jste se ke hraní vrátil až „po vnitřní přestavbě sebe sama a své identity“.**

Není to tak, že bych úplně přestal hrát. Přestal jsem však být klavíristou. Mé prohlášení, které jste právě citovala, bylo vyřčeno symbolicky a souviselo s Chopinovou klavírní soutěží zde ve Varšavě. Uprostřed soutěže jsem se šel projít, vešel jsem do jednoho kostela tady nedaleko a tam probíhal koncert, kde jsem

uslyšel Mozartovo *Requiem*. Vidíte, vracíme se k tématu spirituality. Nevím, čím to bylo, zřejmě prostředím kostela a Mozartovou hudbou, která mi v tu chvíli připadala božská, jako z jiného světa. Tak mocná, krásná a dotýkající se lidské duše. Uvědomil jsem si, jak je to silné ve srovnání s tím cirkusem panujícím na Chopinově soutěži, kde účastníci do zblbnutí cvičí Chopinovy sonáty. V ten moment jsem věděl, že skutečná hudba je pro mě ta, která se odehrávala v tom kostele. Když jsem poté deklaroval, že přestávám být pianistou, myslel jsem to především symbolicky. Zjistil jsem, že dimenze přítomná při poslechu *Requiem* v kostele mě zajímá mnohem víc než celá soutěž. Když žijete v Polsku, máte talent a věnujete se klavíru, tak se prostě od Vás očekává, že budete hrát Chopina a zúčastňovat se takových akcí, jako je právě Chopinova klavírní soutěž. Zkrátka že nasednete do tohoto vlaku a přijmete vše, co s tím souvisí.

*Komentář: Vnímejme kontrast pomíjivého a věčného, který Anderszewski právě popsal. Na straně jedné je současný svět hudební produkce se všemi svými negativními dopady na život hudebníka (prostředí hudebních soutěží, boj a rivalita s ostatními interprety). Na straně druhé je Mozartovo Requiem jakožto nositel věčnosti. Koncept věčnosti patří mezi základní atributy nejen křesťanské spirituality.*

### **Chtěl jste se tedy distancovat od soutěžního prostředí, kde stres a rivalita jsou často silnější než sama hudba?**

Ano, ale chtěl jsem se distancovat především od klavírního prostředí. To vše, co jsem právě popsal, hodně souvisí právě s tímto nástrojem. V Mozartově *Requiem* jsem v celé nádheře uslyšel orchestr, sbor, sólisty a v tu chvíli jsem si řekl, že prostě na piano totálně kašlu. Takže proto jsem přestal.

### **Co se stalo pak? Pokračoval jste v hraní na klavír?**

Vlastně se nestalo vůbec nic. Samozřejmě jsem pokračoval, ale můj způsob práce prošel proměnou a také jsem se začal zajímat o jiné věci. Jako by se v mém životě objevil nový směr, nové vedení, což mělo vliv na spoustu věcí. Na mou klavírní práci, na výběr repertoáru, na hudbu, kterou jsem poslouchal... Vlastně mě ta událost změnila, protože spustila proces, který mě formoval.

### **Částečně za to vděčíte Mozartovi, ne?**

Možná Mozartovi, možná okolnostem, kdo ví. S Mozartem se mi však stala jiná věc ještě o pár let dříve. Jako adolescent jsem miloval velká romantická díla, zbožňoval jsem Rachmaninova... Jednou jsem úplnou náhodou objevil nahrávku Mozartova *Koncertu Es dur* pro dva klavíry a orchestr. Bylo to jako zjevení. Najednou mne zaplavila záře. Bylo mi tehdy třináct čtrnáct a doteď nejsem schopen popsat slovy, co přesně se mi tehdy stalo. Nicméně moje láska k tomu dílu od té doby trvá. A vidíte, byl to opět Mozart. Jednalo se o velmi důležitý moment v mém životě v úrovni uvědomění přesahu a transcendence, jako později při Mozartově *Requiem*. Všechna díla Čajkovského, Rachmaninova či Chopina ve mně probouzela spoustu emocí, vášně a dojetí, ale nebylo tam to, co teď nazýváme spiritualitou. Tehdy bych však pojem spiritualita nepoužil. V té době bych to vyjádřil asi takto: hluboko v podvědomí jsem u Mozarta vnímal tak velikou krásu, jejíž původ jsem pokládal za vyššího řádu. Ostatně Mozart tak na mne působí dodnes. To nedokáže nikdo jiný, ani Bach. Prostě v tom cítím vyšší řád a smysl. Nevím, zda život má smysl, ale Mozart rozhodně ano.

*Závěr: Anderszewského průvodcem na cestě ke transcendenci je zde W. A. Mozart. Jako by právě on byl nositelem oné nadčasovosti, kterou popisuje i Kavakos. Oba umělci, Anderszewski i Kavakos, se diametrálně liší svým původem i sociálním prostředím, nicméně vykazují celou řadu podobností ve svém vnímání transcendentna. Prožitek jednoty ve společenství, který znamená vystoupení z boje, úsilí a soupeření. V tuto chvíli už neexistuje žádný zápas, ale jen soulad a propojení při prožitku tvoření či přijímání hudby. Nevíme, zda Anderszewski přísluší k nějaké konkrétní konfesi, ale jeho vnímání transcendence a spirituality je hluboce propojeno s výkonem profese hudebního interpreta. (Lze usuzovat, že klavírista je pravděpodobně křesťan, protože ve chvíli tísně na Chopinově soutěži utekl do křesťanského kostela. Jedná se však jen o domněnku.)*

## **5. Spiritualita jakožto součást osobní identity hudebního umělce ve 20. století v prostředí totalitní moci**

### **5.1. Náboženství a církve versus komunistická totalitní moc v letech 1948–1989 v Československu**

20. století bylo zasaženo mnoha turbulentními událostmi, které přinesly velké změny do politických, ekonomických a společenských systémů v celé řadě (nejen) evropských zemí. První světová válka, Velká říjnová socialistická revoluce, zrod nacismu v Německu a nástup Hitlera k moci, druhá světová válka a následně nástup komunistické totalitní moci v zemích sovětského vlivu včetně Československa a s tím spojená perzekuce vybraných skupin obyvatelstva.

Naše země byla přes čtyřicet let v područí komunistické diktatury, což hluboce poznamenalo nejen praktický život zdejších obyvatel, ale především jejich svobodu ve všech ohledech, jejich myšlení, životní postoje a tvůrčí aktivitu. Je všeobecně známo, že komunističtí mocnější představitelé v letech 1948–1989 podrobili církve a náboženské skupiny tvrdé represii. Nejvyšší míru perzekuce na sobě pocítila katolická církev, kterou komunistický režim označil za svého veřejného ideového nepřítele a podniknul veškerá možná opatření k její mezinárodní izolaci, odsunutí na okraj společnosti, vnitřnímu rozvrácení, rozmetání a postupnému zničení. Komunisté vyhrožovali a zastrášovali věřící, různými způsoby perzekvovali církevní představitele a významné členy církve, zatýkali je a v mnohých případech přikročili až k jejich fyzické likvidaci. Zároveň byl vypracován plán na likvidaci řeholního života. V rámci tzv. Akce K<sup>70</sup> (duben 1950) bylo uzavřeno 219 klášterů a internováno 2 376 členů mužských řeholních řádů. V obdobné Akci Ř<sup>71</sup> (červenec až září 1950) byly uzavřeny ženské kláštery a řeholní sestry buď centralizovány, či přesídleny do odlehlých oblastí, přičemž následně byly využity buď pro práci v nemocnicích či starobincích, nebo integrovány do průmyslových odvětví (např. dělnické profese v textilních továrnách apod.). Některé významné osobnosti katolické církve byly zlikvidovány krutým a zvrhlým způsobem, což je případ Otce Josefa Toufara, faráře z Čihošti u

---

<sup>70</sup> Martin Jindra. „Akce K. Násilná akce namířená proti mužským řeholím “ [online]. *Ústav pro studium totalitních režimů. Dějiny protikomunistické rezistence. Encyklopedie* [cit. 1. 9. 2019]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/skupina-vyzkumu/akce-k/>.

<sup>71</sup> Martin Jindra. „Akce Ř. Násilná akce proti ženským řeholím “ [online]. *Ústav pro studium totalitních režimů. Dějiny protikomunistické rezistence. Encyklopedie* [cit. 1. 9. 2019]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/skupina-vyzkumu/akce-r/>.

Ledče nad Sázavou. Ten zemřel na následky mučení, jež na něm vykonala Státní bezpečnost. Tragický byl i osud kardinála Josefa Berana.<sup>72</sup> Tento katolický duchovní byl v letech 1946–1969 arcibiskupem pražským a primasem českým. Roku 1965 byl jmenován kardinálem. Komunistické zvláštní nikdy nepodlehli, za což byl tehdejší mocí tvrdě potrestán dlouhodobou internací a sledováním a následně přinucen k emigraci do Vatikánu. Po komunistickém puči v únoru 1948 odmítl církev podříditi nové vládě a exkomunikoval některé významné členy církve, kteří se rozhodli s komunistickým režimem spolupracovat. V emigraci se kardinál Beran intenzivně zapojil do práce v rámci Druhého vatikánského koncilu. Postupem času se v totalitním Československu zformovala tzv. podzemní církev. Do utajení se tak přeneslo velké množství církevní aktivity, která takto koexistovala s církví oficiální. Jednalo se o činnosti jako například studium teologie, svěcení kněží, fungování řeholí, výchova mládeže a komunitní církevní život laiků.

Perzekuci byly vystaveny i další menšinové křesťanské církve, např. církev evangelická, církev pravoslavná či církev husitská, i když nikoliv v míře, jež postihla církev katolickou. Státní bezpečnost monitorovala i židovskou církev a život židovských obcí v celé zemi. Snažila se různými způsoby infiltrovat mezi věřící a rozmanitými způsoby jim komplikovat dodržování židovských tradic a rituálů. V době vlády komunistické strany bylo též zničeno velké množství židovských památek a hřbitovů na celém území naší země.

## **5.2. Projevy osobní spirituality u konkrétních hudebních interpretů v době totalitní moci v letech 1948–1989**

Nejprve je nutno zmínit, že hledání pramenů a důkazů o prožívání osobní spirituality či víry v Boha u hudebních interpretů v inkriminované době bylo a je velmi obtížné. Jelikož projevy víry a náboženského života byly z hlediska tehdejšího establishmentu zásadně nevídané a nežádoucí, tak se jen málokdo k duchovnímu životu hlásil veřejně. Naprostá většina věřících o své víře nikdy nemluvila na veřejnosti, ba se snažila víru skrývat. V prostředí klasické hudby sice byla čas od času uváděna velká hudební díla s náboženskou tematikou (např. Mozartovo či Verdiho *Requiem*, Dvořákovo *Stabat Mater*, *Te Deum* či oratorium *Svatá Ludmila* apod.), nicméně tato provedení byla redukována na ryze hudební

---

<sup>72</sup> P. Milan Glaser SJ. „Josef kardinál Beran. 33. arcibiskup pražský a primas český. Životopis“ [online]. [kardinalberan.com](http://kardinalberan.com/cz/zivotopis/) [cit. 1. 9. 2019]. Dostupné z: <http://kardinalberan.com/cz/zivotopis/>.

obsah bez jakkoliv akcentovaného duchovního přesahu. V písemných pramenech z té doby (interview a články v hudebních periodikách, monografie, memoáry, hudebněvědná literatura) lze nalézt jen velmi omezené množství informací k studovanému tématu. Podařilo se to u několika interpretů, avšak vycházím z literatury, která byla publikována až po roce 1989, tedy po změně politických poměrů.

### 5.2.1. Dirigent Václav Smetáček (1906–1986)

Zdrojem informací jsou v tomto konkrétním případě memoáry Míly Smetáčkové, manželky dirigenta Václava Smetáčka, nazvané *Život s taktovkou*.<sup>73</sup> Memoáry v sobě obsahují velké množství úryvků z deníků Václava Smetáčka, což je to nejautentičtější svědectví, v jaké bylo možno doufat. Václav Smetáček si pečlivě vedl deník po celou dobu své dirigentské kariéry. Jedná se o zdroj cenných informací, postřehů a osobních zkušeností ze života tohoto významného umělce a z prostředí, ve kterém působil. Z četby memoárů je jasné patrné, že manželé Smetáčkoví byli věřící křesťané, avšak svou víru otevřeně projevovali jen velmi sporadicky. Vlivem doby se náboženská praxe odehrávala za zavřenými dveřmi. Přestože memoáry vyšly až ve svobodných časech po roce 1989, zmínky o víře, spiritualitě a náboženské praxi nejsou nijak hojné, případně jsou vyjádřeny nepřímou – tak říkajíc mezi řádky. Uvedme zde několik příkladů:

*Příklad 1 – Václav Smetáček komentuje své vystoupení v italské Perugii dne 2. 10. 1966:*<sup>74</sup>

„Koncert začal v šest místo v půl šesté. Přítomen byl dr. Siciliani, celý štáb festivalu, městští notáblové a ovšem i celý zdejší vysoký klérus. Benevoliho *Slavnostní mše* byla až na několik malých chyb provedena dobře. Obrovský dozvuk perugijského dómu však hodně škodil jemnému předivu bohaté polyfonie dvou sborů, dvou orchestrů, osmi sólistů a komorního sboru. *Te Deum* od Caldary musilo odpadnout, protože abbé de Nys odvezl omylem po natáčení partituru do Paříže. Byl to však Boží zásah, protože jsem neměl vůbec čas znovu dílo přezkoušet v celku. Sartiho velkolepé *Te Deum* šlo hladce a bez potíží.“

---

<sup>73</sup> Míla Smetáčková. *Život s taktovkou*. Praha: vlastním nákladem, 2006.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 142

*Příklad 2 – úryvek ze Smetáčkova deníku z turné na Novém Zélandu 22. 5. 1972, když se V. Smetáček vracel z dopolední zkoušky ve Wellingtonu zpět do apartmánu, kde byl s manželkou Mílou ubytován:*<sup>75</sup>

„Míla odešla ze zkoušky dřív, aby mohla připravit oběd, a já jsem šel pěšky sám. Na konci Cuba Street jsem se podíval vlevo místo vpravo a vstoupil do jízdni dráhy. Jedoucí vůz zastavil 5 cm od mého kolena. Vůbec jsem jej neslyšel a ovšem neviděl, protože jsem se podíval na opačnou stranu. Zastavil jej neslyšně můj anděl strážný. Auto by mě bylo jinak přejelo.“

*Zastavme se krátce u tohoto úryvku, který popisuje docela obyčejnou událost ze života, již patrně známe z vlastní zkušenosti všichni. Člověk nedává pozor a vstoupí nevhodně do silnice, kde ho málem přejede auto. Václav Smetáček však s naprostou samozřejmostí a bez jakýchkoliv pochyb zmiňuje přítomnost anděla strážného, který jej zachránil. Připomeňme si, co to znamená. Biblický slovník<sup>76</sup> nabízí velmi rozsáhlou definici anděla, a to nejprve z doby starozákonní (židovské pojetí) a poté z doby Nového zákona (křesťanský pohled). Syntetizujeme-li ve stručnosti tyto dva pohledy, které nejsou nijak v rozporu, dojdeme k jednotnému závěru, že anděl je Boží posel - nebeská bytost stvořená Bohem, která náleží světu nebeskému a má své specifické poslání vzhledem k uskutečňování Božího záměru na nebi či na zemi. Slovník vysvětluje o andělech, že „jejich zjevení je vždycky znamením takového přímého a rozhodujícího zásahu Božího, který už nepřipouští, aby se události rozvíjely po svém. Bůh skrze ně bere věci sám zázračně do rukou.“<sup>77</sup> Přesně takovou situaci popisuje i Václav Smetáček ve výše citovaném úryvku. Boží přítomnost a její vliv na lidskou činnost jsou tedy nedílnou a nezpochybnitelnou součástí Smetáčkova života.*

*Příklad 3 – úryvek ze Smetáčkova deníku ze Štědrého dne roku 1974, kdy na něj již doléhalo vážné onemocnění srdce:*<sup>78</sup>

„Narodil se Kristus Pán!!! Jak miluji tento den, nejkrásnější v roce! Před rokem jsme byli s Mílou v Tokiu. Tenkrát mi ještě Ježíšek dovolil dokončit japonskou cestu a řídit šest provedení Beethovenovy Deváté. [...] Není tomu tak dávno, co jsem se ještě těšil z přítomnosti své maminky při štědrovečerních

---

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 156

<sup>76</sup> Jean-Jacques von Allmen a kolektiv. *Biblický slovník*. Přeložil Jan Miřejovský. Praha: Kalich, 1991, s. 10.

<sup>77</sup> Tamtéž, s. 11.

<sup>78</sup> M. Smetáčková. *Život s taktovkou*, s. 211.

večeřích. Jak rád bych byl dnes mezi všemi svými dětmi a vnuky, jak rád bych se těšil z jejich radosti. Nejvyšší však rozhodl jinak. Není divu, že přemýšlím o tom, jak dál. Nechci být náročný. Víím, že se už nikdy nevrátí to, co bylo. Byl bych spokojen, kdyby z toho všeho zbylo jen něco málo, co by mě udrželo při životě a co by mi zachovalo alespoň nějakou kontinuitu s tím, co jsem celý život dělal. Usoudí-li však můj Pán, že to má být jinak, chci být pokorný a poslušný. Prosím jen Boha, aby stál při mně a aby mě neopouštěl. A děkuju mu za to, že mě neopustil ten celý měsíc ve Florencii a že mi dovolil, abych se vrátil do své rodiny, ke svým dětem a do vlasti, v níž jsem zakořeněn a které patří celá má duše i práce."

I v této pasáži (již v závěru života) hovoří Václav Smetáček o Božím vlivu na sebe a své konání. Opět je tak činěno zcela bezprostředně, jako by se jednalo o naprostou samozřejmost. Zvláště pak v tomto úryvku je patrná plná odevzdanost do rukou Božích. U pojmu odevzdanosti se na okamžik zastavme. Jedná se o stav duše i mysli, ve kterém se člověk plně položí do rukou Božích a svěří mu celou svou existenci. Obzvláště se tak může dít ve chvílích velkého utrpení (např. bezvýchodné situace v mezilidských vztazích, vážná nemoc aj.), kdy není v lidských silách nalézt kloudné východisko z dané životní situace. V žádném případě se však nejedná o pasivní akt rezignace. Ba naopak, plná odevzdanost je velmi aktivní životní postoj, o kterém trefně hovoří francouzský kněz a teolog Jacques Philippe ve svém díle *Ve škole Ducha svatého*:<sup>79</sup>

„Nezapomínejme konečně na možná nejdůležitější a nejzanedbávanější formu poslušnosti: na to, co bychom mohli nazvat ‚poslušnost událostem‘. Události života jsou koneckonců nejjistějším výrazem Boží vůle, neboť zde nehrozí nebezpečí subjektivní interpretace. Když Bůh vidí, že jsme schopni pokojně, s láskou a v duchu synovské důvěry a odevzdání se jeho vůli přijmout, co nám události ‚vnucují‘, není pochyb, že nám přidá osobnější vyjádření své vůle, a že tedy Duch svatý bude k našemu srdci promlouvat častěji. Pakliže se naopak neustále bouříme a v protivenstvích se zatvrzujeme, těžko tato naše nedůvěra vůči Bohu dovolí Duchu svatému řídit náš život. Nejvíc nám brání stát se svatými bezpochyby to, že nesnadno dokážeme plně přijmout vše, co přichází. Ne ve smyslu fatalismu, který by vedl k totální pasivitě, ale ve smyslu důvěřivé a úplné odevzdanosti do rukou Otce.“

---

<sup>79</sup> Jacques Philippe. *Ve škole Ducha svatého*. Přeložili Tomáš Jelínek a Jiří Stejskal. 3. vydání. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017, s. 25.



Přesně takový postoj nacházíme u dirigenta Smetáčka: jeho osobní spiritualita, jednoznačně křesťanská, se projevuje jako upřímná víra v Boha ve své čisté podobě, která prostupuje veškeré jeho konání včetně dirigentské tvůrčí aktivity.

### 5.2.2. Dirigent Václav Talich (1883–1961)

Dalším příkladem projevené osobní spirituality u významných nežijících interpretů je svědectví významného českého dirigenta 20. století Václava Talicha. Inspirací nám budiž rozsáhlá monografie Milana Kuna o této hudební osobnosti světového významu. Ve 34. kapitole nalezneme detailní popis událostí z Talichova života v sezóně 1945/46. Z tohoto období pochází Talichova přednáška pro tehdejší dominikánský klášter na Starém Městě pražském na téma *Duchovní problémy reprodukce*. (Pojem reprodukce zde chápeme jako synonymum interpretace.) Přednáška se dotýkala samotné podstaty významu hudby pro lidskou existenci a právě zde Talich otevřeně promlouvá o svém osobním vztahu k transcendenci:

„V podivném tajemství tónu byl tu nalezen jazyk bez pojmového zatěžkání, pouhý duch ve své podstatě, jazyk jedinečně schopný vyjádřit rozechvění člověkovu v tušení Nejvyššího, jeho touhu přiblížit se nějak k mystériu Neznámého, vyzpovídat se zkroušeně Trestajícímu, vyzpívat bolest soužených i naději doufajících, zaintonovat píseň novou, hymnus slávy, opěvující moc i spravedlnost Hospodinovu. Což je nějaký jiný výrazový prostředek, který by vláčněji zpodoboval lidskou touhu?“<sup>80</sup>

Talich se vyjadřuje výrazně odlišně od Smetáčka, jeho chápání Boha v tomto konkrétním případě akcentuje zvláště jeho starozákonní podobu. Nejvyšší, Neznámý, Trestající – takový je Hospodin pro Václava Talicha. Nevnímáme zde onu niternou důvěrnost a blízkost, která je součástí Smetáčkova prožívání. Vnímáme zde však velkou míru pokory před Boží velikostí a vznešeností.

Další úryvek pochází z kapitoly č. 40, která se váže k sezóně 1951/52, tedy již k období tuhého komunismu. V lednu 1952 se Talich připravoval se Slovenskou filharmonií na nahrávání jednoho z nejdůležitějších Dvořákových oratorních děl – *Stabat Mater*. Milan Kuna vysvětluje, proč Talich nikdy dříve *Stabat Mater* nedirigoval:

---

<sup>80</sup> Milan Kuna. *Václav Talich (1883–1961). Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009. s. 890–891.

„Bezprostředním důvodem, proč tento úkol tak dlouho odkládal, bylo jeho přesvědčení, že jen umělec, který sám prožije bolest jako očištnou lázeň, je schopen se s tímto náročným, umělecky i lidsky hlubokým dílem vyrovnat.“<sup>81</sup>

Kuna dokládá své tvrzení citací z Talichova dopisu muzikologovi Otakaru Šourkovi, kde dirigent vysvětluje, jak ke *Stabat Mater* přistupuje jako člověk a jako umělec. Všimněme si také důvěrné otevřenosti, s jakou Talich Šourkovi píše, což je v době tuhého totalitního režimu věc velmi vzácná:

„Partitura *Stabat* mě obohacovala řadu měsíců. Studoval jsem ji velmi podrobně a nemohl jsem si ani představit den bez jejího kouzelného bohatství. Hlad dávat právě toto dílo byl ve mně velmi starý. Chtěl jsem si tu více než po 30 letech zapolemizovat s Karlem Kovařovicem, jehož tehdejší skvělé provedení vyprovokovalo ve mně snahu stát jednou před pultem a vyrovnat se s tou desetivětou písní o utrpení ztráty, s písní začínající tupou bolestí, nehybnou a proboujávající se dlouho černou chodbou k světlu ráje a k důvěřivému Amen. Dostal se mi o Vánocích do rukou Škrétův obraz Ukřižovaného, tuším, že originál je u sv. Mikuláše na Malé Straně. Proti ‚valným shromážděním‘ pod křížem Kristovým omezuje se Škréta na ticho nakloněné hlavy Obětovaného, k jehož tváři je přisát nehybný pohled smutných očí Matčiných. Jsou sami dva. Ostatní figury obrazu jsou v pozadí ve značném zkrácení, které jako by chtělo naznačit, jak je nám svět vzdálen, potká-li nás skutečná bolest. A právě v tom osamocení roste bolest k nesnesitelné hrozivosti. Jsem rád, že se mi tak pozdě dostalo cti být vykladačem právě tohoto Dvořákova díla: když jsem byl mlád, nedovedl bych to vůbec a bylo vskutku třeba projít životem, Pankrácí, poznat lidskou mizérii, abych se mohl poklonit *Stabat*.“

Od únorového komunistického převratu roku 1948 až do roku 1954 nesměl Václav Talich vykonávat svou profesi v Čechách, a proto se jeho působení přesunulo do Slovenské filharmonie v Bratislavě. V roce 1952, kdy na *Stabat Mater* pracoval, byl tedy již hluboce poznamenán jednak komunistickou zvůlí a samozřejmě i vězením (Pankrác), kde musel strávit po válce více než měsíc za údajnou (avšak nikdy neprokázanou) kolaboraci s nacisty. Jeho porozumění *Stabat Mater* tedy vychází z hloubky vlastního duševního utrpení, které v předcházejících letech prožíval. Z dopisu je patrný hluboký soucit s utrpením Ježíše Krista, a především jeho matky, Panny Marie, jejíž nesmírná ztráta – ztráta dítěte – byla pro Dvořáka inspirací ke vzniku tohoto silného díla. Talich se dokázal identifikovat

---

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 1024–1025.

s touto bolestí, přetavit ji do svého geniálního interpretačního umění a dát vzniknout zcela mimořádné nahrávce. Bezpochyby by díky svému výjimečnému talentu dokázal dosáhnout výtečného výsledku i bez toho, aniž by věřil v Boha. Z výše řečeného se však lze oprávněně domnívat, že Talichova víra v Boha měla v tomto případě konkrétní a pozitivní dopad na jeho dirigentské umění, představovala určitou přidanou hodnotu k jeho talentu a zkušenostem.

### **5.2.3. Cembalistka a hudební pedagožka Zuzana Růžičková (1927–2017)**

Ač strávila Zuzana Růžičková naprostou většinu svého aktivního života v době komunistické totalitní moci, jedná se o zcela odlišný případ ve srovnání s výše uvedenými dirigenty. Především je nutno zdůraznit skutečnost, že vzhledem ke svému židovskému původu se Zuzana Růžičková i s rodinou stala obětí holocaustu. Roku 1942 byla deportována nejprve do Terezína a posléze do koncentračních táborů Osvětim a Bergen Belsen. V koncentračním táboře se i s matkou nakazila skvrnitým tyfem, takže po skončení války musela strávit ještě několik měsíců v karanténě. Domů se vrátila o čtvrt roku později a se zničenými rukama. Události druhé světové války, trauma z na vlastní kůži prožité židovské genocidy, nehumánní barbarství vykonávané „civilizovaným“ německým národem na židovském národě a poválečný chaos v celé střední Evropě vrcholící nástupem komunismu k moci – to vše bylo pro další život této výtečné cembalistky určující a nesmazatelné. Díky svému výjimečnému talentu se z ní stala špičková interpretka mezinárodního významu. Nicméně ve svém aktivním profesním životě musela kontinuálně čelit totalitní moci komunistické strany, která jí neustále kladla větší či menší překážky v rozvoji hudební i pedagogické kariéry.

A jak to bylo s její spiritualitou či vírou v Boha? S touto mimořádnou cembalistkou jsem měla příležitost osobně hovořit o tématu spirituality koncem roku 2016. Byla zdrženlivá a zdráhavá, nepovolila nahrávání, pouze mi umožnila si dělat poznámky. Prý si potřebuje vše kolem spirituality více promyslet a teprve poté se sejít a udělat rozhovor na záznam. Bohužel k tomu už nikdy nedošlo. Zuzaně Růžičkové se zdravotně přitížilo, k rozhovoru se v následujících měsících necítila dost silná a nakonec přišla smrt. K náhledu na její vztah k věcem transcendentním se však přesto odvažuji přistoupit. Jednak mi v paměti zůstává podstata, myšlenka a duch našeho rozhovoru. Také disponuji poznámkami z našeho setkání včetně několika citací. A dále mám k dispozici velmi cenný zdroj informací k jejímu životnímu příběhu: Židovské muzeum v Praze systematicky

mapovalo osobní příběhy přeživších holocaust z našich krajín v rámci projektu nazvaného *Rozhovory s pamětníky*. V souvislosti s touto iniciativou zaznamenali v uplynulých desetiletích (po roce 1990) vědeční pracovníci Židovského muzea desítky rozhovorů s přeživšími, které slouží jednak pro obecné posílení kolektivní paměti a zároveň pro badatelské účely. Roku 2009 byl pořízen rozhovor i se Zuzanou Růžickovou, jíž se tázala historička Pavla Neuner. Rozhovor je k dispozici pro výzkumné účely v archivu Židovského muzea v Praze.

Příslušnost k židovskému národu i náboženství ve vztahu k prožitému traumatu holocaustu je leitmotivem, tedy vůdčí myšlenkou několikahodinového rozhovoru. Zuzana Růžicková se otevřeně vyznává z příslušnosti k židovskému původu, národnosti i víře. Nikdy však přímo nevysloví slova „Věřím v Boha“. Díky následujícímu úryvku z výše uvedeného rozhovoru se pokusíme vysvětlit, proč tomu tak je.<sup>82</sup>

**Pavla Neuner: Ještě bych se Vás zeptala, vrátím se zpátky do poválečné doby, jak jste se s maminkou vrátily. Kromě repatriačního úřadu pokoušely jste se obrátit nebo kontaktovat pražskou Židovskou obec o pomoc?**

ZUZANA RŮŽICKOVÁ: Samozřejmě jsme byly v kontaktu s Židovskou obcí. Oni se právě částečně podíleli na těch repatriačních aktivitách, takže nám přidělili byt a dostala jsem to pianino od fondu. Jinak jsem byla s Židovskou obcí pochopitelně v kontaktu po celou dobu. Když bylo potřeba na svátky, tak jsem vždycky chodila na obec hrát. Chodil tam tehdy pan Kopecký (Miloš), Sklenčka (Ota), takže jsem byla potom dost zklamaná, že jsem musela po revoluci na obci dokazovat, že jsem Židovka.

**Pavla Neuner: Jak to?**

ZUZANA RŮŽICKOVÁ: Musela jsem tam dávat rodný list maminky, že byla Židovka, ale byla jsem stále v kontaktu samozřejmě, i maminka. A musím říct, že když jsem pak byla v Praze v tom podnájmu, tak jsem dost chodila třeba i v pátek do synagogy a moje židovství bylo opravdu pro mě důležité.

---

<sup>82</sup> Židovské muzeum v Praze (dále jen ŽMP), sbírka *Rozhovory s pamětníky*, rozhovor č. postwwII.0006, Zuzana Růžicková, žena, nar. 1927, natočila 7. 10. 2009 Pavla Neuner, s. 5.

*Z poslední věty jasně vyplývá, že Růžičková se hlásila ke svému původu i víře a že víru pravidelně praktikovala (držela šábess a slavila židovské svátky). Podobných prohlášení nalezneme v textu více. Růžičková však nikdy nevysloví skutečné krédo – vyznání víry. V jejím projevu nenalezneme větu typu „věřím v Boha“, „chodím se do synagogy modlit“, „hledám u Boha útočiště“ apod. Lze se oprávněně domnívat, že důvodem je prožité hluboké trauma holocaustu, které bylo následně přiživováno perzekucí komunistického establishmentu a častými projevy antisemitismu, jež neustaly dokonce ani po Sametové revoluci. Latentní, pod povrchem doutnající antisemitismus se občas projevil v plné síle, což vedlo cembalistku Růžičkovou ještě k větší zdrženlivosti v komunikaci. Pro ilustraci uvedme další úryvek k tomuto tématu z rozhovoru s Pavlou Neuner.<sup>83</sup>*

**Pavla Neuner: Předpokládám, že jste asi svůj židovský původ neskrývala?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Ne. Zase mě nesmírně překvapilo, poněvadž jsem měla tehdy velice dobrého přítele, se kterým jsem se seznámila přes Svjatoslava Richtera, galeristu v Paříži, který, když jsme se po revoluci setkali, tak říkal: „Neříkej, že jsi židovka.“ A já jsem říkala: „Já jsem to říkala pořád.“ A on říkal: „My to tady ve Francii všichni tajíme, protože tady je strašný antisemitismus.“

**Pavla Neuner: A nesetkala jste se s žádným negativním projevem nebo nějakým postihem, o kterém byste si myslela, že souvisí s židovstvím?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Pochopitelně, státní antisemitismus byl, a dokonce právě jeden můj kamarád, který byl dramaturgem v České filharmonii, mi ukázal listinu Židů a bílých Židů, která kolovala po všech institucích. Samozřejmě můj manžel tam byl také.

**Pavla Neuner: Bílý Žid, to je sympatizant?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: To je sympatizant nebo rodina.

**Pavla Neuner: Manžel Židovky?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Manžel Židovky. A nejstrašnější projev antisemitismu, se kterým jsem se setkala, byl po revoluci. A sice, tehdy točila televize GEN.<sup>84</sup> A točili můj GEN a současně měl můj muž<sup>85</sup> sedmdesátiny. Bylo to tedy uděláno tak, že

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 16–17.

<sup>84</sup> GEN – dokumentární cyklus medailonů o významných osobnostech veřejného, uměleckého, sportovního či společenského života v produkci České televize.

<sup>85</sup> Skladatel Viktor Kalabis, manžel Zuzany Růžičkové.

budeme se Sukovým komorním orchestrem hrát v Anežce, v Anežském klášteře a že na tom koncertě oslavíme jeho sedmdesátiny. Pochopitelně, jak to bylo v GENU, tak kamarádi chodili všichni za mnou, celý den, celé dny, na fakultu a tak, aby moje aktivity natočili. Bůh suď, jak se to dostalo na veřejnost nebo jak se o tom dozvěděli. Přišla jsem do Anežky na ten koncert, tam je taková šatna pro umělce a ve dveřích té šatny byl dopis. V tom dopise stálo: „Nečekejte žádné publikum, jsme proti Židům v české kultuře a skupili jsme všechny lístky“, což muselo být finančně náročné. „Raději jděte domů, protože dnešní koncert se konat nebude.“ Ten GEN se od té doby nevysílal, protože já jsem to nechtěla. Oni mě filmovali, jak ten dopis čtu, a to byl strašný šok. Pochopitelně jsem to musela říct orchestru, dirigentovi a tak dále, takže jsme vystoupili na to pódium opravdu s velkým strachem, jestli tam nebude nějaká demonstrace. Naštěstí celá řada lidí přišla bez lístku, protože to byli kamarádi, přátelé a lidé, kteří si to řekli a říkali si, že si ten lístek koupí večer přímo u pokladny. Takže tam bylo i publikum, celkem se nic nekonalo, ale pak bylo v *Lidových novinách* takové prohlášení té skupiny proti Židům v české kultuře. Dokonce uveřejnili i ten seznam tak, jak tam byl ještě od komunistů, ještě tam přidali nějaké lidi, jako třeba dirigenta Libora Peška, který s tím neměl co dělat, ale vypadá jako Žid. Takže to byla docela velká akce.

**Pavla Neuner: A kdo za tím stál?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Tam byla celá řada podpisů.

**Pavla Neuner: Oni se i podepsali?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Ano.

**Pavla Neuner: To je strašné.**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Ano, ten GEN je k dispozici samozřejmě v televizi. Takže to byl nejhorší projev antisemitismu. Jinak samozřejmě ty projevy antisemitismu byly. Oficiálního antisemitismu. Zrovna mi říkal před několika lety jeden zaměstnanec rozhlasu, že tam přišel Jan Seidel, který byl velikou osobností té doby, a ti lidé, kteří měli úzké styky s Ústředním výborem strany a reprezentovali ho, že tam chtěli tehdy vysílat nějakého mého Händla nebo něco takového a že on říká: „Tuhle sionistickou kliku přece nebudeme podporovat...“

**Pavla Neuner: Takže by se dalo říct, že antisemitismus je svým způsobem nevymýtitelný?**

ZUZANA RŮŽIČKOVÁ: Myslím, že ano."

Ve světle těchto událostí se nabízí důvod, proč Zuzana Růžičková otevřeně nemluvila o své víře. Prožitky spojené s vírou si ukrývala hluboko ve svém nitru a nehodlala je sdílet s nikým, kdo nepatřil do nejužšího kruhu jejích blízkých. Příslušnost k židovství se všemi jeho aspekty jasně vnímala jako součást své identity, ale zjevně se nepokoušela jít dál tím směrem, aby vědomě a cíleně propojovala svou spiritualitu s vlastní hudební praxí. Spiritualita a hudba si nijak nepřekážely, ba možná se ubíraly i podobným směrem, avšak pravděpodobně neprobíhalo úmyslné úsilí o vědomý průnik jednoho do druhého. Na můj podnět reagovala Růžičková s určitou obezřetností, avšak nikoliv neochotně. Vyžádala si čas na přemýšlení, což je při jejím dramatickém životním příběhu zcela pochopitelné. Nicméně naši konverzaci z roku 2016 spontánně uzavřela prohlášením, které dává tušit mnohé: „O Boží existenci nemám nejmenších pochyb. Bach a jeho dílo jsou toho důkazem. Nejvíc to vnímám u jeho *Chromatické fantazie* a fugy. Tam se setkává genialita člověka s tím, co je nad námi."

Prakticky všechny rozhovory vedené s interprety, kteří prožili velkou část života v totalitním režimu (případně zažili i druhou světovou válku), byly poznamenány značnou mírou zdrženlivosti a uzavřenosti. Dotazovaní (Josef Špaček a Zuzana Růžičková) měli problém o tématu bez zábran hovořit. Podobné je to i u interpretů (Václav Smetáček, Václav Talich), kteří zanechali jen písemné svědectví. Téma spirituality neměli v úmyslu otevřeně sdílet. Zeptala jsem se proto profesora psychiatrie Cyrila Höschla, proč tomu tak je:

**Pane profesore, jaký je vliv totalitního režimu, který je nepřítelem náboženství, na lidské prožívání religiozity a spirituality a na to, jak člověk v důsledku perzekuce takového režimu svou víru prezentuje a projevuje?**

Pod společenským tlakem či represí se důraz od vnějších projevů spirituality přesouvá do intimní oblasti, kde se může vnitřní duchovní život natolik zapouzdřit, že jej nelze jednoduše zpřístupnit ani poté, co vnější nepříznivé podmínky pominou. Tehdy je substituován vnějšími znaky v podobě formální náboženské praxe, která je již „povolena“, sdílena a autenticky prožita, takže usnadňuje cenzuru, kterou je nejvnitřnější soukromí v komunikaci s vnějším světem chráněno. U jednotlivců s osobní zkušeností perzekuce se to často projevuje např.

tím, že při přechodu na témata víry v konverzaci automaticky ztlumí hlas a jejich odpovědi jsou „zástupné“.

Cyril Höschl svou odpovědí jasně ukázal na limity, které nás brzdí v hlubším poznání tématu u dotčených jedinců. Přesto se však podařilo prokázat, že i v době politicky a společensky nepříznivé zůstávaly spiritualita a víra pro řadu umělců pilířem jejich vnitřního života a potažmo i jejich umělecké identity.



## **6. Spiritualita jako součást osobní identity producenta či hudebního manažera a její vliv na jeho producerskou aktivitu**

### **6.1. Rozhovor s Romanem Bělorem, ředitelem Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro**



**Jaká byla Vaše osobní cesta k víře a spiritualitě? Pocházela z výchovy od rodičů, anebo jste k ní našel cestu sám?**

Myslím, že v mém případě šlo o smíšený model. Trošku mě k tomu navedl můj dědeček, který byl možná až malinko bigotní katolík. Pak mě k tomu asi vedli rodiče, ale paradoxně aniž by byli nějak extra praktikující katolíci. Docela mě k tomu vedli, protože můj otec byl umělec a měl samozřejmě k věcem hudebním, které měly církevní inspiraci, poměrně velmi blízký vztah. Chodil zpívat za symbolické honoráře nejenom *Rybovky*, ale i další věci, na různé farnosti, protože ho to bavilo a měl pocit, že je to

nějaká občanská povinnost. Ale v tom kulturním smyslu mě k tomu vedli vlastně oba rodiče. Pak mě vlastně asi ještě ovlivnilo i společenství evangelické, ač jsem katolík, které jsem poznal poté, co jsem se seznámil s mojí ženou, jejíž rodina byla velmi aktivní v českobratrské církvi evangelické. To bylo někdy po dvaadvacátém roce mého života. Vlastně tak nějak průběžně mě to provázelo neustále a zajímalo mě to nejen v tom smyslu spirituálním, ale i obecně kulturním.

**Byla ve Vaší rodině víra v Boha spoluutvářejícím činitelem, který ovlivňoval atmosféru v rodině a to, jak ta rodina žila?**

Asi ano, ale jak říkám, bylo to spíše asi od mých prarodičů z matčiny strany. Myslím si ale, že takovým civilním a neokázalým způsobem mě k tomu vlastně vedli mí rodiče, takže v té rodině to existovalo. Minimálně to bylo vidět na Vánoce, kdy jsme se před štědrovečerní večeří pomodlili a třeba já nevím, chodili jsme na výstavy výtvarného umění inspirovaného vlastně religiózními věcmi. Vždycky jsme se zabývali tím, který svatý to je, proč má tyto atributy a ony atributy... Myslím, že to téma tam bylo přítomno, oba rodiče vykazovali, projevovali víru v Boha, ale velmi neokázale, a nebylo to spojeno s běžnými církevními rituály.

### **Někdy to bývá tak, že v dítěti zůstane vize Boha jakožto trestajícího elementu.**

To je ten přísný starozákonní Bůh, ale to možná ani tak u nás nebylo, že bych se musel modlit „Andělíčku, můj strážníčku“, ale paradoxně musím říct, že i ti moji prarodiče, kdy dědeček byl takovej velmi důslednej a přísněj, ale nebyl to z jeho strany žádný nátlak. Spíš byl takovej, že tomu přikládal velkou vážnost a každý večer se modlil sám někde schovanej. Tiše se modlil a v člověku to zůstane jako nějaký předobraz. Dědeček byl velmi praktikující, ten chodil do kostela každou neděli na rozdíl od babičky. To je paradoxní, oni s babičkou byli ekumenicky sporní, protože babička byla z luterské církve augsburského vyznání. To byla ta evangelická slezská církev a odtud babička pocházela, takže oni byli církevně rozpolceni, ale byli rozpolceni i povahově, což nesouviselo nikterak s církvemi. Ale řekl bych obecně, že tam to téma víry a náboženství bylo odjakživa velmi přítomno a taky mě třeba moje maminka velmi vedla k židovství a židovské komunitě, protože s ní hodně žila v blízkém kontaktu, ač sama není židovského původu.

### **Jak jste toto téma prožíval, když už jste byl mladý dospělý a když tu byl hluboký komunismus?**

Tak je pravda, že v té době příslušnost k církvím nebo vůbec víra v Boha nebo religiozita byla vlastně jednou z cest, jak zůstat při zdravém rozumu v tom diktátorském režimu. Myslím, že to byla úplně přirozená reakce organismu, že v té zmatené době totálního pomatení hodnot a ideologického nátlaku existovalo nějaké východisko, nějaké pevné body, a tam je samozřejmě ohromná výhoda církví a náboženských společenství, že nabízejí člověku nějakou alternativu, která je evidentně naplněna nadčasovými hodnotami, což se o komunismu říct nedalo. Čili každej, kdo byl trošku citlivější, byl vzdělanej a kultivovanej, tak samozřejmě mohl najít v těch nadčasových hodnotách náboženských útočiště velmi bezpečné,

protože tyto hodnoty musely dříve nebo později komunismus porazit a taky ho porazily. Takže vlastně to nebylo žádné útočiště přechodné, protože pád komunismu nemůže znamenat, že se člověk vykašle na víru, to je nesmysl. Možná i právě to, že církve a náboženské obce a sdružení byly samozřejmě v přirozené opozici k té komunistické ideologii, a tím si myslím, že u řady lidí získaly velké sympatie, třeba i u mě. Určitě můžeme souhlasit s řadou našich spoluobčanů, že historie katolické církve má své sporné a bolestné body, ale protože jsme moderní lidé a počítáme to třeba od roku 1900, tak já od roku 1900 katolické církvi nemohu vyčíst skoro nic, kromě vlašného, byť zřejmého, ale přece jen vlašného boje proti antisemitismu nacistické mašinérie, a nakonec i komunistické mašinérie. Ale myslím, že katolická církev vlastně obstála v této moderní zkoušce poměrně velmi dobře, dokonce bych řekl, v mnohém směru mnohem lépe než ty reformované církve, protože byla méně tvárná. Ona byla tvárná, ale jenom do určitého bodu. Myslím, že ta tvárnost u nás skončila vlastně tou téměř exkomunikací příšerného hnutí Pacem in terris a od té doby člověk tíhl ke katolické církvi o to více, protože díky zásahu papeže tahleto banda katolických patolízalů, a řekl bych, konfidentů byla vymýcena na okraj, a od té doby to bylo fakt prima. Pak bylo desetiletí duchovní obnovy a věci, ze kterých měl člověk velkou radost. Myslím ale, že můj vztah k církvi vůbec není spojen pouze s opozicí vůči komunismu. Mám to jako nadčasovou záležitost, která tady byla, je a bude.

### **Jakým způsobem vstupuje spiritualita do Vaší současné profese, pokud ano?**

Určitě. Minimálně z toho hlediska, že dějiny klasické hudby jsou z velké části jakýmsi pandánem k religiozitě s tím, že počet děl inspirovaných náboženstvím je nekonečný. Z počátku vlastně skoro žádná světská hudba neexistovala. Počátky hudby, tak jak my ji vnímáme, dejme tomu od gregoriánského chorálu, to byla vysloveně církevní hudba, přičemž světská se začala objevovat až později. Možná existovala v rovině nějakých lidových písní, to asi ano, ale pakliže se skoro třicet let věnuju pořadatelsví klasické hudby a předtím jsem se tím zabýval v rovině koníčků a zájmů, tak vlastně tam lze vysledovat tak rozsáhlé styčné plochy mezi náboženstvím a klasickou hudbou, že je nelze přehlížet, a kdo by je přehlížel, byl by nevzdělanec a barbar. Je to taky klíč k dobré dramaturgii. Pak je tam jedna věc, kterou kdysi velmi vtipně řekl evangelický farář Renatus Schiller, velký nadšenec z Johanna Sebastiana Bacha. Ten říkal, že ten, kdo zpívá Bacha, třeba Bachova moteta, a ví, o čem to je, nemůže nikdy zpívat stejně jako ten, který

zpívá jakási německá slova k jakémusi německému notovému zápisu. Že prostě znát obsah těch věcí je alfa a omega všeho. To pak vede třeba i k respektování církevního kalendáře, protože dávat Dvořákovu *Stabat Mater* o Vánocích může jen idiot. Může, protože se to dneska do značné míry bere jako volná skladba, která se vnímá bez toho přímého vztahu k církevnímu kalendáři, ale samozřejmě prostě *Stabat Mater* patří k Velikonocům. Těchto věcí je tam samozřejmě mnohem více a je to důležité. To, že to není jenom ta stará klasická hudba, o tom svědčí to, že máme nespočet skvělých moderních skladeb, který jsou inspirovány Biblií a biblickými příběhy a vším, co je spojeno s církví, osobnostmi svatých atd. Penderecki, Arvo Pärt, Stravinskij, Janáček a mnoho dalších. Janáček se sice stylizoval do role bezvěrce, ale *Glagolská mše* je důkazem o tom, že asi jeho vztah k těmto věcem nebyl povrchní.

**Když uvažujete a jednáte o dramaturgii a programu a když jednáte o angažmá konkrétních umělců, především dirigentů a sólistů, lze nějak definovat, že je Vaše rozhodování a uvažování motivováno či ovlivňováno Vaší osobní spiritualitou a jejím působením?**

To je otázka. Myslím si, že se to může projevovat nějak zprostředkovaně.

**Ale jak?**

Myslím si, že se to může projevovat třeba v tom smyslu, že jsem poznal umělce, kteří vykazovali hlubokou úctu k těm náboženským věcem, a umělce, kteří dejme tomu byli informovaní, byli vzdělaní, ale neprožívali ty věci tak hluboce. Já se považuju v klasické hudbě za odchovance sbormistra Pavla Khüna, který byl známý poměrně břitkým humorem a poměrně drsným vedením souborů i orchestrů, které se mu dostaly do ruky, ale na druhé straně tento dost drsný člověk vykazoval vždy absolutní a neironickou úctu k věcem náboženským a vždycky si dělal břitkou legraci z lidí, kteří tyhle věci podceňovali nebo nebrali vážně. Takže tam jsem si zakódoval v podvědomí to, že člověk může být třeba i velmi ironický a může pěstovat černý humor, ale zároveň to není v kontradikeci k tomu, že člověk bude mít k těmto věcem úctu a bude je prosazovat, byť metodami zdánlivě drsnými, ale s tím, že ví, o co jde, ví, proč to dělá, a dosahuje cílů, který jsou k počtě těch věcí. Myslím, že u osobností ve světě klasické hudby, které vyzařují a dávají najevo, že mají k těmto věcem vztah, má člověk podvědomě tendenci s větší radostí jim svěřovat ta díla, která se k tomu hodí. Když je někdo zdatný mechanický dirigent a výborně ukazuje a hezky diriguje, ale vím o něm, že k těmto

věcem nemá vztah, tak asi mu nebudu s velkou radostí svěřovat nějaké závažné religiózní dílo typu Dvořákova nebo Verdiho *Requiem*. Ale není to tak, že bych tu selekci dělal s tím, že bych ty lidi nějak nábožensky analyzoval nebo rentgenoval. Možná, že v tom je něco podvědomého. Ono totiž u řady těch umělců lze vysledovat, že jejich způsob života, politické a společenské postoje dávaly najevo, že ty lidi mají úctu k demokracii, k nadčasovejm hodnotám a tím pádem velmi často i k náboženství, aniž by to dávali okázale najevo, ale prostě je to pak vidět a slyšet na tom, jak k těm dílům přistupují. Když si vezmu třeba Mstislava Rostropoviče, tak ten nemusel dávat zas až tak najevo nějaký konkrétní náboženský vytržení, ale byl to člověk, kterej žil tak, že byl tím spravedlivým. Mám na mysli, když se mluví o hledání toho posledního spravedlivého mezi národy, tak on byl určitě jeden ze spravedlivých. Dával tomu režimu najevo, co si o něm myslí, ačkoli byl v mládí prezentován jako reprezentant režimu včetně Pražského jara, ale pak došel de facto do vynucené emigrace, s ním byl tady v Praze koncert k odchodu sovětských vojsk. To jsou takoví lidi, kteří jsou pro mě Boží převtělení a nemusejí se furt někde modlit a nemusejí furt dávat najevo nějaký gesta či atributy, které zdánlivě svědčí o hluboké víře, přitom často bývají jen povrchním projevem, kterej nemá třeba hlubší obsah. Jsou lidi, kteří to prostě v sobě maj. S těma jsme se v téhle branži setkali mnohokrát, to byli i židé, kteří byli třeba i pravověrní. Nemusejí to být zdaleka jenom křesťané, můžou to být i příslušníci jiných náboženství včetně třeba islámu, protože naše islamofobie je založená na špatné zkušenosti s islámským extremismem, ale často to nemusí a nevypovídá o řadě zajímavých osobností, které jsou muslimové, ale přitom jsou to mírní a zajímaví lidé. Třeba japonští umělci mohou být šintoisté a tak dále. My máme tendenci, když se mluví o religiozitě, si hned představit buď církev katolickou, nebo evangelíky, a protože jsme v Praze, tak si umíme představit i židy. Zapomínáme na to, že spiritualita se projevuje i v jiných náboženstvích, a o tom jsme se mohli přesvědčit. Jsou prostě skladby, já nevím, od Tóru Takemitsu a mnoha jinejch autorů, kteří jsou pro nás do jisté míry exotičtí, ale jsou to spirituální skladby, které jsou inspirovány prostě tamními náboženstvími. Třeba hindu. Mně se líbil Ravi Šankar, jeden čas jsem tomu propadl a poslouchal jsem rágy a dovedu si pak představit, že někdo se narodí v Indii, je to hinduista, o nás nemusí nic vědět, a přitom je to hluboce myslící filozof a nábožensky orientovaný humanista. Musíme dávat někdy pozor, abychom neměřili religiozitu jenom tou naší místní regionální zvyklostí a zažitostí.

## **Dá se někdy o těchto věcech bavit třeba s členy Umělecké rady nebo s lidmi z oboru? Anebo je to téma, o kterém se spíš nemluví?**

Moc se o tom nemluví, ale občas se na to přijde, a pak je člověk někdy příjemně překvapen, že ty lidi vlastně o těch věcech přemýšlejí, třeba právě v souvislosti s uváděním nějakých děl atd. Takže není to tak, že bychom si sedli, a teď si budeme říkat, tak co bychom si dneska řekli o našem náboženském směřování, nebo co říkáte tomu, co řekl papež František, anebo co neřek', a jak je to možný, že máme dva papeže, jeden v penzi a druhý je aktivní... O těch věcech se občas mluví, ale není to nějaké trvalé téma, nicméně probleskuje to vlastně docela často, právě když se člověk setkává s těmi umělci a provádějí se díla, která ten náboženský obsah nebo tu inspiraci či základnu mají, tak tam se to pak jakoby objevuje. Víím, že třeba Jiří Bělohlávek – nevzpomínám si, že by byl nějakým náboženským horlitem –, ale víím, že jsme často, když jsme spolupracovali v tom smyslu, že jsme vyprodukovali koncert, který on dirigoval, občas zmiňovali některé věci, které ho potom zaujaly. Vzpomínám si a je to zachyceno, tuším, v tom dokumentárním filmu Kouteckého, jak on při té *Svaté Ludmile* říká: „No, musím to všechno dirigovat, ale zároveň si musím dávat hroznej pozor, abych byl soustředěnej, protože mě to dojímá.“ Když Vám tohle řekne dirigent, že ho *Svatá Ludmila* dojímá, i když on tam hlídá dvě stovky účinkujících, tak je vidět, že ty lidi si uvědomují, že to není jen tak něco! Setkáváme se s tím samozřejmě i při tom, když zkoumáme a zabýváme se životy slavných skladatelů, tak jsou tam skladatelé, kteří jednoznačně náboženství stavěli na první místo. Antonín Dvořák byl hluboce věřící člověk a psal na konci těch partitur: „Díky Bohu dokončeno X. X. 1892“, třeba.

## **Na závěr mohl byste bez příliš velkého přemýšlení jmenovat tři díla, u kterých subjektivně vnímáte silný spirituální náboj nebo spiritualitu autora? Vůbec se nemusí jednat o díla programově náboženská.**

Tak člověk by mohl udělat nějaký výčet věcí, který ho napadají, ale já víím, že mám mimořádný vztah k Bachovým *Janovým pašijím*, který mi připadají, že právě je to taková velmi sofistikovaná, přitom ne úplně okázalá záležitost ve smyslu sledování toho biblického děje. Což bylo dané tím, že samozřejmě Bach nebyl katolík. Už tam došlo k takovému, jak bych to řekl, reformačnímu mezikroku, takže ten vztah už je takový jako v té době modernější, přitom ta hudba je fantastická včetně toho, že on tam implementoval do toho díla některé standardy náboženských evangelických písní ze zpěvníků. Přitom ty zpěvníky zase převzaly

řadu věcí z katolických zpěvníků a je to tam vkládáno velmi sofistikovaným způsobem. Tak to je věc, která mě asi napadne jako první, a pak samozřejmě mám mimořádný vztah k takovým těm velkým českým dílům náboženským. Velmi mám rád *Stabat Mater* Antonína Dvořáka a asi *Glagolskou mši*, která zase vykazuje znaky takové té zvláštní Janáčkovy modernosti a neotřelosti, i když je místy taková až hrubiánská. On se tam zabíjel tím sporem pohanství a raného křesťanství, je to zajímavé. Tohle jsou ty tři věci, který mě napadnou, a pak má Arvo Pärt takovou geniální prostou věc, která se, myslím, jmenuje *Pater Noster*, jak tam sbor a capella zpívá genealogii Krista. Začíná od Krista a couvá vlastně tím rodokmenem až k Pánu Bohu. Aby to nebyli jen ti klasici, tak ten Arvo Pärt má tohle pěkný. A pak jsou samozřejmě hezké věci i modernější třeba od Petra Ebena...

**A něco, co není programově náboženské? Je nějaká taková věc, kde to cítíte?**

To jsou třeba od Dvořáka *Svatební košile*. To je vlastně takový hororový příběh, který má to poučení v tom, že dobře ses, dcero, radila, že na Boha jsi myslela, že? To je kantáta, nesleduje to žádný biblický děj, je to Karel Jaromír Erben, ale celým dílem i po hudební stránce to vlastně jde jako tvrdé téma. Je to už v té literární předloze, Dvořák to jen popsal hudebně, ale geniálně. To je jeden z případů, kde to cítím pregnančně.

**Děkuji.**

**6.2. Rozhovor s Jaromírem Javůrkem, ředitelem Mezinárodního hudebního festivalu Leoše Janáčka**

*Rozhovor s Jaromírem Javůrkem probíhal písemně na dálku z geografických důvodů. Javůrek působí v Ostravě a dělí nás tedy 400 km, přičemž dosud nebyla příležitost k osobnímu setkání. Vzhledem k tomu, že jsem neměla příležitost poznat Jaromíra Javůrka osobně a vysvětlit mu kontext výzkumu včetně svých souvisejících záměrů do patřičných detailů, patří Javůrkovy odpovědi k nejstručnějším ze všech. Ve srovnání s ostatními účastníky výzkumu a vlivem zvolené písemné formy se ředitel Janáčkovy festivalu vyjadřoval ve výrazně formálnější rovině bez hlubších osobních projevů. Jeho odpovědi postrádají emocionální momenty, které v bohaté míře nalezneme u většiny osobních*



*rozhovorů tohoto výzkumu. Tato zkušenost ukazuje, že skutečně autentickou a otevřenou výpověď lze dosáhnout právě při osobním rozhovoru, případně je nutná již z minulosti vybudovaná důvěra dotazovaného ve mne jakožto tazatelku. I přes tento handicap se však podařilo získat velmi konkrétní vyjádření producenta Jaromíra Javůrky k danému tématu.*

**Jaká byla Vaše osobní cesta k víře a spiritualitě? Pocházela z výchovy od rodičů, anebo jste k ní našel cestu sám?**

Má maminka byla silně věřící, pocházela z katolické rodiny, tatínek byl ateista a pocházel z ateistické rodiny i prostředí. Takže má cesta k víře byla postupná, pozvolná a byla ovlivněna mým postupujícím vzděláním, životními zkušenostmi, lidmi, se kterými jsem se stýkal, a v neposlední řadě uměním.

**Byla ve Vaší rodině víra v Boha spoluutvářejícím činitelem, který ovlivňoval atmosféru v rodině a to, jak rodina žila?**

Rodiče se rozvedli, když mi bylo šest let, a celou dobu mne pak vychovávala maminka sama. Nicméně mne nijak násilně k víře nevedla a nepřesvědčovala. Samozřejmě jsem silně její katolickou víru (včetně jejích pochybností!) vnímal. Dovolím si ale říci, že jsme se určitě základů víry drželi a řídili se jimi. A k tomu jsem vedl i své děti.

**Jak se transformovala Vaše dětská víra v tu dospělou?**

Jak jsem již napsal – postupně. A bez nadsázky: stále se vyvíjí, tak jak se vyvíjím já sám.

**Jak jste téma spirituality a víry vnímal v době, kdy už jste byl mladý dospělý a zde vládl tuhý komunismus?**



Nikdy jsem nevnímal spiritualitu jako projev opozice vůči socialismu. Ano, mnoha svými otázkami a postoji jsem jistě provokoval, ale opozičník či buřič jsem cíleně jistě nebyl. Spiritualita a víra obecně pro mne byly jednak nositelkami staletých tradic vývoje společnosti, jednak atributem demokracie. A určité tajemství a duchovno, které v sobě obsahují, pak vítaným protipólem primitivního marxistického materialismu.

**Jakým způsobem vstupuje spiritualita do Vaší současné profese, pokud ano?**

V každém festivalovém ročníku se snažím smysluplně a programově cíleně zařadit koncert se spirituální tematikou do spirituálního prostředí. I u koncertů (pokud je to možné a logické) bez náboženského kontextu se snažím o etické a nadčasové vyznění děl a jejich interpretace. Propojení vnějšího a vnitřního, duševního (duchovního) a reálného, bytšího a současného (budoucího?) tvůrčího umění, abstraktního a konkrétního myšlení a světa přináší (pro posluchače) nevědomě své mimořádně silné dopady (výsledky). O tom jsem silně přesvědčen.

**Když uvažujete a jednáte o dramaturgii a programu a když jednáte o angažmá konkrétních umělců, především dirigentů a sólistů, lze nějak definovat, že je Vaše rozhodování a uvažování motivováno či ovlivňováno Vaší osobní spiritualitou a jejím působením?**

Autor – dílo – interpret: to je základní rovnice, ve které uvažuji. Ne všechno od všech autorů je dobré, vhodné apod. a ne všichni mohou interpretovat všechno. Bedlivě zvažuji, koho na který program pozvat, co kdo může hrát, zpívat apod. A v tomto smyslu tzv. šestý smysl nebo podvědomě cítěná spiritualita opravdu funguje. A i když vybírám konkrétní díla jednotlivých autorů, řídím se stejnými principy, a ne slovníkovými hesly či učebnicovými poučkami.

**Dá se někdy o těchto věcech bavit třeba s Vašimi kolegy z oboru? Anebo je to téma, o kterém se spíš nemluví?**

Až na výjimky (Libor Pešek, Bohdan Warchal...) se o těchto otázkách příliš nemluví a mluvit nedá.

**Na závěr mohl byste bez příliš velkého přemýšlení jmenovat tři díla, u kterých subjektivně vnímáte silný spirituální náboj nebo spiritualitu autora? Vůbec se nemusí jednat o díla programově náboženská.**

Dvořák: *Stabat mater*

Honegger: *Král David*

Martinů: *Symfonie č. 6.*

**Děkuji.**

## 7. Závěr

Po několikaletém zkoumání našeho tématu se může zdát, že těžištěm hudebněteoretických disciplín v České republice počátku 21. století je převažující pohled zpět. Akcentujeme pojem převažující, jelikož se najdou i výzkumy témat ryze současných, jež souvisejí s dynamikou dnešní doby a změn, jež přináší. Naše hudebně-teoretická pracoviště (např. Ústav hudební vědy FF UK v Praze, Katedra muzikologie FF UP v Olomouci) se zabývají především dějinami hudby, její teorií a analýzou. Postrádám zde akcent na začlenění hudby do života současného člověka a jeho emočního světa. Život dnešního člověka se ve srovnání s dobou například před sto lety dramaticky změnil. Žijeme v tzv. informační společnosti, kdy komunikační a informační technologie byly integrovány do lidské každodennosti do té míry, že významně proměnily prakticky veškeré společenské procesy a podobu mezilidských vztahů. Zasáhla nás globalizace ve významném spektru našich činností, část života trávíme ve virtuální realitě, celou řadu lidských aktivit nahradily právě informační technologie, diametrálně se proměnil způsob zábavy. To je jen několik příkladů těch nejmarkantnějších změn. Tento stav zcela jistě ovlivňuje i hudbu, její provozování a vnímání včetně jejího postavení ve společnosti. Z toho pro mne vyplývá celá řada otázek. Jak se liší role živého koncertního vystoupení v současnosti ve srovnání s dobou před padesáti, sty či více lety? Jak se cítí dnešní posluchač a co je pro něj nejvíce důležité? A konečně, jak se cítí sám interpret? V jakých sociálních interakcích a vztazích je ke svému okolí, ke spoluhráčům, producentovi či publiku? Co ovlivňuje jeho myšlení, chování a tvůrčí aktivitu? Právě do kontextu těchto otázek je zasazen můj výzkum. Ten ukázal, že téma spirituality, jež se může mnohým jevit jako archaické, přesto zůstává pro dynamicky se měnícího jedince současnosti vysoce aktuální. Uprostřed globální postindustriální nepřehlednosti stále stojí jedinec, který se v jistých chvílích svého života obrací sám k sobě – zpět do svého nitra. V mém výzkumu byl tímto jedincem hudební interpret.

Téma prožívání osobní spirituality ve vztahu k uměleckému výkonu není nové. Je staré asi tak jako umění samo, jenže se o něm téměř nemluvalo a nemluví doposud. Objevila jsem sice řadu literárních pojednání, která se věnují souvislostem mezi náboženstvím a uměleckou tvorbou či spiritualitou a uměním jako takovým, nicméně většinou se téma těchto děl ubírá směrem k náboženskému obsahu umění či k inspiraci náboženstvím při samotné autorské tvorbě. Souvislostem mezi prožitkovým světem spirituálně žijícího hudebníka

a charakterem jeho hudebního výkonu se systematiky téměř nikdo nezabýval. V mém výzkumu jsem se tedy vydala na velmi tenký a neprobádaný led s napjatým očekáváním, kam mne zkoumání tématu zavede. Jenže jak na to, když objevování skrytých zákoutí umělcovy duše nelze zkoumat, měřit a hodnotit objektivními vědeckými metodami? Jak obhájit vyplynulé poznatky, když je nelze prokázat grafy, číslly a tvrzeními, jež jsou podložena nevyvratitelnými důkazy? K závěrům výzkumu není možné přistoupit s očekáváním, na jaká jsme zvyklí z exaktních věd. Jediná možná cesta je taková: s pokorou a otevřeností mysli a srdce připustíme, že naše osudy mnohdy modelují skutečnosti nehmotné, neviditelné a neměřitelné, avšak velice důležité. Přesně takové je to i s uměním samotným. Motivy k jeho vzniku často nelze pouhými slovy vystihnout, přesto nás výsledný estetický, emoční či smyslový prožitek přivádí k úžasu.

Jaké jsou však konkrétní výsledky? Je spiritualita ve vztahu k interpretaci skutečné téma? Rozhodně ano. Je to téma, jež není na pořadu konverzace každého dne, ale které rezonuje, často dokonce velmi silně. Rezonuje s těmi, kteří v sobě spiritualitu objevili a aktivně ji prožívají. Může se to týkat všech aktérů procesu provozování hudby v širších souvislostech: interpretů, organizátorů, posluchačů či kritiků. Proč se o těchto věcech nemluví? Nalézám dva hlavní důvody. Zásadní společenskou zátěží je dědictví pohnutých dějin 20. století v podobě druhé světové války a následných čtyřiceti let komunistické totality. Válka byla nepřítelem židovského náboženství i spirituality a komunismus se razantně vymezil vůči všem náboženstvím v čele s křesťanstvím. Totalitní komunistický režim totiž vylučoval svobodu myšlení a svobodu svědomí, jelikož ty jsou s jeho ideologií neslučitelné. Toto těžké dědictví hluboce poznamenalo myšlení lidí, kteří si odvykli prožívat svou víru a spiritualitu navenek – přesunuli ji do ryze soukromých zákoutí svého srdce a mysli a obehnali jen obtížně propustnou hradbou navenek projevované netečnosti v atmosféře ostražitosti a podezírání. I po pádu totality bylo obtížné se tohoto složitého dědictví zbavit, protože dlouhá léta pěstované stereotypy není možné jen tak lehce zbourat a zrušit. Druhým důvodem, proč se o spiritualitě příliš nemluví, je fenomén poměrně nový, a tím je politická korektnost. Objevuje se v celé řadě souvislostí, z nichž jmenujme například genderové otázky, oblast sexuality, mezirasové a mezikulturní vztahy, kam bych zařadila i problematiku náboženské příslušnosti a praxe, potažmo spirituality. Současný západní člověk má tendenci se kontroverzním tématům politické korektnosti vyhýbat, aby si nepřivodil společenské problémy. Proto většinou neventiluje s tím související témata, jakými může být například sexuální orientace, otázky týkající se role žen

ve společnosti a v neposlední řadě náboženská příslušnost. Osobní vztah k náboženství, víra a spiritualita patří do okruhu těchto témat, a proto k nim někteří účastníci výzkumu přistupují zdráhavě, s ostychem a rezervovaností. Opět se jedná o určitou zátěž, která poznamenala podmínky výzkumu. Přesto se mi podařilo objevit zajímavé skutečnosti, které snad mohou obohatit prostředí hudební produkce a hudební vědy o nový náhled na psychologické a sociologické aspekty života hudebních interpretů v současném světě.

Ještě než se pokusím shrnout konkrétní závěry, je třeba upozornit, že při výzkumu selhaly pokusy o uplatnění empirických vědeckých výzkumných metod, které jsou běžné při zkoumání sociálních fenoménů. Ukázalo se, že samotné téma spirituality není s těmito metodami slučitelné. Strukturovaný formalizovaný dotazník nedokáže postihnout bohatý vnitřní svět umělce, u každého jedinečný, se všemi barevnými odstíny a záchvěvy vědomé i nevědomé dimenze lidské duše. Proto se ukázala narativní explorace formou osobních rozhovorů jakožto jediná možná cesta, jak získat odpovědi na téma, které do schémat tradičně chápané vědy vůbec nepasuje. Vnímám to tak, že věda v pojetí euro-americké západní civilizace má jasně dané limity svého pole působnosti. Tyto limity můžeme překročit pouze tehdy, když se vydáme jinou cestou, jež však nekoresponduje s ustálenými pravidly. Jak ale zkoumat fenomény, které mají svůj zdroj v subjektivním a unikátním vnímání světa jednotlivcem, a navíc patří do nejintimnější zóny lidského nitra? Na tuto otázku jsem prozatím odpověď nenalezla.

Jaké nejdůležitější poznání výzkum přinesl? Když hudba vzbudí v člověku úžas svou hloubkou a krásou, stane se hybatelem silných emocí i duševních hnutí a propojuje se se vším, co si neseme v sobě. Právě zde bychom mohli zmínit učení o anamnézi významného českého teologa a kardinála Tomáše Špidlíka. Ten se intenzivně zabýval vztahem mezi uměním a transcendencí.

„Transcendence vyjadřuje na jednu stranu vše nepomíjivé a věčné, přesahující lidské smysly i rozum, na druhou stranu je ale člověkem vnitřně prožívána a zpětně reflektována. Člověk se k ní vztahuje a zároveň se mu transcendence zjevuje. [...] Umění v takto pojaté transcendenci hraje nezastupitelnou roli.“<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Karel Sládek. „Špidlíkova teologie anamnéze na příkladech děl českých umělců“. In: Mireia Ryšková – Mlada Mikulicová. *Myšlení o transcendenci*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013, s. 107.

Tomáš Špidlík rozvinul teorii o anamnézi, tj. vzpomínce, které dával širší metafyzický i obecně lidský význam. Anamnéze – vzpomínka, utvářející činitel osobní spirituality, je nositelem archetypů, obrazů a symbolů, jež spoluurčují naši kulturní identitu – v přeneseném slova smyslu naši kulturní DNA, která je jedním ze základních stavebních kamenů naší osobnosti. V případě hudebního interpreta jeho kulturní identita či kulturní DNA determinuje jeho prožívání a vnímání skutečnosti, tedy i interpretačního výkonu a provozování hudby obecně. Zde se dostávám k základní tezi výzkumu, kterou se snažím obhájit, a to, že součástí této kulturní identity je i spiritualita. Celý komplex složek kulturní identity dotvářejí ještě další vlivy: původ, struktura osobnosti, umístění na sociální mapě, rodinné tradice, vliv komunity či institucí (např. církve, školy apod.). Fenomén jasně se projevující osobní kulturní identity se silnou složkou spirituality se projevil u většiny dotazovaných hudebníků mého výzkumu, přičemž převažovali ti, kteří dostali do života křesťanský základ a výchovu. Magdalena Mašlaňová, Josef Špaček, Jiří Pavlica, Claire Gibault, Leonidas Kavakos, Nicolas Altstaedt či Piotr Anderszewski, ti všichni (ač každý jinými slovy) ve svém prožívání čerpali z prastarých obrazů a obsahů, jež nalezneme v Bibli, křesťansko-židovské spiritualitě či antické tradici. Zároveň vnímali transcendenci při kreativním procesu interpretace jako přesahující, pozitivně-konstitutivní element. Tento fenomén tvoří nedílnou součást jejich osobnosti, kterou nelze ignorovat. Ve svých osobních výpovědích to dotazovaní umělci jednoznačně potvrdili. V případě několika z nich hrál významnou roli i původ a zděděné tradice (Pavlica, Špaček). V odlišné, řekněme, racionálnější podobě se propojení spirituality a profesní aktivity projevilo u dvou dotazovaných hudebních producentů, Romana Bělora a Jaromíra Javůrka. Oba přiznali vliv vlastní prožívané spirituality na svou producentskou aktivitu, byť se tento vliv projevuje často skrytě a nepřímou. Nicméně existuje a působí.

Snad na úplný závěr je potřeba zdůraznit zcela elementární a zásadní předpoklad, aby k propojení prožívané spirituality a uměleckého výkonu vůbec mohlo dojít a aby se toto propojení mohlo autenticky projevit. Jednoznačně to formulovala francouzská dirigentka Claire Gibault: „Neexistuje jiné řešení než naprostá upřímnost. Jen nejvyšší možná míra upřímnosti může vést ke skutečné, tedy pravdivé emoci. Nesmí tam být žádná faleš nebo manipulace.“ Gibault toto své přesvědčení demonstruje při popisu dirigentského „gesta, které je inkarnací a pokračováním myšlenky“. Podobně to vnímá i Jiří Pavlica, když hovoří o jedné „absolutní pravdě“ a různých cestách k jejímu dosažení. Prakticky u všech účastníků výzkumu lze konstatovat, že osobní vědomě prožívaná spiritualita

představuje pro jejich umělecký interpretační či autorský výkon jinou kvalitativní úroveň, přidanou hodnotu a nadstavbu, bez níž by jejich profesní kreativita nebyla úplná. Rozhodně však nikdo netvrdí, že se jedná o univerzální skutečnost platnou pro všechny. Výtečného uměleckého výkonu lze bezpochyby dosáhnout i bez toho, aniž by jedinec vnímal přesahující dimenze našeho světa, což právě Gibault i Pavlica výslovně potvrdili.

K čemu je to všechno dobré? Proč má smysl se vlivem spirituality na náš život – a zde konkrétně na život umělcův – zabývat? Uprostřed materiálně orientované společnosti postindustriálního věku, kdy mezi největší hodnoty patří rozvoj, pokrok či úspěch, snad stojí za to se někdy obrátit dovnitř, do nitra a hledat zdroje našeho ukotvení ve světě, ve společenství i v profesi. Ujasnit si, kým vlastně jsme a kam směřujeme. Tato studie ukázala, že celá řada hudebníků si aktivně klade tyto otázky, nalézají na ně odpovědi, což se různými způsoby manifestuje v hudbě jimi interpretované. Věřím, že kontakt se svým nejvnitřnějším já může být tím nejautentičtějším pramenem pro skutečné umění. Výstižně to vyjádřil Rainer Maria Rilke: „Váš nejvnitřnější děj je hoden celé Vaší lásky.“<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Vladimír Holan. *Spisy 11 – Překlady I (Rainer Maria Rilke)*, Praha – Litomyšl: Paseka, 2007, s. 325.

## 8. Seznam literatury

Adorno, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Přeložili Daniela Petříčková a Jan Petříček. Praha: Nakladatelství AMU, 2018.

Adorno, Theodor W. *Schéma masové kultury*. Přeložili Milan Váňa a Michael Hauser. Praha: Oikúmené, 2009.

Angel, Marc a kol. *Slovník židovsko-křesťanského dialogu*. Přeložil Milan Lyčka. Praha: ISE (Oikúmené), 1994.

Allmen, Jean-Jacques von a kol. *Biblický slovník*. Přeložil Jan Miřejovský. Praha: Kalich, 1991.

Babyrádová, Hana a kol. *Spiritualita – fenomén spirituality z pohledu filozofie, religionistiky, teologie, literatury, teorie a dějin umění, pedagogiky, sociologie, antropologie, psychologie a výtvarných umělců. Sborník transdisciplinárních esejů s mezinárodní účastí*. Brno: Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2006.

Bek, Mikuláš. *Konzervatoř Evropy? K sociologii české hudebnosti*. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2003.

Berger, Peter Ludwig. *Pozvání do sociologie. Humanistická perspektiva*. Přeložil Ivo Lukáš. 4. vydání. Praha: Barrister & Principal, 2017.

Betsa, Iveta. *Popularita ako fenomén hudobného umenia. Manipulácia s umelcom v hudobnom priemysle*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2007.

*Bible – Písmo svaté Starého a Nového zákona*. Ekumenický překlad – přeložily Ekumenické komise pro Starý a Nový zákon. 3. doplněné a přepracované vydání. Praha: Česká katolická charita, 1987.

Brendel, Alfred. *Hudba, smysl a nesmysl. Eseje a přednášky*. Přeložili Tomáš Jajtner a Martin Lauer. Praha: Volvox Globator, 2016.



Casals, Pablo. *Ma vie racontée à Albert E. Kahn*. Z angličtiny do francouzštiny přeložil Jean-Bernard Blandenier. Paris: Éditions Stock, 1970.

Deseille, Placide. *Corps, Âme, Esprit, par un orthodoxe*, Grenoble: Le Mercure Dauphinois, 2004.

Fouilloux, Danielle a kol. *Slovník biblické kultury*. Přeložil Jan Binder a kol. Praha: Ewa Edition, 1992.

Fukač, Jiří. *Mýtus a skutečnost hudby*. Praha: Panton, 1989.

Gibault, Claire. *La musique à mains nues*. Paris: L'Iconoclaste, 2010.

Glass, Philip. *Paroles sans musique*. Z angličtiny do francouzštiny přeložili Christophe Jaquet a Claire Martinet. Paris: Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, 2017.

Grimaud, Hélène. *Leçons particulières*. Paris: Éditions Robert Laffront, 2004.

Hindemith, Paul. *Skladatelův svět, jeho obzory a hranice*. Přeložil Martin Pokorný. Praha: Nakladatelství AMU, 2008.

Hlaváč, Jiří. *Josef Suk – pokus o portrét*. Praha: Nakladatelství AMU, 2018.

Jaffé, Aniela. *Vzpomínky, sny, myšlenky C. G. Junga*. Přeložil Karel Plocek. Brno: Atlantis, 1998.

Jung, Carl Gustav. *Člověk a duše*. Přeložili Karel Plocek, Alena Bernášková, Ludvík Běřák, Anna Vašková. Praha: Academia, 1995.

König, Franz – Waldenfels, Hans. *Lexikon náboženství*. Praha: Victoria Publishing, 1994.

Kuna, Milan. *Václav Talich (1883–1961). Šťastný i hořký úděl dirigenta*. Praha: Academia, 2009.

Lebrecht, Norman. *Keď hudba zmlkne... Manažeri, maestrovia a vražda vážnej hudby korporáciami*. Bratislava: Hudobné centrum, 2011.

Lebrecht, Norman. *Mýtus jménem Maestro. Velcí dirigenti v honbě za mocí*. Přeložila Libuše Burianová-Hasenöhrlová. Praha: ICN Polyart, 2003.

Lehmann, Bernard. *L'orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris: La Découverte, 2005 [2002].

Leibovitz, Liel. *Leonard Cohen. Život, hudba a vykoupení*. Přeložila Kateřina Novotná. 2. vydání. Praha: Vyšehrad, 2019.

Lipovetsky, Gilles. *Hypermoderní doba. Od požitku k úzkosti*. Přeložila Barbora Holá. Praha: Prostor, 2013.

Mahler, Gustav. *Dopisy*. Přeložili Marie Bartošová a František Bartoš. Praha: SHV, 1962.

McGrath, Alister. *Křesťanská spiritualita*. Přeložil Miloš Veselý. Praha: Volvox Globator, 2001.

Murray, Charles. „Jewish Genius“ [tištěné i online]. *Commentary*. 2007, roč. 62, č. 4. Dostupné z: <https://www.commentarymagazine.com/articles/jewish-genius/>.

Nešpor, Zdeněk – Lužný, Dušan. *Sociologie náboženství*. Praha: Portál, 2007.

Newman, Jaakov – Sivan, Gavriel. *Judaismus od A do Z*. Přeložili Markéta a Dušan Zbavitelovi. Praha: Nakladatelství Sefer, 1992.

Nouwen, Henri J. M. *Duchovní život jako cesta*. Přeložil Ladislav Heryán. Praha: Vyšehrad, 2012.

Nováčková, Magdalena. „Leonidas Kavakos. Nechme pokorně znít Beethovena a pociťme záchvěv věčnosti“. *Harmonie*. 2020, č. 2, s. 16–18.

Nováčková, Magdalena. „Nevím, zda život má smysl, ale Mozart rozhodně ano aneb Hledání cesty k neklidnému introvertovi Piotru Anderszewskému“. *Harmonie*. 2018, č. 11, s. 8–9.

Nováčková, Magdalena. „Tiché štěstí a pokora skutečného muzikanta. S Nicolasem Altstaedtem o hlubinné podstatě věcí a o inspiraci, která je všude“. *Harmonie*. 2017, č. 8, s. 14–16.

Philippe, Jacques. *Ve škole Ducha svatého*. Přeložili Tomáš Jelínek a Jiří Stejskal. 3. vydání. Praha: Karmelitánské nakladatelství, 2017.

Ravet, Hyacinthe. *Musiciennes – Enquête sur les femmes et la musique*. Paris: Éditions Autrement, 2011.

Ryšková, Mireia – Mikulicová, Mlada (eds.). *Myšlení o transcendenci*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2013.

Sarka, Róbert. „Hudba a spiritualita v súčasnom duchovnom prúdení“ [online], *Teologické texty*. 2003, č. 5. Dostupné z: <https://www.teologicketexty.cz/casopis/2003-5/Hudba-a-spiritualita-v-sucasnom-duchovnom-prudeni.html>.

Schönberg, Arnold. *Styl a idea*. Přeložil, odborně sestavil a komentáři doplnil Ivan Vojtěch. Praha: Arbor Vitae, 2004.

Schopenhauer, Arthur. *Svět jako vůle a představa I.-II.* Přeložil Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna Pelhřimov, 1996.

Smetáčková, Míla. *Život s taktovkou*. 2. vydání. Praha: vlastním nákladem, 2006.

Stravinskij, Igor. *Hudobná poetika – Kronika môjho života*. Bratislava: Hudobné centrum, 2002.

Volkov, Solomon. *Svědectví. Paměti Dmitrije Šostakoviče*. Přeložili Hana Linhartová a Vladimír Sommer. 2. vydání. Praha: Nakladatelství AMU, 2006.

Voss, Gerhard. „Katolická spiritualita dnes“ [online]. Přeložil Miloš Voplakal. *Teologické texty*. 2004, č. 1. Dostupné z: <https://www.teologicketexty.cz/casopis/2004-1/Katolicka-spiritualita-dnes.html>.

### **Archivní dokumenty:**

Židovské muzeum v Praze, sbírka *Rozhovory s pamětníky*, rozhovor č. postwwII.0006, Zuzana Růžičková, žena, nar. 1927, natočila 7. 10. 2009 Pavla Neuner.

Nováčková, Magdalena. Osobní audioarchiv autorky *Rozhovory o spiritualitě*, natočeno v Praze, Bratislavě a Paříži 2016–2019.

### **Periodika:**

Harmonie  
Hudební rozhledy  
Hudobný život  
Katolický týdeník

### **Weby:**

Česká provincie Tovaryšstva Ježíšova [online], [www.jesuit.cz](http://www.jesuit.cz).  
Křesťanská ortodoxie – stránka o pravoslaví [online], [www.orthodoxia.cz](http://www.orthodoxia.cz).  
Maimonides. Historická fakta, cesta ke zdravému životu [online], [www.maimonides.cz](http://www.maimonides.cz).  
Podklady pro pastorační a duchovní život [online], [www.pastorace.cz](http://www.pastorace.cz).  
Teologické texty [online], [www.teologicketexty.cz](http://www.teologicketexty.cz).  
Ústav pro studium totalitních režimů České republiky [online], [www.ustrcr.cz](http://www.ustrcr.cz).

### **Fotografie:**

V textu byly použity fotografie z těchto webů:  
Česká filharmonie, [www.ceskafilharmonie.cz](http://www.ceskafilharmonie.cz).  
Pražské jaro, [www.festival.cz](http://www.festival.cz).  
Paris Mozart Orchestra, [www.parismozartorchestra.com](http://www.parismozartorchestra.com).  
Zpravodajský portál Plzeň.cz, [www.plzen.cz](http://www.plzen.cz).  
Oficiální web Leonidase Kavakose, [www.leonidaskavakos.cz](http://www.leonidaskavakos.cz).  
Mezinárodní hudební festival Leoše Janáčka, [www.mhflj.cz](http://www.mhflj.cz).