

Tereza Havelková, Vít Zdrálek (ed.)

# Zvuk, gender, identita

Studie ke kulturní analýze hudby



## Zvuk, gender, identita

Studie ke kulturní analýze hudby

**Tereza Havelková, Vít Zdrálek (ed.)**

---

Recenzenti:

Mgr. et Mgr. Tereza Jiroutová Kynčlová, Ph.D.

Joseph Grim Feinberg, M.A., Ph.D.

Autorský kolektiv:

Lukáš Filippi, Tereza Havelková (ed.), Anna Marie Hradecká, Monika Jägerová,

Anna Kaznacheeva, Klára Vejda Melicharová, Dominika Moravčíková,

Kateryna Romanovska, Barbora Vacková Gillies, Vít Zdrálek (ed.)



**Financováno  
Evropskou unií**  
NextGenerationEU



**Národní  
plán  
obnovy**



MINISTERSTVO ŠKOLSTVÍ,  
MLÁDEŽE A TĚLOVÝCHOVY

Publikace byla vydána za podpory Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy a Národního plánu obnovy v rámci projektu Transformace pro VŠ na UK (reg. č. NPO\_UK\_MSMT-16602/2022).

Vydala Univerzita Karlova

Nakladatelství Karolinum

Praha 2024

Redakce Lenka Ščerbaničová

Jazyková spolupráce Martin Lukáč

Ilustrace na obálce Helena Čubová

Grafická úprava Jan Šerých

Sazba DTP Nakladatelství Karolinum

První vydání

© Univerzita Karlova, 2024

© Tereza Havelková, Vít Zdrálek, ed., 2024

Cover illustration © Helena Čubová, 2024

ISBN 978-80-246-5572-7

ISBN 978-80-246-5610-6 (pdf)



Univerzita Karlova  
Nakladatelství Karolinum

[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
[ebooks@karolinum.cz](mailto:ebooks@karolinum.cz)



Věnováno Lence Hlávkové  
(17. 8. 1974 – 21. 12. 2023)



# PODĚKOVÁNÍ

Tato kniha by nemohla vzniknout bez mnoha lidí, kteří se na ní nejrůznějším způsobem podíleli. Mimořádný dík patří Monice Jägerové, která nám pomohla knihu edičně připravit. Bez jejího entuziasmu, schopnosti briskně řešit nejrůznější nepředvídatelné zádrhly a celkového pracovního nasazení by manuskript nejspíš dodnes nebyl hotov. Velké díky směřují také k Vojtěchu Frankovi, který nám pomohl pohlídat transkripcce z ruštiny a ukrajinštiny, a Dominice Moravčíkové za korektury přepisů mluvené slovenštiny v českém textu. Jsme velmi vděční našim odborným recenzujícím Tereze Jiroutové Kynčlové a Josephu Grim Feinbergovi za jejich nedocenitelné postřehy a připomínky, které nám umožnily mnohé argumenty ještě dotáhnout.

Knihou je výsledkem dlouhodobé práce v Seminárii kulturní analýzy hudby na Ústavu hudební vědy FF UK. Velmi oceňujeme, že nám naše kolegyně a kolegové tento odborný a pedagogický prostor poskytli. Děkujeme Lence Hlávkové (in memoriam), Marcu Niubovi, Davidu Ebenovi, Jarmile Gabrielové, Miroslavu Pudlákovi, Eduardu Doušovi a Janu Baťovi za jejich podporu. Společné promýšlení východisek, metod a témat bádání v rámci komunity semináře je pro tuto knihu zásadní. Děkujeme jeho současným i bývalým členkám a členům. Jsou to Lucie Poskočilová, Eliška Vidomus, Barbora Skálová, Vojtěch Frank, Jan Pudlák, Alžběta Holcová, Žofie Kašparová, Lucie Podroužková, Magdalena Mišejková, Dominik Sirný, Tomáš Kozák, Jan Bukovjan, Daniel Koubek, Anna Kolářová, Veronika Dernerová, Kristína Koščíková, Vojtěch Polášek, Markéta Králová, Nikola Hudáčková, Jiří Slabihoudek, Pavel Kodýtek, Pavla Pisárová, Lenka Zahrádková a Anežka Januszová.

# OBSAH

- 1. Úvod: Proč kulturní analýza hudby?**  
*Tereza Havelková, Vít Zdrálek / 10*
  - 2. „Není místa pro žánrové epizody“: Diskurz o ženách skladatelkách v kontextu české kulturní politiky Protektorátu**  
*Anna Marie Hradecká / 24*
  - 3. „Mezi knihami svého muže a malbami svého tchána“: Problémy psaní ženské skladatelské biografie na příkladu Geraldine Muchové**  
*Barbora Vacková Gillies / 54*
  - 4. Kompozice jako emocionální únik? Klavírní koncert Geraldine Muchové a možnosti hudební analýzy z pohledu feministické muzikologie**  
*Barbora Vacková Gillies / 80*
  - 5. „Znesvěcení posvátného se trestá“: Queer utopie v audiovizuální tvorbě ukrajinské kapely Lyudska Podoba**  
*Kateryna Romanovska / 106*
  - 6. Nostalgie po svobodě, která nebyla: Kapela HRISTINA a queer estetika v současné ruské populární kultuře**  
*Anna Kaznacheeva / 136*
  - 7. „Oderaz len silné ženy a žiadne slzy“: Globálně sdílený feminismus v lokálním kontextu na příkladu slovenské zpěvačky a rapperky Simy**  
*Klára Vejda Melicharová / 162*
  - 8. „Ta muzika musí mít koule!“ Performance maskulinity v českém extrémním metalu**  
*Anna Marie Hradecká / 196*
  - 9. Fascinace vysokým mužským hlasem: Internetová tvorba Nicka Pitery**  
*Lukáš Filippi / 226*
  - 10. Křišťálové hlasy: (Re)konstrukce přirozenosti a ženský hlas v historicky poučené interpretaci barokní hudby v České republice**  
*Monika Jägerová / 252*
  - 11. „Nitku nadviážem, ale uzlík zostane“: Autentickeť a vytváranie lokálneho folklóru v slovenskej obci Strečno**  
*Dominika Moravčíková / 284*
  - 12. Lokálne folklóry ako zdroj banálneho nacionalizmu: Slovenská televízna talentová show Zem spieva**  
*Dominika Moravčíková / 314*
- Ediční poznámka / 340
- Archivní materiály a rozhovory / 341



Audiovizuální materiál	/ 344
Bibliografie	/ 346
Seznam vyobrazení	/ 363
Rejstřík věcný	/ 365
Rejstřík jmenný	/ 368
Summary	/ 371
O autorkách a autorech	/ 375

# 1. ÚVOD: PROČ KULTURNÍ ANALÝZA HUDBY?

Tereza Havelková, Vít Zdrálek

Základním rámcem uvažování v této knize je kultura. Je zřejmé, že hudba je součástí kultury jako umělecký druh, je ovšem také projevem kultury v širším slova smyslu, který zahrnuje představy, hodnoty, významy a způsoby myšlení a chování sdílené v rámci určité společnosti. Takový přístup k hudbě není nový. Nejpozději od šedesátých let se především v americké etnomuzikologii etablovalo studium hudby v kultuře (*music in culture*). Podle Allana P. Merriama je nutné studovat nejen hudbu jako zvuk či znějící strukturu, ale je zároveň třeba ji chápat jako výsledek lidského chování a zkoumat různé způsoby její konceptualizace, tedy jak se o ní v různých kulturních kontextech uvažuje a mluví (1964, 32–35). Později dokonce hovoří o hudbě jako kultuře (*music as culture*), čímž zdůrazňuje, že hudba kulturu aktivně spoluvytváří (Merriam 1982). Mluví-li se v naší knize o kultuře, je to obvykle v tomto širokém smyslu. Hudbu, ale i zvuk pak chápeme jako vždy už kulturní a zároveň kulturu realizující a performující.

Potřeba studovat hudbu v těsném sepětí s kulturou se zhruba od poloviny osmdesátých let objevuje také v muzikologii tradičně studující západní klasickou hudbu. Kritika dosavadní podoby oboru (Kerman 1985) dala ve Spojených státech vzniknout směru označovanému jako nová muzikologie. Badatelky a badatelé jako Ruth Solie, Susan McClary, Richard Leppert, Lawrence Kramer, Gary Tomlinson a další tehdy vykročili z hranic pozitivismu a formální analýzy směrem k interdisciplinární badatelské praxi. Poučení kritickou teorií, poststrukturalismem a postmoderním filozofickým a teoretickým myšlením zpochybnili celou řadu do té doby nereflektovaných východisek oboru a začali je studovat jako nesamozřejmé, historicky a jinak podmíněné kulturní konstrukty (Bergeron a Bohlman 1992).

Díla západní klasické hudby přestala být v tomto pojetí chápána jednak jako autonomní a v interpretaci omezená autorským záměrem, a jednak jako familiárně známá a tedy zdánlivě bezprostředně přístupná (Tomlinson 1993). Stala se naopak otevřenými *kulturními objekty* a jejich provádění *kulturní praxí* (Kramer 1990) s tím, že kulturní objekty mohou v různých kontextech a zkušenostech nabývat stále nových významů. A o porozumění významu (*meaning*) v souřadnicích příslušné kulturní zkušenosti začalo jít především. Muzikologie přestala být depolitizovanou badatelskou praxí studující „díla jako taková“ a do popředí začala klást otázku společenské relevance (Bohlman 1993).

Zásadní změnu znamenalo postupné osvojování si práce se *strukturálními* analytickými kategoriemi jako gender (McClary [1991] 2002; Solie 1993b), sexualita (Brett, Wood a Thomas 1994), třída (Leppert a McClary 1987), etnicita (Stokes 1994) či rasa (Floyd 1995; Radano a Bohlman 2000). Takto pojaté bádání otevřelo dveře mnohem nuancovanějšímu studiu hudby jako nedílné součásti komplexních

kulturních struktur, než jaké se v muzikologii do té doby provozovalo.<sup>1</sup> S těmito strukturálními analytickými kategoriemi a jejich různými možnými průniky pracují i kapitoly této knihy.

Paralelně s tímto vývojem se zejména ve Velké Británii rozvíjela studia populární hudby vycházející z tamější tradice kulturních studií. Vzít vážně populární kulturu znamenalo v kontextu muzikologie zaměřené do té doby téměř výhradně na tzv. vysokou hudební kulturu významný posun. Dosavadní preference této hudby se opírala o představu možnosti autonomního vkusového soudu schopného objektivně posoudit kvalitu hudební produkce. Tato univerzalistická představa se však poukazem na vazbu mezi vkusovým soudem a sociální třídou ukázala jako neudržitelná (Bourdieu 1984), byť diskuse o povaze vztahu mezi estetickým zážitkem a socioekonomickým kontextem v hudebních studiích pokračuje (Steingo 2016).

Není proto divu, že studia populární hudby vedle například hledání nových přístupů k hudební analýze zásadně zproblematizovala koncepty populární a masové kultury v kapitalistické společnosti (Middleton 1990, 2006; Frith 1996). Tito badatelé a badatelky také otevírali zásadní otázky ohledně možností individuálního a skupinového jednání neboli agentnosti (*agency*) v kontextu kapitalistické masové kultury chápané někdy jako hegemonní. Naopak snaha nebrat konzumenty populární a masové kultury jako pouhé pasivní objekty vedla k rozvoji práce s konceptem subkultury jako platformy individuální a kolektivní agentnosti (Hebdige 2012; Thornton 1995). Ohledávání možností jednání v kontextech opanovaných v různé intenzitě příslušnými kulturně a sociálně normativními představami a praktikami se v této knize věnuje několik kapitol.

Výsledkem vzájemného ovlivňování zmíněných paradigmatických posunů je současná podoba hudebního výzkumu, především toho anglofonního. Takto provozovanou hudební vědu však najdeme také v řadě akademických institucí kontinentální Evropy, zejména v Nizozemsku, ale i v německy mluvících a severských zemích či některých zemích Balkánu. Ať už se drží názvů původních disciplín jako etnomuzikologie, muzikologie či studia populární hudby (respektive jejich příslušných jazykových mutací), nebo razí nové jako kulturní muzikologie, kritická muzikologie či hudební antropologie, charakterizuje ji právě důsledné promyšlení hudby jako kulturní praxe. Dalšími společnými znaky jsou již zmíněná interdisciplinarita, kritická reflexe vlastních východisek, konstruktivistická perspektiva, práce se strukturálními analytickými kategoriemi, a především teoretizující způsob práce se studovaným

---

<sup>1</sup> Historii tohoto obratu shrnuje a další literaturu uvádí například heslo „Musicology in the United States“ v muzikologické encyklopedii *Grove Music Online* (Hitchcock a Deaville 2013).

materiálem umožňující lépe identifikovat a pojmenovat rámce, v nichž získané poznatky nabývají obecnějších významů. O čem však mluvíme, hovoříme-li o teoretizování a teorii?

## TEORIE A DETAILNÍ ČTENÍ

Teorie je způsob myšlení a žánr psaní. Jak shrnuje literární teoretik Jonathan Culler (2015, 11–28), nejde tady o teorii spojenou s konkrétní disciplínou, v případě muzikologie například o hudební teorii. Nejedná se ani o uzavřený systém. Podle Cullera ji charakterizuje především to, že zpochybňuje, co se jeví jako samozřejmé, typicky takzvaný selský rozum či „obecné povědomí“ (14), ale i zaběhnuté základní kategorie uvažování akademických disciplín. Pracuje s širším chápáním ideologie jako často skrytých východisek a předpokladů, které bývají v obecném povědomí naturalizovány – typickým příkladem jsou tradiční představy o rolích mužů a žen nebo třeba diskriminující chápání rasových odlišností. Teorie přichází s nesamozřejmými, neintuitivními a komplexními poznatky systematického rázu. Její provozování tedy klade odpor, jde proti srsti (*against the grain*), vyžaduje úsilí, a totéž platí pro čtení teoretického či teoretizujícího textu. Relevance teorie přesahuje hranice jedné disciplíny a je potenciálně široce využitelná.

Na rozdíl od teorií přírodních věd, o nichž se mluví v plurálu (teorie relativity, evoluční teorie), však v humanitních vědách hovoříme o teorii či teoretizování v jednotném čísle – jako o činnosti, něčem, co děláme. Zatímco teorie přírodních věd lze potvrdit nebo vyvrátit, protože pracují s důkazy, teorie ve smyslu teoretického myšlení je „analytická a spekulativní“ (25) a operuje výhradně v rovině přesvědčivosti. Bud' se díky teoretické práci daří říci něco nového, podnětného a nesamozřejmého přesvědčivě, a to nejen o studovaném materiálu, ale právě i s širší platností, nebo nikoli. Cílem je zkoumaným společenským a kulturním jevům lépe porozumět.

Jako žánr se teoretické psaní vyznačuje vším zmíněným, tedy komplexitou, neintuitivností, reflexivností zpochybňující zaběhnuté koncepty a kategorie uvažování a detailní analytickou pozorností ke studovanému materiálu. Cílem však není popis. Ten totiž předpokládá důvěru v zaužívaný aparát a v to, že vlastně už předem víme, co popisujeme. Zde se cílem stává kritické promýšlení samotných základních pojmů, konceptů a kategorií. Teoretická práce tak má v účinku schopnost změnit samotný předmět studia, o čemž bude řeč vzápětí. Všechny kapitoly této knihy pracují do větší či menší míry s teorií. Používají teoretické a teoretizující texty z nejrůznějších disciplín a některé z nich samy teoretizují.

Vztah teorie a materiálu je klíčový. Proto také v titulu této knihy dáváme přednost spojení *kulturní analýza* před označením kulturní teorie. Navazujeme zde především na nizozemskou teoretičku Mieke Balovou<sup>2</sup> (2003), která toto spojení razí, aby zdůraznila, že děláni teorie dává smysl jen ve vztahu ke kulturním objektům či praktikám, které se stávají předmětem analýzy. Metodologickým základem takové kulturní analýzy jsou pro Balovou teoretické koncepty, které vstupují do dialogu s vybraným materiálem. V tomto pojetí teorie není neměnná a koncepty nejsou definovány jednou provždy. Cílem teorie není formulovat obecné platné zákonitosti, které má vybraný materiál jen ilustrovat. Stejně tak není smyslem (ani východiskem) analýzy zobecňující definice použitých konceptů. Jde zde o promýšlení vztahu mezi konceptem a kulturním objektem, které se realizuje prostřednictvím konkrétní *případové studie*. V kontaktu s novými kulturními objekty koncepty podle Balové (2002) „cestují“ nejen mezi různými humanitními disciplínami, ale také v tom smyslu, že se neustále proměňují.

Stejně zásadní je i vztah interpretujícího subjektu a studovaného objektu. Mieke Bal klade důraz na rezistenci analyzovaného materiálu, na pozornost ke způsobům, jakými se kulturní objekty vzpírají (či vzdorují) naší analýze. Pracuje dokonce s představou intersubjektivního vztahu mezi badatelem a kulturním objektem. Takové chápání kulturní analýzy zdůrazňuje metodologický význam detailního čtení (*close reading*), které si je ovšem vědomo společenské a kulturní situovanosti čtenáře. Texty nemluví „samy za sebe“ (či přesněji samy ze sebe), ale promlouvají – a „odmlouvají“ (*speak back*) – vždy jen v rámci, do kterých je zasadíme (Bal 2003). Kontext zde není čímsi daným, co propůjčuje textu evidentní význam. Kontext sám je textem, který je třeba důkladně interpretovat. A detailnímu čtení je samozřejmě podrobována také teorie, která je stejně historicky a kulturně situovaná, jako předmět samotný. Teoretické koncepty pak nejsou pouhá slova, ale nesou s sebou vždy celou řadu významů, asociací a předporozumění z předchozích kontextů svého odborného používání. Aby byly pro naši vlastní analýzu produktivní, vyžadují kritický přístup a velmi přesné zacházení.

Pojem čtení zde používáme v širším smyslu interpretativního přístupu k materiálu, který se nemusí primárně opírat o práci s textem, ale zahrnuje i práci se zvukem a obrazem, respektive audiovizuálním materiálem. Předmětem analýzy tak není jen hudba písemně kodifikovaná, jako je tomu u *Klavírního koncertu* Geraldiny Muchové, který

---

<sup>2</sup> V této knize jsme v otázce přechylování jmen zahraničních badatelek a umělkyní přistoupili na kompromis. V prvním pádě je necháváme v jejich originální podobě, v ostatních pádech je přechylujeme a skloňujeme. Sledujeme zde přístup Hany Havelkové v překladu knihy *Feministická filozofie* od Herty Nagl-Docekalové (2007).

analyticky čte Barbora Vacková Gillies. To je také jediná studie v této knize, která pracuje s materiálem a metodou, jež jsou typické pro tradiční muzikologii. Ostatní studie svědčí nejen o metodologickém posunu od díla k textu (Barthes 1977a), ale především o posunu zájmu směrem k hudbě performované a znějící, v souladu s „performativním obratem“ v humanitních vědách, který se nevyhnul ani současné muzikologii (Cook 2013; McPherson 2022a, 2022b). Předmětem detailního čtení jsou zde performance jak živé, tak mediatizované. Živým hudebním událostem se věnuje například Anna Marie Hradecká ve své kapitole o českém extrémním metalu, nebo Dominika Moravčíková ve své studii o provozování folkloru ve slovenské obci Strečno. Monika Jägerová ohledává představy spojené se specifickou interpretační praxí, konkrétně historicky poučeným provozováním barokní hudby. Hned několik kapitol pak pracuje s audiovizuálním materiálem různého typu: Kateryna Romanovska, Anna Kaznacheeva a Klára Vejda Melicharová analyzují hudební videa, Lukáš Filippi se věnuje tvorbě určené pro YouTube a Dominika Moravčíková se ve své druhé studii zabývá televizní talentovou soutěží.

Detailnímu kritickému čtení jsou pak podrobovány také texty nejrozličnějšího typu, které provozování hudby doprovázejí, od expertního a žurnalistického psaní o hudbě, které analyzuje Anna Marie Hradecká v kapitole zaměřující se na diskusi o ženách skladatelkách během Protektorátu, až po fanzinové texty a reakce na sociálních sítích, kterým věnuje pozornost Klára Vejda Melicharová ve své studii o (populárním) feminismu v tvorbě slovenské zpěvačky a rapperky Simy. Významným typem verbální reflexe hudebních událostí jsou také rozhovory s jejich aktéry, a to jak s performery, tak s jejich publikem. V tomto směru se některé studie napojují na přístupy současné etnomuzikologie, v našem případě jsou však aplikovány na západní hudbu, včetně té klasické (Nooshin a Killick 2011). Monice Jägerové umožňuje autoetnografická metoda uchopit problematiku ženského hlasu v poučené interpretaci barokní hudby prostřednictvím pečlivé reflexe vlastní hlasové, tedy tělesné zkušenosti. Odtud pak formuluje otázky při rozhovorech s členkami subkultury a z této zkušenosti je čte. Její psaní je tedy vysoce reflexivní a situované, což je typické pro etnografickou metodu jako takovou. Situovanost zde není překážkou, ale díky propracované reflexi naopak příležitostí pro identifikaci zkušeností a jevů, jejichž signifikance by při pozorování „zvenčí“ unikla pozornosti. Obdobně reflektovaná situovanost Anny Marie Hradecké jako hudebně školené badatelky a jako ženy umožnila v subkultuře extrémního metalu jednak lépe porozumět specifickému vztahu mezi hudebním zvukem a maskulinitou a jednak reflektovat pozici ženských členek tohoto prostředí. Tato studie navíc dokládá, že se genderová tematika netýká jen žen, ale i mužské zkušenosti a konceptů maskulinity.

Gender (ve slovenských kapitolách rod) je v této knize hlavní analytickou kategorií. Jednotlivé kapitoly dokazují, že pokud se pod vlivem teorie promění předmět zájmu, kterým byli v muzikologii tradičně muži, promění se celý způsob tázání, a nakonec i metoda. To dobře ilustrují dvě studie Barbory Vackové Gillies. První na příkladu skotsko-české skladatelky Geraldine Muchové ukazuje, že tradiční modely biografického vyprávění o mužích skladatelích nevyhovují potřebám psaní o životě a díle žen skladatelek (Solie 1993a). V případě skladatelek se dostávají do popředí strukturální překážky, kterým jako ženy ve společnosti čelily. Ve světě profesionální hudební kultury šlo například o přístup k institucionalizovanému hudebnímu vzdělání, k možnostem veřejného provozování jejich kompozic, příležitostem na poli vydavatelského trhu i nedostatek ženských skladatelských vzorů (Citron 1990). Jinými slovy, rozhodující roli zde nehrál talent či individuální předpoklady. Vacková Gillies na příkladu Muchové rozpoznává také tlak potřeby dostát obecným představám o roli manželky a matky. Její druhá studie o skladatelčině *Klavírním koncertu* pak tradiční hudebně analytickou metodu opřenu o práci s notovým materiálem (partiturou) zapojuje do služby nového typu otázek. Jde jí o to, zda a případně do jaké míry se do analyzované hudební struktury promítá žitá ženská zkušenost. Součástí institucionálních a systémových bariér, které ženám skladatelkám stály v cestě, byl i předsudek o ženské neschopnosti abstraktního myšlení, a tudíž i kompozice, který na příkladu studie „Žena v české hudbě“ (1940) od předního českého muzikologa své doby Mirko Očadlíka pojmenovává Anna Marie Hradecká. Cílem zde není kritika konkrétního pisatele textu, ale rozpoznání obecnějších základů jeho argumentace, která vychází z dobových strukturálních představ o genderovém řádu.

V dalších studiích se pak do centra pozornosti kromě vizuálních aspektů performancí nedostávají jen tradiční hudební parametry, jako jsou melodie, harmonie nebo rytmus, ale také například zvukové efekty nebo specifické způsoby používání hlasu. Vacková Gillies a Hradecká se problematiky hlasu dotýkají v metaforické rovině, prostřednictvím otázky autorského hlasu a autoritativního diskurzu. Jde zde o to, kdo ve veřejném prostoru hudebního provozu a souvisejícího psaní o hudbě tradičně hlas měl, byl slyšet, a kdo nikoli. Jiné studie se však hlasem zabývají v jeho konkrétním, fyzickém znění. Hlas, a především zpívající hlas, je zde zároveň chápán jako nositel významu a jako materiální objekt; zkoumá se způsob jeho kulturního kódování v souvislosti s představami o jeho vztahu k tělu.<sup>3</sup> Například Lukáš Filippi ukazuje, že

<sup>3</sup> Ke klasickým textům z oblasti rychle se rozvíjejícího diskurzu tzv. voice studies patří například Barthes (1977b), Dunn a Jones (1994) nebo Cavarero (2005). Dobrý přehled o jeho současné podobě poskytuje *The Oxford Handbook of Voice Studies* (Eidsheim a Meizel 2019).



představy o maskulinitě a feminitě spojené s hlasovou polohou jsou kulturně konstruované a nejsou dokonce ani přímo závislé na fyziologických předpokladech. Youtubová videa Nicka Pitery, který plynule přechází mezi vysokým, žensky znějícím hlasem a hlubší „mužskou“ polohou, znejistují představy o fyzické podobě genderovaného těla, které má ten který hlas produkovat.

Pro Moniku Jägerovou se analyzovaným kulturním objektem stává konkrétní znění hlasu a představy s ním spojené. Rozpoznává kulturní hodnotu přisuzovanou „přirozenosti“ při tvorbě specifické zvukové barvy ženského zpívajícího hlasu. To vše v kontextu stylových a estetických kritérií historicky poučené interpretace barokní hudby, čímž vzniká paradox mezi „autenticitou“, která je zjevným výsledkem expertní re-konstrukce historické zvukovosti, a požadavkem na „přirozenost“. K „autenticitě“ a „přirozenosti“ Jägerová přistupuje jako ke konceptům, které v této subkultuře i v kultuře obecně plní určitou funkci a samy vyžadují důkladnou analýzu. Podobně konstruktivisticky chápe pojem autenticity také Dominika Moravčíková ve studii o vytváření lokální identity skrze folklorní performanci. V obou případech nabývá hledisko autenticity pro členy dané komunity zvláštní hodnoty v konfrontaci s hudebními diskurzy, vůči kterým se tato konkrétní praxe vymezuje: v prvním případě vůči „hlavnímu proudu“ klasické hudby, ve druhém vůči standardizovanému pódiovému folkloru.

## **KULTURNÍ SUBJEKT A PERFORMANCE IDENTITY**

Zapojení strukturálních analytických kategorií jako gender, sexualita, třída, etnicita či rasa do přemýšlení o hudební kultuře umožňuje rozpoznat systémovou podstatu celé řady jevů. Tam kde měly uměnovědy v minulosti například tendenci vidět výhradně individuální úspěch či naopak selhání, pouhou módu, neutrální konvenci či prostě přirozený stav věcí, zmíněné kategorie umožňují spatřit strukturální příčiny a v důsledku politično a moc. Lze namítnout, že systémové chápání jevů vždy vede jen k „symptomatické interpretaci“ (Culler 2015, 62), která analýzu konkrétního materiálu podřizuje obecnějšímu metanarativu. Sociální vědy však vztah mezi strukturální situovaností a možností agentnosti dlouhodobě zkoumají. Teorie jednání reprezentovaná například sociology Pierrem Bourdieuem (1977, 1998) nebo Anthony Giddensem (1979) či sociokulturní antropoložkou Sherry B. Ortnerovou (2006) vstoupila nejpozději v osmdesátých letech také do studia hudby. Zatímco v Bourdieuově pojetí zbývá prostor pro individuální agentnost minimální, Giddens připouští možnost aspoň částečně nahlédnout vlastní

pozici ve struktuře a na základě toho jednat ve svůj prospěch či proti této struktuře. Sherry Ortner prohlubuje toto uvažování o situovanosti subjektu v rámci sociálních a politických struktur směrem k chápání samotného formování subjektivity. Navazuje zde na klasické texty Maxe Webera (2023) a Clifforda Geertze (2000), ale také na čtení klasických studií postmoderní situace (Jameson 2016; Sennett 1998). Subjektivita je podle ní komplexně kulturně formovaná, a to včetně pocitů, které běžně chápeme jako niterné a čistě individuální. Sherry Ortner mluví o „plně kulturním vědomí“, zejména postmoderním, které je však vždy také nesmírně „vrstevnaté a reflexivní“. Právě v této komplexnosti a reflexivní povaze vytváření subjektivity spatřuje možné východisko pro zpochybňování a kritiku „světa, v němž se nacházíme“ (Ortner 2006, 127), tedy možnost rezistence vůči existujícím systémům.

Tato kniha nabízí příklady zpochybňování a kritiky symbolického řádu kultury prostřednictvím konkrétní umělecké praxe hned v několika kapitolách. Kateryna Romanovska s pomocí konceptu *queer utopie* analyzuje způsoby, jakými ukrajinská avantgardní popkultura vytváří alternativní prostory a vize potenciální budoucnosti. Děje se tak v kontextu normativitu utvrzujícího diskurzu nového ukrajinského občanství, formovaného ve specifické geopolitické situaci po tzv. Euromajdanu a následné ruské anexi Krymu (ale před začátkem války na Ukrajině v únoru 2022). Prostřednictvím analýzy desetiminutového videa kapely Lyudska Podoba Romanovska ukazuje, že umělci, umělkyně a jejich publikum nejsou jen pasivními účastníky kulturního procesu. Audiovizuální queer tvorba se zde stává utopickým místem, kde lze – na rozdíl od žité skutečnosti – realizovat nenormativní sexuální vztahy, které tak činí představitelnými a myslitelnými.

Anna Kaznacheeva komplexní analýzou dvou písní kapely HRISTINA a s nimi souvisejících programatických textů představuje proces budování alternativního historického vědomí skrze vytváření genealogie ruské queer kultury v podmínkách putinovského Ruska. Klíčovým interpretativním konceptem je zde nostalgie, která aktivuje představu ideální minulosti, která nikdy nenastala, ale která může sloužit jako základ alternativní současnosti a budoucnosti. V situaci po přijetí zákona o „LGBT propagandě“ (2013) HRISTINA díky komplexním textovým a hudebním odkazům k ruské queer kultuře 20. století a jejím ikonickým postavám pomáhá udržovat povědomí o oficiálně zamlčované ruské queer tradici, kterou tak zároveň spoluvytváří. Přestože je tedy uvažování vždy strukturální, jednotliví aktéři se neztrácejí. Naopak, vědomí strukturální povahy umožňuje zvýraznit jejich agentnost a lépe tak porozumět významu jejich činnosti.

Studie v této knize tematizují a problematizují různé druhy identit, nejčastěji genderovou, částečně sociální, kulturní, etnickou nebo

regionální či národní, a jejich různé průniky. Koncept identity, ať už individuální či kolektivní, je tak rámcem, který explicitně či implicitně prochází celou knihou. Identitu v této knize nechápeme jako přirozenou, danou a neměnnou, ale jako performovanou. Vycházíme z předpokladu teorie performativity, že identita nikdy sama o sobě přirozeně neexistuje, ale svým opakovaným performováním se teprve stává tím, čím se posléze zdá „být“. Toto pojetí otevírá potenciál ke změně, ale nikoli snadné. Filozofka Judith Butler, která navazuje na Austinův původní přínos k teorii performativity z oblasti filozofie jazyka (Austin 2000), ve svém díle sice argumentuje proti pojetí genderového řádu jako přirozeného, zároveň však ukazuje mimořádnou sílu a odolnost genderové identity i jako identity performované (Butler 1999). Performativní pojetí sice činí představu potenciální změny myslitelnou, zároveň si je ale vědomé její nesmírné obtížnosti.

Tato kniha se soustředí na způsoby, jakými se identita performuje skrze nejrozličnější kulturní objekty a praktiky. Ty produkují význam v závislosti na identitách svých autorů a konzumentů, jejichž identitu zároveň spoluvytvářejí, nikoli pouze reprezentují či „odrážejí“. Kulturně formované zde však nejsou jen významy, jichž kulturní objekty nabývají, ale také samotná jejich percepce, včetně smyslového vnímání. Jednotlivé smysly i jejich vzájemné propojení, tedy celé sensorium, jsou konfigurovány skrze sdílenou žitou zkušenost příslušníků dané kultury. Co se učíme vidět a nevidět, slyšet a neslyšet, na co jsme zvyklí zaměřovat svou pozornost a co vytěsňujeme, je vše kulturně podmíněné (Howes 2005; Crary 1999). Kulturní objekty jsou různě situovaným posluchačstvem či diváctvem slyšeny a viděny, či obecněji zakoušeny nějak – někým v nějakém těle s nějakou zkušeností, někdy, někde, odněkud. Tedy nikoli neutrálně či objektivně, ale naopak vždy situovaně a subjektivně s tím, že subjekt je vždy již formován kulturou, která je sdílená, a subjektivita tak není omezena na pouhou individuální zkušenost. Ani u tak intimního a niterného zážitku, jakým je estetické vnímání, proto rámce identity nelze pominout. V tomto smyslu je objektivita nedosažitelná, respektive není ani cílem.

Detailní analýzy různých kulturních objektů, jejich tvůrců a tvůrkyň, recipientů a recipientek a s produkcí souvisejících praktik a představ ukazují, jak různorodých a komplexních podob může performance individuálních a kolektivních identit nabývat. Konstruováním lokální a národní identity na současném Slovensku se zabývají dvě kapitoly Dominiky Moravčíkové. Barbora Vacková Gillies se ptá, do jaké míry je hudební kompozice výrazem specificky ženské zkušenosti, v tomto případě ukotvené v období státního socialismu. Studie Kláry Vejdy Melicharové popisuje nespokojenost mladých žen s tradičními koncepcemi femininity na současném Slovensku. Kapitoly Kateriny Romanovské

a Anny Kaznacheevy se zaměřují na možnosti performování queer identit ve specifické geopolitické situaci postmajdanské Ukrajiny a putinovského Ruska. Pro Lukáše Filippiho se vokální performance stává přímou performancí identity, která zpochybňuje tradiční představy o maskulinitě a femininitě. Anna Marie Hradecká ve své kapitole o extrémním metalu zase analyzuje způsoby, jakými se koncertní událost stává performancí specifického pojetí maskulinity v rámci subkultury, která se vymezuje vůči dominantní kultuře. Hradecká navíc dokládá, že strukturální analytické kategorie identit nikdy nefungují izolovaně. Ukazuje, jak se performance určitého typu maskulinity zároveň stává kritikou korporátní identity a statusových očekávání pozdního kapitalismu. V tomto smyslu překryvů a protínání různých kategorií identit jsou všechny studie v této knize intersekcionalní.

## PERSPEKTIVA STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY

Tímto způsobem u nás studium hudební kultury dosud neprobíhalo a toto je první knižní publikace uplatňující přístupy kulturní analýzy hudby v Česku. Český rámec ale kniha zásadně přesahuje, a to jak studovaným materiálem, tak přístupy k němu. Většina materiálu jednotlivých analýz pochází ze střední a východní Evropy, přičemž pět kapitol se týká Česka, tři Slovenska a po jedné Ukrajiny a Ruska. Jejich společným jmenovatelem je sdílená socialistická a postsocialistická transformační zkušenost (Ghodsee a Orenstein 2021; Krastev a Holmes 2020) a jejich dalekosáhlé důsledky v nejrůznějších oblastech studovaných kulturních jevů i vědy. Jednotlivé kapitoly této knihy pracují s teoretickými přístupy a metodami etablovanými především v anglofonní vědě (což zahrnuje i autory a autorky z našeho regionu publikující anglicky),<sup>4</sup> které byly původně rozvíjeny především ve vztahu k poválečnému západnímu kapitalismu. Nejde však o jejich pouhou aplikaci, ale o jejich promyšlení na materiálu střední a východní Evropy a z pozice zde situované zkušenosti.

Přístup kulturní analýzy zdůrazňující analytické východisko v materiálu tomuto úkolu napomáhá (Bal 2003). V tomto smyslu teorie a koncepty „cestují“ v naší knize také geograficky. Výsledkem není pouhá adaptace západních teoretických rámců pro potřeby regionálně specifického výzkumu, ale konfrontace s lokálním materiálem

<sup>4</sup> To je také důvod, proč jsme se rozhodli uvádět citáty teoretických textů v originální angličtině nebo v anglickém překladu, tam kde neexistuje překlad do češtiny. Z ostatních jazyků kromě slovenštiny citáty překládáme. Stejně přistupujeme k výpovědím akterek a akterů.

si vynucuje přehodnocení některých teoretických východisek – tento materiál tlačí zpět na teorii, které „odmlouvá“. K místním kulturním praktikám je v této knize přistupováno s vědomím jejich obecnější relevance, ať jde o díla či události vysoké, populární či lidové kultury, o protagonisty a protagonistky jakéhokoli kulturního a sociálního statusu, nebo o různé typy individuálních výpovědí. Naším cílem je všem těmto zvukům a hlasům ze střední a východní Evropy pozorně naslouchat.

Pozice střední a východní Evropy umožňuje problematizovat vztah vůči západní teorii jiným způsobem než dekolonizační přístupy formulované z perspektivy globálního jihu (Comaroff a Comaroff 2012). Ty se snaží západní zkušenost „provincializovat“ (Chakrabarty 2000) a zbavit nároku na vlastnictví univerzálního interpretačního aparátu, výsadního místa, odkud se smí ve vědě promlouvat (Levitz 2012; Pistorius et al. 2018). Nerozlišují však už obvykle jemněji odlišnou historickou zkušenost různých částí Evropy, jejích vlastních periferií a semiperiferií, a vnitřních „druhých“ (Kalmar 2022). Zcela zásadní a specifickou zkušeností střední a východní Evropy ve 20. století je například zkušenost opakované okupace cizími armádami a znejistění státní suverenity (Sonevsky 2019).

Příkladem podoby intersekcionality, která je specifická pro tento region, jsou obě kapitoly Dominiky Moravčíkové. Studie mediatizovaného folkloru v televizní talentové show *Zem spieva* ukazuje vyjednávaní vztahu mezi etnickou, občanskou a národní identitou. Odhaluje, jaké podoby folklorního vyjádření jsou různým etnicitám umožněny, tak aby mohly být bezproblémově zahrnuty do slovenského národa. Ke globálně sdílenému kontextu odkazuje formát talentové show, který je však místním médiem unikátně přizpůsoben folklorní náplni, čímž vychází vstříc specifické roli folkloru v budování národních identit v tomto regionu a zároveň jej emancipuje od folklorní praxe spojené s komunistickým režimem.

Z performativních a diskurzivních praktik konstruujících tentokrát obecní a mikroregionální identitu, které Moravčíková popisuje ve své druhé kapitole o folkloru v obci Strečno, se jako významné ukazuje zase protnutí mezi lokální identitou a genderem ve vztahu ke globálnímu kapitalismu. Přestože gender není v této studii primární analytickou kategorií, rozhodující podíl žen na organizování lokálních folklorních událostí a dalších aktivit, které nesou atributy tradiční femininity (revival ženských prací a rituálů odehrávajících se ve sféře domesticity), zřetelně ukazuje na genderovanou povahu těchto činností. K tomu přistupuje důraz přikládání lokálnosti v opozici vůči industriálnímu a tranzitnímu charakteru obce „na cestě“, která se v důsledku postsocialistické transformace otevřela globálnímu kapitalismu. Moravčíková chápe lokálnost jako aktivně budovanou prostřednictvím komplexního

diskurzu folklorní autenticity (Feinberg 2018) a jako pozitivní hodnotu, která není devalvovaná vzdáleností od pomyslného centra, tedy nikoli jako pouhý důsledek periferizace či marginalizace.

Dobrym příkladem toho, jak se materiál střední a východní Evropy může vzpírat teorii, je oblast genderu, genderových rolí a genderové normativity, protože vývoj emancipace na západ a na východ od železné opony probíhal po druhé světové válce až do rozpadu východního bloku velmi odlišně. Zatímco genderová politika socialistických států přinejmenším v některých obdobích a v některých oblastech byla ve srovnání s tehdejší stavem věcí na západě progresivní, povaha komunistických režimů omezovala či znemožňovala otevřenou veřejnou diskusi o emancipačních myšlenkách včetně genderových, které se v tomto období odehrávaly na západě (Havelková a Oates-Indruchová 2015; Sokolová 2021). Odlišná zkušenost žen a sexuálních menšin z bývalého východního bloku byla na západě po pádu železné opony zároveň dlouho oslyšena a odborným feministickým diskurzem nedostatečně reflektována. Opačným směrem byl a je zase „západní“ feminismus většinově vnímán jako jednak cizorodý a jednak ne zcela odpovídající místní zkušenosti. Na problematizaci pojmu queer v ukrajinském postmajdanském kontextu z pozice místní akademické diskuse tak například v této knize poukazuje Kateryna Romanovska. Praktickou absenci práce s analytickou kategorií genderu pro oblast bádání o novodobých československých a českých dějinách zase nedávno pojmenovala Libora Oates-Indruchová (2022). Naše kniha k této problematice také přispívá.

Kulturní prostor střední a východní Evropy je však zároveň nutné chápat v širším kontextu západní modernity. To se týká i genderového řádu, jehož základní parametry tento region sdílí. Anna Marie Hradecká dobře ukazuje, jak se představa opozice kategorií přírody a kultury, která strukturuje obecné uvažování o genderu (Ortner 1998), propisuje také do českého diskurzu o ženách skladatelkách. Zároveň je zde však mobilizována pro potřeby utužování genderového řádu v situaci ohrožení národní existence v období Protektorátu. Jak je tento prostor zapojen do globální kultury v současnosti, ilustruje Klára Vejda Melicharová na slovenské zpěvačce a rapperce Simě. Ta sice prakticky bežešvě ve slovenském prostředí rozvíjí globální trendy současného ženského popu a rapu, populární feminismus globálních ženských ikon však pro své slovenské publikum mladých žen překládá do radikálnějšího emancipačního jazyka, ať se to týká kritiky tradičních genderových rolí, sexuální exploatace či vztahu k vlastnímu tělu. Její tvorba a vystupování ve veřejném prostoru, zejména pak na sociálních sítích, má povahu aktivismu a angažovaného osobního vztahu k fanynkovské základně, které západní populární feminismus často postrádá. Proces zapojení střední a východní Evropy do globální kultury byl po pádu železné opony

postupně akcelerován, v posledních desetiletích zejména s rozvojem sociálních sítí a streamovacích služeb. Studie Lukáše Filippiho dokládá, že globálně konzumovanou internetovou produkcí lze stále dobře uchopovat skrze teorii, která pojmenovává obecné představy o mužském a ženském hlasu sdílené v západní kultuře a jdoucí zpět až do antiky. Všechny tyto modalities spolu dnes v kultuře střední a východní Evropy koexistují a svědčí o procesech vyjednávání s nejrůznějšími globálními rámci.

Tato kniha je výsledkem kolektivní intelektuální práce v Seminárii kulturní analýzy hudby vedeného oběma editory na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v posledních deseti letech. Přestože jde o vysoce aktuální témata, jednotlivé studie jsou tak produktem „pomalé vědy“ (Stengers 2018; Connell 2019) a dlouhodobého společného promýšlení východisek a metod tohoto typu výzkumu v našem prostředí. Seminář sám odráží mnohost středo- a východoevropské zkušenosti, protože zde dochází k dialogu mezi badatelkami a badateli z Česka, Slovenska, Ukrajiny a Ruska. Tato polyvokalita je v naší knize naznačena texty, které jsme se rozhodli ponechat v originální slovenštině.

V době finálních příprav této knihy do tisku došlo 21. prosince 2023 k tragickým událostem na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, během nichž byla zavražděna naše milovaná kolegyně a kamarádka Lenka Hlávková. Přestože se sama odborně zabývala především hudbou 15. století, o témata zpracovávaná v Seminárii kulturní analýzy hudby se vždy aktivně zajímala, a i jako ředitelka Ústavu hudební vědy velmi podporovala vznik naší publikace. S pohnutím a vděkem jí proto tuto knihu věnujeme.

# 2. „NENÍ MÍSTA PRO ŽÁNROVÉ EPISODY“: DISKURZ O ŽENÁCH SKLADATELKÁCH V KONTEXTU ČESKÉ KULTURNÍ POLITIKY PROTEKTORÁTU

Anna Marie Hradecká



V roce 1940 vyšla ve sborníku *Česká žena v dějinách národa* (Bednaříková-Turnwaldová 1940) šestnáctistránková stať s názvem „Žena v české hudbě“. Jejím autorem je Mirko Očadlík<sup>1</sup>, přední český muzikolog, hudební redaktor a popularizátor české hudby. Ve svém textu se takto zamýšlí nad příčinami malého zastoupení žen v hudební kompozici:

Žena skladatelka byla vždy zjevem ojedinělým a pohlédneme-li zcela objektivně na ženskou tvorbu skladatelskou, musíme přiznati, že tyto ojedinělé zjevy a jejich dílo by pravděpodobně vůbec nepřicházelo v úvahu při výčtu hodnot tvořičsky nepostradatelných, kdyby skladatelem nebyla právě bytost ženská. Skutečnost opravdového umění nezná zdvořilosti a galantních úklon. Tam, v dějišti velkých duchových zápasů tvorebných ustupuje neúprosně do pozadí vše, co nezná zralost a ryzost objevitelského tvořičství, tam opadá nános dob a jejich konvencí a hodnota stojí svou vlastní silou, nikoliv atributy, které jí doba vzniku propůjčila. Tam, kde nutně převládá hodnota nad mnohostí, není místa pro genrové epizody, za jaké právem pokládáme ženské skladatelské pokusy. (Očadlík 1940b, 227)

Ty ženské skladatelské osobnosti, jimž se dostalo pozornosti (konkrétně Očadlík v textu jmenuje Claru Schumannovou a Ethel Smythovou), si podle něj onu pozornost získaly nikoli kvalitou své tvorby, ale proto, že se coby ženy ocitly v prostoru tradičně náležícím mužům. Jejich dílo by neobstálo tváří v tvář kvalitativním kritériím, která podle autora existují univerzálně kdesi vně kultury, společnosti a doby vzniku díla.

Oním „objevitelským tvořičstvím“ má pak autor na mysli schopnost inspirovat se k tvorbě čistě svou vlastní fantazií, nikoli existující realitou, přičemž tato schopnost je podle něj primárně vlastní mužům. A právě proto dle Očadlíkova názoru ženy nemohou být úspěšnými skladatelkami – tohoto typu uvažování a tvoření nejsou a priori schopny: „O ženách platí daleko více nežli o mužích, že quod non est in sensu, non est in intellectu. Ženská inspirace musí být daleko reálnější nežli inspirace mužů. Není u ní pravidlem, že by inspirační základ mohl být pouze představový, fiktivní. Poněvadž představivost je základním znakem hudebního tvoření vůbec a poněvadž vlastní proces hudebně tvůrčí

<sup>1</sup> Mirko Očadlík (1904–1964), významný český muzikolog, profesor dějin hudby na HAMU a na katedře hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (v letech 1954–58 zde byl též děkanem), hudební kritik, žurnalista (mimo jiné v letech 1930–34 vydával časopis *Klíč* s podtitulem „revue pro hudbu a pohybové umění“), v letech 1927–34 člen Spolku pro moderní hudbu, a především dlouholetý redaktor Československého rozhlasu (od počátků rozhlasového vysílání zde zastával různé funkce od tajemníka hudebního oddělení, vedoucího hudebního vysílání, referenta gramofonu a studijního oddělení až po programového ředitele). Proslul jako popularizátor české hudby – mimo jiné díky svému rétorickému umu, který uplatňoval nejen v rozhlase, ale také na přednáškách a výkladových koncertech, s nimiž jezdil po městech Čech a Moravy. Jeho aktivita a názory měly významný vliv na utváření české hudební kultury (Černušák 1965).

je v podstatě deduktivní, nacházím příčinu malého tvořivého vzepětí ženských skladatelů v okolnosti, že primérním stavem ženské inspirace je vjem smyslový. Ženská tvůrčí schopnost je induktivní.“ (228)

Důvody, proč se tak málo žen rozhodlo věnovat hudební kompozici (oboru tradičně provozovanému muži a chápanému jako a priori „mužský“, navíc disciplíně v klasické hudbě pokládané za nejdůležitější právě díky procesu „objevitelského tvořičství“), tedy Očadlík spatřuje primárně v ženách samotných, v jejich fyziologii a psychice, nikoli v nastavení společnosti a panujícím genderovém řádu.

Jak si vzápětí ukážeme, Očadlík ve svém uvažování navazuje na určitý diskurz o ženách v hudbě, který nebyl v českém prostředí ničím novým. Panoval zde dlouhodobě a měl nezanedbatelný vliv na kariéry skladatelek. Očadlíkovu stať „Žena v české hudbě“ tak v následujícím textu podrobíme bližšímu zkoumání optikou feministické filozofie a feministické antropologie, abychom si udělali přesnější představu o tom, v jakém názorovém ovzduší se pohybovaly ženy, které se chtěly v meziválečném Československu věnovat hudební kompozici.

Pozoruhodný je i kontext, v němž Očadlík své úvahy o ženách v hudbě prezentoval (kromě skladatelek se v textu zabýval i dalšími možnostmi působení v hudbě, kde se ženy v průběhu historie uplatňují – či naopak neuplatňují). Jeho studie byla nejprve na jaře roku 1940 pronesena naživo ve formě veřejné přednášky, a vzápětí téhož roku vyšla tiskem ve sborníku *Česká žena v dějinách národa* (Bednaříková-Turnwaldová 1940). Šlo o projekt realizovaný Ústředím žen při Národní radě české, jehož cílem bylo prostřednictvím deseti textů zaměřených na ženy v různých historických obdobích či uměleckých oblastech ukázat, že ženy měly „neobyčejný a podstatný vliv na vytváření osudů našeho národa ve všech jeho složkách“ (9) – tedy apelovat na (nejen ženské) národní povědomí a sounáležitost v době německé okupace.

Mirko Očadlík pak byl k napsání studie o ženách v české hudbě osloven coby přední a mediálně známý expert. Jako odborná autorita tak posvětil panující diskurz o ženách v hudbě, který v protektorátním ovzduší prvních let druhé světové války ještě nabyl na důrazu – stávající genderový řád byl nyní uplatněn ve jménu národního uvědomění. Jinak řečeno, národní emancipace si žádala genderovou disciplinaci.

Analýzu myšlenkového programu sborníku provádím jednak prostřednictvím uvažování Herty Nagl-Docekalové v knize *Feministická filozofie* (2007), kde v kapitole „Proč neexistuje ‚přirozený‘ řád pohlaví“ osvětluje problematiku esencialistického chápání genderových kategorií, dále s pomocí dnes už klasické studie Sherry B. Ortnerové „Má se žena k muži jako příroda ke kultuře?“, která u nás vyšla v překladu ve sborníku *Dívčí válka s ideologií: Klasické texty angloamerického feministického myšlení* (1998) a kde autorka analyzuje kulturně podmíněné

chápání žen jako bližších přírodě oproti mužům chápaným jako bližším kultuře, a konečně s využitím analýzy konceptu „národní ženy“ v knize Jitky Malečkové *Úrodná půda: Žena ve službách národa* (2002).

Porozumění myšlenkovému konceptu sborníku *Česká žena v dějinách národa* prostřednictvím těchto teoretických textů mi pak umožňuje účinně analyzovat i Očadlíkovy úvahy o ženách v hudbě, neboť ty se ke konceptu sborníku v různých momentech vztahují. Samotný Očadlíkův diskurz pak analyzuji ještě s využitím feministické kritiky hudebního kánonu západoevropské hudební tradice, jak jej formulovala Marcia J. Citron v textu „Gender, Professionalism and the Musical Canon“ (1990), a s pomocí další kapitoly z *Feministické filozofie* Herty Nagl-Docekalové (2007), věnované genderové problematice v souvislosti s uměním.

Přestože je tato kapitola vystavěná na analýze a interpretaci konkrétního pramene a jeho místního a dobového kontextu, odhaluje a pojmenovává také mnohé obecnější a systémové diskurzivní zdroje znevýhodňování žen v oblasti hudební kompozice, dalece přesahující hranice a časové mezníky meziválečného a válečného Československa.<sup>2</sup>

## **„NEPOVŠTAL Z NAŠICH ŘAD DOSUD ŽÁDNÝ ŽENSKÝ SMETANA NEB DVOŘÁK“: DISKURZ O ŠKLADATELKÁCH MEZI DVĚMA SVĚTOVÝMI VÁLKAMI V PRAMENNÝCH SONDÁCH**

Jak jsem již v úvodu zmínila, uvažování Mirko Očadlíka o ženách v hudbě se napojovalo na názorový diskurz, který v českém kulturním prostředí rezonoval dlouhodobě. Nejprve tedy podnikneme několik pramenných sond do dobových materiálů, abychom o tomto diskurzu získali bližší přehled, důležitý pro další tázání.

Nahlédneme-li do výročních zpráv Pražské konzervatoře a Mistrovské školy,<sup>3</sup> zjistíme, že zde mezi lety 1920–37 studovalo celkem devět

<sup>2</sup> Dopady těchto diskurzivních praktik se na příkladu kariéry skotsko-české skladatelky Geraldine Muchové v této knize zabývá kapitola Barbory Vackové Gillies, problematizující psaní ženské skladatelské biografie.

<sup>3</sup> Pražská konzervatoř je jednou z nejvýznamnějších českých hudebně vzdělávacích institucí. Byla otevřena v roce 1811, čímž se řadí k nejstarším evropským hudebním školám konzervatorijního typu. Mistrovská škola pak coby dvouletý nástavbový obor fungovala v letech 1918–45, poté byla transformována v dnešní HAMU. V letech 1935–37 na Mistrovské škole studovala právě i Vítězslava Kaprálová, o níž je v textu řeč vzápětí.

žen<sup>4</sup> (Meravá 2006–08). Jejich stopa se však buď záhy po absoloriu z českého kontextu vytrácí (Stefanija Lisovs'ka<sup>5</sup> / Stefanija Turkevyc'-Lukijanovyč z Ukrajiny [Wikipedia 2022] i Ljubica Marić ze Srbska [Karafiátová 2016] měly obě coby skladatelky úspěšné kariéry a platí za nejznámější a nejoriginálnější skladatelky ze svých zemí), nebo vešly ve známost primárně coby hudební interpretky (například Berta Rixová-Kabeláčová [Štědroň 1963]) či pedagožky (například Antonie Knoblochová [Štědroň a Poledňák 1963]). Výjimkou je Vítězslava Kaprálová<sup>6</sup>, která dodnes zůstává nejznámější českou skladatelkou meziválečného období. Ještě před Mistrovskou školou absolvovala Kaprálová studia kompozice a dirigování na brněnské konzervatoři – na tento obor zde nastoupila jako vůbec první žena v historii školy.

Ženy komponující hudbu byly tedy v českém meziválečném prostředí stále v pozici rarit, ba až překvapivých kuriozit. Takto například neznámý autor referoval ve večerním vydání *Národních listů* z 27. 10. 1923 o chystaném koncertu, na němž měla zaznít výlučně ženská skladatelská tvorba:

Veliký zájem budí v kruzích hudebníků a přátel hudby připravovaný koncert, kde předvedeny budou hudební skladby žen. Je to zvláštnost, událost v Praze dosud úplně nová. Není divu, že vzbuzuje u jedněch zvědavost, u jiných upřímné účastenství. Vždyť skoro napořád tvrdí se o ženách, že nemají dosti schopností samostatně tvořiti, a to zejména v hudbě. A přece program tohoto koncertu, který bude konán 6. listopadu, péčí žen Čs. N. D. a družstva časopisu „Ženský svět“ ve Smetanově síni Obecního domu, vykazuje celou řadu jmen ženských skladatelek. – Již úvodní slovo, jež podá K. Emingerová, která získala si záslužného uznání svými přednáškami v Paříži, má théma málo slýchané „Žena v hudbě“. (2)<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Konzervatoři: Ludmila Panochová (1920–22), Helena Bondyová (1923–27), Berta Rixová (1927–33), Antonie Knoblochová (1932–33), Pavla Rychtrová (1929–34), Stefanija Lisovs'ka (v českých pramenech jako Štefánia Lisovská, 1930–33); Mistrovská škola: Ludmila Panochová (1922–24), Ljubica Marić (1929–32), Margita Balogová (1932–35), Vítězslava Kaprálová (stud. kompozice 1935–37) (Meravá 2006–08).

<sup>5</sup> V českých pramenech jako Štefánia Lisovská.

<sup>6</sup> Vítězslava Kaprálová (1915–1940), hudební skladatelka, absolventka kompozice na brněnské konzervatoři (u Viléma Petřelky) a na Mistrovské škole Pražské konzervatoře (u Vítězslava Nováka). Tato studia s úspěchem zakončila provedením *Vojenské symfonie*, op. 11 s Českou filharmonií, již dirigovala. Od roku 1937 coby stipendistka studovala v Paříži na École normale de la musique dirigování u Charlese Muncha. Své skladby zde konzultovala především s Bohuslavem Martinů, který v té době v Paříži také pobýval. Celkem Kaprálová dokončila nebo rozpracovala 25 opusů, z nichž řada byla provedena ještě za skladatelčina života. Její slibně se rozvíjející kariéru zkomplikovaly válečné okolnosti, a především dodnes ne zcela objasněné onemocnění, jemuž skladatelka v červnu roku 1940 v nemocnici v Montpellier podlehla (Hartl 2021).

<sup>7</sup> Upoutávkový text dále uvádí, že na programu byly premiéry skladeb Kateřiny Emingerové, Florentiny Mallé a Loly Beranové (poslední dvě zmíněné ženy studovaly kompozici soukromě

Ženská skladatelská tvorba – navíc nabídnuta publiku separátně v rámci zvláštního koncertu – byla tedy ve dvacátých letech i v hlavním městě novotou, zvláštností a událostí budící zvědavost, ba dokonce „upřímné účastenství“.<sup>8</sup> Hned v další větě je zmíněn dobový diskurz (o němž autor novinového textu uvádí, že převládá dlouhodobě) shodný s Očadlíkovým, že ženy nejsou kompoziční tvorby a priori schopny. Právě koncert prezentující ženské skladatelky a jejich tvorbu měl pomoci toto přesvědčení vyvrátit.

Úvodní slovo Kateřiny Emingerové<sup>9</sup>, jež autor v upoutávce na koncert zmiňuje, pak vyšlo tiskem dne 23. 11. 1923 v časopise *Ženský svět*. Emingerová, sama aktivní skladatelka a klavíristka, v něm vyjmenovává ženské hudebnice a skladatelky napříč historií a vyslovuje svou naději, že komponujících žen bude s rostoucí emancipací postupně přibývat: „Vedle uvolnění občanských práv pro ženy a přístupu ke studiu všech oborů je docela možno, že nám budoucnost přinese i plodnou práci v oboru hudební skladby“ (Emingerová 1923).

O sedm let později Emingerová své úvahy rozvádí podrobněji v přednášce „Hudba a žena“, která byla publikována v listu *Nová žena*:

Přes značné nadání československých žen dotkla se nás již často výtka, že jsme dosud nepodalý takových důkazů skladatelské činnosti jako naši soukmenovci – muži.<sup>10</sup> Ovšem přes různé mnohaslabné pokusy nepovstal z našich řad dosud žádný ženský Smetana neb Dvořák. Po ruce nejlepší učitelky lidstva, h i s t o r i e, seznaváme v brzku, proč ženy v onom nejideálnějším působení jsou ještě daleko za svými kolegy – muži. [...] Světové

---

u Vítězslava Nováka) a dále po jedné skladbě od Ethel Smythové a Cécil Chaminadeové (*Národní listy* 1923).

<sup>8</sup> V *Národních listech* byly otištěny ještě další dvě pozvánky na koncert, 28. 10. 1923 v čísle 296 (4) a přímo v den konání koncertu 6. 11. 1923 v čísle 305 (4). Ve druhé pozvánce se píše, že koncert je „téměř vyprodán“.

<sup>9</sup> Kateřina Emingerová (1856–1934), klavíristka, skladatelka, hudební pedagožka a spisovatelka, popularizátorka hudební kultury prostřednictvím veřejných i rozhlasových přednášek a publikační činnosti. Kompozici studovala soukromě u Zdeňka Fibicha a Vítězslava Nováka. Od prvních let 20. století svou publikační činnost rozšířila o příspěvky do nově vzniklých periodik určených ženám: *Ženský svět* (redakce Teréza Nováková), *Ženský obzor*, posléze *Škola a rodina*, *Eva a Nová žena*. Ve svých článcích a přednáškách se často zaměřovala na skladatelky, interpretky či herečky (Hallová 2006).

<sup>10</sup> Za pozornost u všech dobových textů, jež v této studii kriticky interpretuji, stojí mimochodem i užívání singuláru a plurálu v souvislosti se slovem „žena/ženy“. Tam, kde je užito singuláru, nezřídka vyplývá z kontextu, že autor či autorka mají na mysli jakousi univerzální abstraktní ženu ovlivňující společným souborem vlastností, schopností či hodnot: „Je-li nám dáno téma: žena v české hudbě“ (Očadlík 1940b, 227); „Hudba a žena“ (Emingerová 1930); „Žena v hudbě“ (Emingerová 1923) atd. V plurálu se naopak autoři a autorky obracují spíše na ženy jako reálné bytosti nebo samy/samy za skupinu žen mluví: „Česká hudba nikdy nevyučovala ženy ze svého společenství“ (Očadlík 1940b, 242); „Přes značné nadání československých žen dotkla se nás již často výtka, že jsme dosud nepodalý takových důkazů skladatelské činnosti jako naši soukmenovci – muži“ (Emingerová 1930, 7).

dějiny nás tedy poučují, kolik tisíciletí vyžadoval lidský duch ke svému vývoji, nežli člověčenstvo dosáhlo dnešních vymožeností veškerých nutných a uměleckých potřeb. A tu se ptáme, kdyby bylo bývalo ženám dovoleno po celou onu dobu zúčastniti se oněch prací, zejména po stránce duševní, na jaké výši dospělosti by dnes už stály? (Emingerová 1930, 7, zvýraznění původní)

Emingerová v kvalitu ženské kompoziční tvorby neochvějně věří a také formuluje problém historického vyčleňování žen z tradičně „mužských“ činností. Zároveň však toto vyčleňování chápe jako zbrzdění skladatelek v jejich tvůrčím vývoji, směrem k jakýmsi univerzálním kvalitativním hodnotám, objeveným již dříve mužskými hudebními génii a jimi reprezentovaným („nepovstal z našich řad dosud žádný ženský Smetana neb Dvořák“). I když si Emingerová uvědomuje, že ženy donedávna neměly možnost se podílet na utváření estetických hodnot v hudbě, díla tvořená mužskými skladateli stále považuje za ideál a normu, s níž se ženy svou tvorbou (zatím) nemohou měřit.

Chtěla-li tedy skladatelka se svou tvorbou uspět, musela ve svém díle dostát estetickým hodnotám tvořeným historicky výlučně muži. Pokud se jí to podařilo, byla oceněna, že dokáže komponovat „jako muž“. Takto například citovala skladatelka Vítězslava Kaprálová v dopise rodičům ze dne 6. 11. 1936 pochvalná slova Vítězslava Nováka, svého učitele kompozice na Mistrovské škole Pražské konzervatoře: „Tak ještě o Novákovi, říkal ještě že: na př. postrádá v symfonietě, jakožto vojenské, takové určité bodrosti a mahlerovské pochodovosti. Jinak to ale neznamena, že by to nebyl takový pevný jadrný výraz, jakožto vůbec už poznal, že můj projev je na hony vzdálen nějaké ženskosti, že se vyjadřuji tak mužně a odhodlaně jako málokterý „šohaj““ (Hartl 2015, 50). Skladatelskou práci Kaprálové, jež je hodna uznání, označuje Novák za „mužnou“, zatímco ty kompoziční postupy, kterých se Kaprálová vystříhá, označuje pojmem „ženskost“. „Bodrost“, „pochodovost“ či „odhodlání“ přitom automaticky chápe jako hodnoty náležící mužům.<sup>11</sup>

Na tomto místě lze stručně shrnout, že v daném diskurzu se snoubí genderové stereotypy (přisuzování určitých vlastností jednotlivým pohlavím) s androcentrismem (genderová hierarchie, kdy je „mužství“ chápáno jako nadřazené „ženství“) plynoucím z tradičního patriarchálního uspořádání společnosti, jež ovlivňovalo rovněž estetiku umělecké

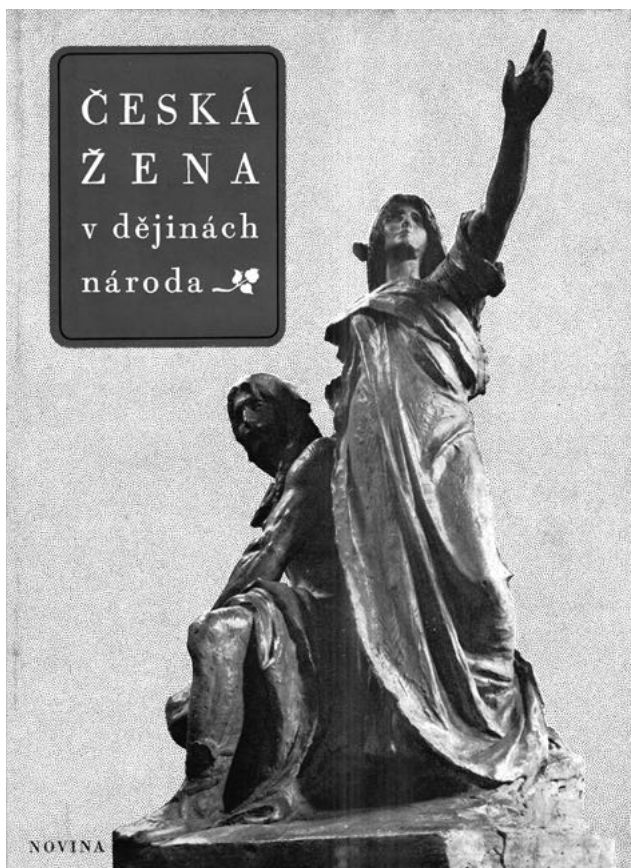
<sup>11</sup> Zde se otevírá celé pole uvažování o tom, jak se v hudebním zvuku zrcadlí genderové stereotypy ohledně „mužství“ a „ženství“, kdy „mužnost“ je dodnes tradičně spojována s přívlasky jako „silný“, „tvrdý“, „různý“, „odvážný“, „stabilní“ atd., zatímco „ženskost“ bývá stavěna do paralely s adjektivy jako „jemná“, „měkká“, „poddajná“, „labilní“ atd. Konstruováním maskulinity se v této knize podrobně zabývá druhý text Anny Marie Hradecké, a to na příkladu hudební subkultury extrémního metalu.

tvorby. Podrobnou analýzou diskurzu o ženách v hudbě, který jsem takto načrtla na příkladu několika pramenů, se budu dále zabývat právě v souvislosti s textem Mirko Očadlíka.

## OKOLNOSTI VZNIKU STUDIE „ŽENA V ČESKÉ HUDBĚ“

Nejprve je na místě zastavit se u kulturně politického kontextu, ve kterém Očadlíkova studie o ženách v hudbě vznikla. Sborník *Česká žena v dějinách národa* (Bednaříková-Turnwaldová 1940) vyšel v létě roku 1940 jako výsledek iniciativy Ústředí žen při Národní radě české (Kodeťová 1970).

Národní rada česká (NRČ) byla původně celonárodní kulturně politická organizace zastupující československé národní zájmy doma i v zahraničí. Celkově fungovala v letech 1900–50. V letech 1939–45 byla



Obr. 2.1: Obálka sborníku *Česká žena v dějinách národa* (Bednaříková-Turnwaldová 1940).

jako jedna z povolených protektorátních organizací transformována za účelem soustředění, koordinace a kontroly veškerého spolkového života v zemi (Kodetová 1970). Jak upřesňuje Volker Mohn v knize *Nacistická kulturní politika v Protektorátu: Koncepce, praxe a reakce české strany* (2018), „prezident Hácha si organizaci v polovině roku 1939 představoval jako ‚pomocné centrum českého národního života‘, které mělo na nepolitické úrovni podporovat české spolky a instituce. V tomto rámci měla Národní rada česká stát po boku Národnímu souručenství<sup>12</sup> a působit jako jeho poradní sbor“ (160).

Činnost NRČ byla deklarována jako čistě kulturní a apolitická – kultura a politika byly prezentovány jako dvě oddělené, samostatně existující a navzájem se přímo vylučující sféry. Snaha jasně deklarovat apolitičnost organizace je patrná například z úvodního slova v propagační brožuře NRČ, které napsal Jan Kapras<sup>13</sup> (1940), jenž byl v letech 1937–42 předsedou této organizace: „[Národní rada česká] se stala [...] v našem národním životě pomocným střediskem pro koordinaci a účelnou dělbu práce všech nepolitických spolků, institucí a složek národa. [...] Národní rada [česká] [...] účastnila se též činně všech snah o soustředění nepolitického národního života, zvláště spolkového, což za nynější doby je jistě jedním z nejdůležitějších úkolů.“ Jako organizace oficiálně loajální k protektorátnímu režimu tak NRČ umožňovala ve svých jednotlivých podsložkách podporovat v různých formách český kulturní život. Rozhodně se tak ale nedělo bez vědomí nacistických okupačních úřadů, které „radu trpěly, ale její činnost bedlivě sledovaly“ (Mohn 2018, 160).

Samotné Ústředí žen bylo jednou z podsložek NRČ. Pořádalo kulturní, společenské a charitativní akce týkající se žen – oslavy, výstavy či přednášky. Celý projekt *Česká žena v dějinách národa* (šlo nejprve o cyklus přednášek pro veřejnost a následně vydaný tištěný sborník) byl v podstatě souhrnným vyjádřením myšlenkového programu Ústředí žen při NRČ. Vznikl jako výsledek úsilí této organizace definovat svůj program hmatatelným aktem, a to jak oficiálně navenek, tak pro upevnění vnitřní jednoty. Přimo v předmluvě ke sborníku *Česká žena v dějinách*

<sup>12</sup> Národní souručenství (NS) bylo po 15. březnu 1939 jedinou povolenou politickou organizací na území Protektorátu Čechy a Morava, jejímž oficiálním programem bylo pěstovat národní pospolitost ve vztahu k Říši – zastřešovat všechny složky veřejného života a zároveň je usměrňovat v zájmu zachování loajality s okupanty. V čele NS stál prezident Emil Hácha, který měl „v úmyslu posílit protektorátní vládu i svou vlastní pozici vůči okupačním úřadům“ (Mohn 2018, 156). Členy se mohli stát původně jen muži starší 21 let po doložení „rasově čistého“ původu až do třetí generace. Teprve od března 1940 se členkami mohly stát i ženy. Po rekonstrukci vlády v roce 1942 sice NS dále existovalo, ale jeho role v českém kulturním životě byla značně umenšena (Ponecová 2011; Mohn 2018).

<sup>13</sup> Jan Kapras (17. 1. 1880, Brno – 13. 5. 1947, Nový Bydžov), český historik, právník a politik, v letech 1938–42 ministr školství a národní osvěty (Müllerová 2004; Kodetová 1970).



národa tento program shrnuje opět Jan Kapras: „Výrazem této snahy společné práce je ustavení Ústředí žen při Národní radě české, které rozvíjí svou činnost, aby přitahovalo, podněcovalo a spojovalo. Česká žena má v dějinách národa tolik vzácných příkladů aktivity, že může s pýchou navázat na tuto krásnou tradici a pokračovat v ní dnes, kdy je třeba její součinnosti v drobné práci i v činnosti tvůrčí.“ (7)

Úsilí sjednotit určitou část obyvatelstva pod korouhev společné práce ve prospěch národa „dnes, kdy je potřeba její součinnosti“ – tedy v době německé okupace – ovšem podobně jako činnost celé NRČ nelze hodnotit jako apolitické. Na oficiální úrovni probíhal proces „odpolitizování“ českého národa a byly podporovány i regionální rozdíly, neboť „Češi se měli přesvědčovat, že jsou jen kmen, a nikoliv skutečný národ“ (Doležal 1996, 22). Přesto Ústředí žen při NRČ smělo iniciovat a zorganizovat cyklus přednášek (a posléze vydat tištěný sborník), který skrze tematiku národní historie a kultury silně apeloval na české obyvatelstvo ve smyslu soustředění a pozvednutí národního vědomí.

Jedním z důvodů, proč se mohl celý projekt uskutečnit, byla doba realizace projektu – v prvních dvou letech války se okupační politika v Protektorátu soustředila hlavně na udržení válečné výroby a kulturním institucím ještě ponechávala určitou (byť monitorovanou) volnost. Jak píše Volker Mohn (2018), „existovaly sice radikálnější a ideologické záměry, ty však byly zpočátku do značné míry odsunuty na vedlejší kolej, aby nebyla ohrožena zbrojní výroba a byla zabezpečena konsolidace německé nadvlády. Za tím účelem byly německé orgány především v prvních dvou letech okupace právě v kulturní politice ochotny k ústupkům“ (20).

Mohn si všimá, že namísto radikálního a represivního prosazování nacistické propagandy bylo v prvních letech okupace v Protektorátu využito jiných, méně nápadných mechanismů: byly investovány prostředky do zdejší německé kultury, cenzura fungovala na mírnější bázi a kontrola byla udržována spíše prostřednictvím produkce nebo distribuce, německá propaganda se snažila podsouvat národním symbolům i kulturním institucím významy odpovídající okupační moci a jejím cílem bylo zapojovat do těchto aktivit poznenáhlu zdejší, již před válkou existující instituce.

Další příčinu, proč oficiální okupační orgány povolovaly „zachraňovat národní kulturu“, spatřuje Mohn v určité nejednotnosti postupu okupačních úřadů (55). Možná v prvních fázích války prostě ještě neexistovala jednotná politika, jak v Protektorátu ve věci snah o „kulturní autonomii“ postupovat. Je však otázkou, zda v případě přednášek a vydání sborníku *Česká žena v dějinách národa* nesehrálo svou roli i to, že celý projekt byl pojat jako aktivita žen a pro ženy, čili záležitost procházející neškodně stranou všeho podstatného, doslova „mimo dějiny“.

Ostatně až do března 1940 nemohly být ženy ani členkami Národního souručenství.

Projekt Česká žena v dějinách národa byl realizován v první polovině roku 1940. Nejprve proběhl cyklus veřejných přednášek a následně vydání sborníku. Jak vyplývá z pramenů, konkrétní náplň přednášek, jejich pořadí v cyklu, vhodní autoři pro jejich vypracování a přednesení, jakož i název celého cyklu a fyzická podoba tištěného sborníku, to vše bylo předmětem jednání na schůzích výboru Ústředí žen při NRČ.<sup>14</sup> Do konkrétní podoby celého projektu zasahoval mimo jiné také předseda Kulturní rady Národního souručenství, literární kritik a historik Miloslav Hýsek, který například „doporučil začít s Libuší“ a sám navrhol další témata přednášek.<sup>15</sup> Debatovalo se rovněž o názvu celého cyklu – výbor Ústředí žen při NRČ nakonec váhal mezi názvy „Česká žena v dějinách národa“ a „Stopami českých žen“.<sup>16</sup>

Strojopisné texty jednotlivých přednášek docházely do sídla Ústředí žen při NRČ postupně v průběhu roku a byly na schůzích podrobovány kritickým poznámkám a doporučením k vhodné úpravě. Veškeré texty – nejen samotné přednášky, ale také například slavnostní projevy a básně proslovené na zahajovacím večeru – musely být zbaveny všech potenciálně politicky problematických formulací. Takto podlehla cenzuře například druhá polovina třetí sloky z básně Boženy Němcové „Českým ženám“: „[...] Jmenujte jim [matky svým dětem] slavné otce / vylitou pro právo krev / řekněte jim, jak se znovu / hrdě zvedá český lev.“<sup>17</sup> Z přednášky Josefa Šusty o Elišce Přemyslovně byla zase vyškrtována věta: „[...] a skutečnost, že to byli většinou němečtí pánové a duchovní, kteří tak usedli u kormidla českého státu, sotva jí [Elišce Přemyslovně] byla na obtíž, neboť [...]“.<sup>18</sup>

Veřejné propagaci cyklu přednášek Česká žena v dějinách národa věnovalo Ústředí žen při NRČ rovněž značnou péči. Na zahajovací večer přednášek „jen pro zvané“ dne 27. března 1940<sup>19</sup> dostali pozvánku mimo jiné prezident Emil Hácha, celá protektorátní vláda a vysocí ministři úředníci, představitelé Národního souručenství i NRČ, významné

<sup>14</sup> Zápisy ze schůzí výboru Ústředí žen při NRČ z roku 1940. *Fond Národní rada česká, Praha* (č. fondu 639). Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

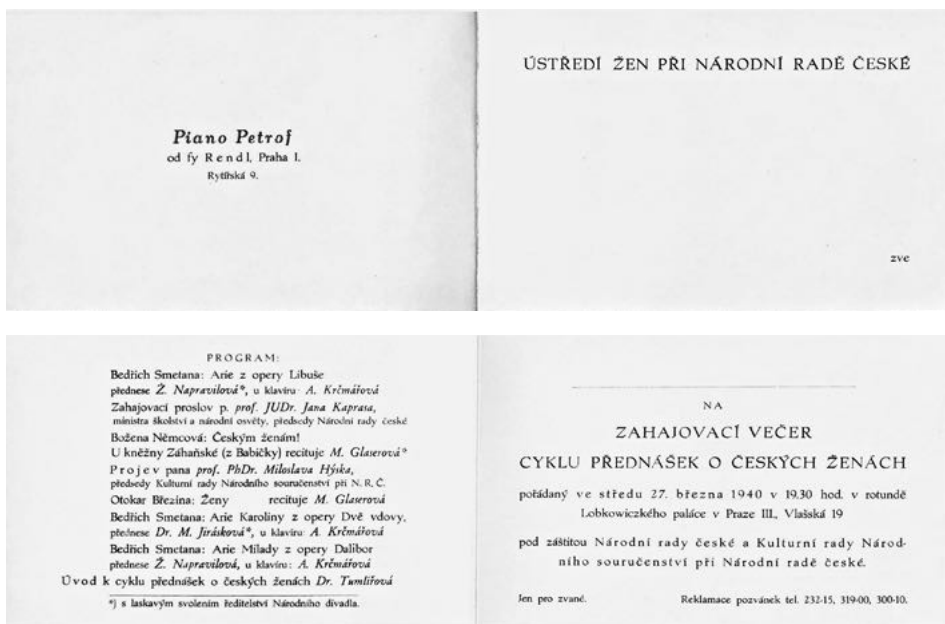
<sup>15</sup> Zápis ze schůze výboru Ústředí žen při NRČ ze dne 8. února 1940. *Fond Národní rada česká, Praha* (č. fondu 639). Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

<sup>16</sup> Zápis ze schůze výboru Ústředí žen při NRČ ze dne 9. května 1940. *Fond Národní rada česká, Praha* (č. fondu 639). Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

<sup>17</sup> Program zahajovacího večera cyklu přednášek o českých ženách. *Fond Národní rada česká, Praha* (č. fondu 639). Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

<sup>18</sup> Josef Šusta: Eliška Přemyslovna, strojopis přednášky, s. 6. *Fond Národní rada česká, Praha* (č. fondu 639). Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

<sup>19</sup> Ústředí žen při Národní radě české zve na Zahajovací večer cyklu přednášek o českých ženách. *Fond Národní rada česká, Praha* (č. fondu 639). Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.



Obr. 2.2: Pozvánka na zahajovací večer cyklu přednášek o českých ženách pořádaný na jaře 1940 Ústředím žen při NRČ (Fond Národní rada česká, Praha [č. fondu 639]. Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289).

osobnosti z oblasti kultury, zástupci všech pražských novin a časopisů, všechny ženské redaktorky a jednotlivé osobnosti z oblasti průmyslu a finančnictví.<sup>20</sup>

Podrobný program večera byl předtím opět hojně diskutován na schůzích. Na programu byly kromě proslovů vedoucích činitelů, předsedy NRČ Jana Kaprase, předsedy Kulturní rady Národního souručenství při NRČ Miloslava Hýska a předsedkyně Ústředí žen při NRČ Marie Tumlířové také árie ze Smetanových oper *Libuše*, *Dvě vdovy* a *Dalibor* v podání předních zpěvaček Národního divadla.<sup>21</sup> Herečka Národního divadla Marie Glaserová recitovala báseň Boženy Němcové „Českým ženám“ (jak víme, cenzurně upravenou), část z knihy *Babička* o kněžně Zaháňské a báseň Otokara Březiny „Ženy“.

V rámci propagace přednáškového cyklu byl poté rozmnožen leták s podrobným harmonogramem jednotlivých přednášek, uvádějícím

<sup>20</sup> Zápis ze schůze výboru Ústředí žen při NRČ ze dne 21. března 1940. *Fond Národní rada česká, Praha (č. fondu 639)*. Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

<sup>21</sup> Ústředí žen při Národní radě české zve na Zahajovací večer cyklu přednášek o českých ženách a Program zahajovacího večera, oboje *Fond Národní rada česká, Praha (č. fondu 639)*. Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289.

## ÚSTŘEDÍ ŽEN PŘI NÁRODNÍ RADĚ ČESKÉ

pořádá pod záštitou

Národní rady české a Kulturní rady Národního souručenství při NŘČ.

### CYKLUS PŘEDNÁŠEK O ČESKÝCH ŽENÁCH:

- I. Rotunda Lobkowiczkého paláce, ve středu 3. dubna 1940  
**O kněžně Líbuši** *Doc. Dr. Jan Filip*
- II. Ústřední knihovna malý sál, v pátek 5. dubna 1940  
**Ženy doby Přemyslovské** *PhDr. A. Birnbaumová*
- III. Rotunda Lobkowiczkého paláce, ve středu 10. dubna 1940  
**Eliška Přemyslovna** *Univ. prof. Dr. Josef Šusta*
- IV. Ústřední knihovna, malý sál, v pátek 12. dubna 1940  
**Ženy doby husitské** *Univ. prof. Dr. V. Vojtěšek*
- V. Rotunda Lobkowiczkého paláce, ve středu 17. dubna 1940  
**Zazana Černínová, typ české barokní ženy** *Doc. Dr. Zdeněk Kalista*
- VI. Rotunda Lobkowiczkého paláce, ve středu 24. dubna 1940  
**Podíl ženy na národním obrození** *Doc. Dr. F. Kleinschnitzová*
- VII. Ústřední knihovna malý sál, v pátek 26. dubna 1940  
**Žena v české literární tvorbě 19. stol.** *Univ. prof. Dr. Albert Pražák*
- VIII. Ústřední knihovna, malý sál, v pátek 3. května 1940  
**Ženy v českém umění výtvarném** *PhDr. Anna Masaryková*
- IX. Rotunda Lobkowiczkého paláce, ve středu 8. května 1940  
**Ženy v české literární tvorbě v přelomu 20. stol.** *Paola Buzková, spisovatelka*
- X. Ústřední knihovna, malý sál, v pátek 10. května 1940  
**Česká žena v tvorbě dramatické** *PhDr. Jan Burloš*
- XI. Rotunda Lobkowiczkého paláce, ve středu 15. května 1940  
**Česká žena v tvorbě hudební** *Mirko Očadlík*

**Upozornění! Začátek vždy přesně v 19.30 hod. Vstup volný.**

Lobkowiczký palác, Praha III., Vláská 19. · Ústřední knihovna, Praha I., Mariánské nám.

Art. Koncertní ředitelství Inka Hopjanová, Praha II., Salmovská 9. · Telefon 337-97.

Obr. 2.3: Tištěný leták zvoucí na cyklus přednášek o českých ženách pořádaný na jaře 1940 Ústředím žen při NŘČ (Fond Národní rada česká, Praha [č. fondu 639]. Praha: Národní archiv, inv. č. 129, ka 289).

místo a čas konání. Volně přístupné přednášky pod záštitou NŘČ a Národního souručenství se konaly mezi 3. dubnem a 15. květnem 1940. Konkrétně přednáška Mirko Očadlíka „Česká žena v tvorbě hudební“ se konala ve středu 15. května 1940 od 19:30 v rotundě pražského Lobkowiczkého paláce.<sup>22</sup> Zachovaly se dvě strojopisné verze přednášky, ve kterých jsou oproti textu ve sborníku drobné stylistické změny, nikoli

<sup>22</sup> Tehdy v majetku nacistů, kteří v letech 1939–45 Lobkowiczký palác zabavili spolu se všemi ostatními majetky Lobkowiczů.