

Kultura a umění**Příbuzenské souvztažnosti hudby a slovesného umění**

VLADIMÍR SPOUSTA

*„... hudba má být pro báseň tím, čím živost barev a šťastné mísení světla a stínu jsou pro bezúhonnou a úpravnou kresbu, sloužíce toliko k oživení tvarů, aniž by rysy jejich rušily.“*

Christoph Willibald Gluck<sup>1</sup>

Všichni, kdo přicházejí častěji do kontaktu se slovesným, výtvarným nebo hudebním uměním, kdo bývají svědky jejich zrodu a pokoušejí se proniknout k jejich podstatě, shodně dosvědčí, že báseň, obraz nebo hudební skladba mohou být již od okamžiku svého vzniku interpretovány celou řadou různých způsobů, přičemž všechny jsou oprávněné. Odrážejí nejen složitost tohoto světa, ale i odlišné životní zkušenosti, osobnostní výbavu, rozdílné vzdělanostní zázemí nebo různou naladěnost interpreta či recipienta v okamžiku vnímání.

Každé vpravdě umělecké dílo unáší v sobě tajemství i úžas nad bytím. „*Jde o to rozpoznat, co je úchvatné v pouhém faktu bytí,*“ medituje belgický básník Maurice Maeterlinck (+ 1949) ve svém Pokladu pokorných. Kde chybí úžas, tam chybí poezie, kde není víra, láska a pokora, nejsme schopni poznat a uznat řád, který je v nás i mimo nás. Umělecké dílo je „*nádooba s dvojitým dnem*“ (příměr básníka a filozofa V. Janovice); kdesi na dně zůstává něco, co zbývá, k čemu nemůžeme a co nás dráždí. To je to tajemství; když se ho tvořivým způsobem zmocníme, jsme obohaceni a odměněni. Oč chuději by zněl náš život, kdyby nebylo Bacha, Mozarta či Janáčka!

O umění se říká, že je to **myšlení v obrazech**, avšak působivost a přesvědčivost uměleckého díla nepramení z přesného, „fotografického“ zachycení reality. Spočívá v zobecnění jevů prostřednictvím typizace. „*O Parrhasiovi je známo, že se pustil v zápas se Zeuxidem. Zeuxis<sup>2</sup> přinesl hrozny tak dobře vystižené, že se na jeviště slétali ptáci; Parrhasios namaloval obrázek draperie, Zeuxis ji považoval za skutečnou roušku a žádal, aby ji Parrhasios odhrnul. Poznav svůj omyl, blahopřál Parrhasiovi, že oklamal umělce, kdežto on sám jen ptáky. Vypravovalo se dodatkem, že potom Zeuxis namaloval chlapce nesoícího hrozny,*

<sup>1</sup> Citováno z předmluvy k tištěné partitūře opery Alceste.

<sup>2</sup> Zeuxis (2. pol. 5. st. př. Kr.) – řecký malíř.

*a když se opět na ně slétali ptáci, vyčítal si hněvivě s touž upřímností, že namaloval hrozny lépe než chlapce, protože by se ho přece ptáci měli bát...*<sup>3</sup>

Umění prochází od doby svého vzniku neustále změnami. Rytmus jeho změn je však stále rychlejší a spolu s nimi se zrychluje i kvas estetických názorů na umění, na něž musí reagovat – byť mnohdy s velkým zpožděním – i teorie a praxe estetické a umělecké výchovy. Umění otevírá člověku nový přístup ke světu a současně hledá i metody, jak tento vztah co nejučinněji utvářet.

Náš styk s uměním se uskutečňuje v prostoru vymezeném (a omezeném) třemi entitami:

- fyzikální podstatou tohoto světa včetně umění,
- biologickou podstatou člověka jako živočišného druhu,
- psychickými dispozicemi jedince vstupujícího v kontakt s uměním.

Zrak a sluch zaujímají mezi ostatními smyslovými receptory člověka výjimečné postavení, a to nejen proto, že jimi získáváme naprostou většinu informací o okolním světě, ale také proto, že jen jimi – nebo především jimi (nebereme-li v úvahu handicapované jedince) – jsme schopni přijímat výpovědi tvůrců uměleckých děl kteréhokoli druhu. „Zrak a sluch jsou ze všech smyslů jedině, jež můžeme nazývat smysly uměleckými.“<sup>4</sup>

Jestliže nás výtvarné umění oslovuje a uchvacuje prostřednictvím zrakového receptoru a navozuje v našem nitru estetický prožitek a požitek především na bázi smyslového vjemu, pak při čtení nebo poslechu *slovesného díla*<sup>5</sup> ono smyslové kontaktování má charakter pouhého zprostředkovatele, „tlumočnicka“ básníkovi vize. Viděné či slyšené, grafická nebo zvuková podoba slova nesoucí básníkovo poselství nám předestírá pouze ono vnější, smyslově postižitelné, avšak jen velmi málo (nebo téměř nic) nám neříká o tom, co ono slovo nese. *Slovo* jako shluk rozmanitě seskupených hlásek je pouhým *nosičem* svého významu, je znakem, *symbolem reálného* – vnější skutečnosti, vnitřního prožitku, představy či obrazu. A recipient teprve ve chvíli, kdy dešifruje symboliku básníkova slovního sdělení, má možnost nechat se strhnout a prožít s ním jeho po-city, nechat se okouzlit jeho představami, plody jeho obrazotvornosti a fantazie.

To, čím slovo upoutává naši pozornost a esteticky nás uspokojuje, není tedy jeho vizuální či zvuková podoba (i když i ona sama o sobě může mít určitou estetickou funkci), ale emocionálně, esteticky a racionálně nás uchvacují teprve *představy, obrazy a dojmy* transponované a rozvíjené básníkovým slovem. Básník uvádí své vize do nových souvislostí, jimiž v nás budí nejen reminiscence na skutečnosti v minulosti prožité, ale evokuje v našem vědomí a v našich před-

<sup>3</sup> Plinius starší, 1974, s. 272.

<sup>4</sup> ZICH, O. Psychologické typy umění. In *Hudba a národ*. Praha: 1940, s. 77.

<sup>5</sup> Analogie nalezneme též při interpretaci a vnímání hudebních skladeb; viz výklady otázek hudebního sdělení (sémantičnost v hudbě, obsah v hudbě), jež jsou po dlouhou dobu jedním z ústředních témat hudební estetiky, sémiotiky a sémantiky.

stavách i zážitky v jiných souvislostech a nových asociacích, kvalitativně nové a dosud nepoznané. Přestože první impulzy provokující naše dřívější zkušenosti a představy mají nepochybně charakter smyslový a svou podstatou jsou to jevy veskrze fyzikální povahy (světlo jako viditelná část elektromagnetického záření a zvuk jako mechanické vlnění), vlastní estetické prožitky, které v nás slova vyvolávají, jsou na bezprostřední aktivitu našich smyslů nezávislé a rozvíjejí se bez jejich spoluúčasti. Při čtení slovesného díla vycházíme tedy z vjemů zrakových (z tvaru písmen a jejich shluků) a při jeho poslechu z vjemů sluchových (z charakteru zvuku, z intonace slova a modulace hlasu), ale dále na nich neupíváme, nesetrváváme při nich, ale zcela spontánně a nezávisle na obrazné či zvukové podobě slova odvíjíme spolu s představami a prožitky básníkovými představy a prožitky své vlastní. Zcela zřetelně si tuto skutečnost uvědomujeme ve chvíli, kdy přicházíme do kontaktu se slovesným dílem tlumočeným jazykem nám neznámým. Tehdy cítíme, jak v našem vnímání postupně narůstá ona pomyslná bariéra mezi zvukovými komponenty onoho jazyka jako nositeli výrazové složky slovesného díla a jeho sémantickou vrstvou, již nese slovo jako odraz a symbol určité reality.

Úzká *vnitřní spojitost hudby a slovesného umění* je determinována jejich genezí, je uložena v prapůvodu obou druhů umění. Od 70. let 20. století můžeme sledovat snahy amerických muzikologů odkrýt paralely hudby a jazyka. O výsledcích svých dlouhodobých výzkumů referují J. Sundberg a B. Lindblom v časopise *Cognition* (1976) a o rok později i S. Lerdahl a R. Jackendoff v teoreticky orientovaném muzikologickém periodiku *Journal of Music Theory*<sup>6</sup>. Souběžně se k této problematice zasvěceně vyjádřil i renomovaný hudební skladatel a dirigent L. Bernstein. Tito badatelé při svém úsilí dopátrat se alespoň některých analogií mezi hudebním a jazykovým vyjádřením vycházeli z analýzy generativní struktury přirozeného jazyka, kterou použili k analýze generativních aspektů vnímání (ale i tvůrčího hudebního procesu) západní klasické hudby 18. a 19. století.

Představitelé tohoto názorového proudu se shodují v tom, že

- přirozený jazyk a západní klasická hudba 18. a 19. století mají mnoho společného;
- paralely mezi jazykem a hudbou existují, a to především (a hlavně) na úrovni formální analýzy, přičemž méně zřetelné (a obtížně doložitelné) jsou i v rovině zpracovávání informací v obou srovnávaných oblastech;
- v jazyce existují oblasti, které s hudbou *analogické nejsou*, a to např. v sémantické rovině jazyka a v oblasti striktních gramatických pravidel jazyka, pro něž v hudební tvorbě analogii nenacházíme (kompoziční poučky o tvorbě

<sup>6</sup> LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. Toward a Formal Theory of Tonal Music. *Journal of Music Theory*. Spring 1977, p. 111–171.

akordů a jejich spojování nemají charakter pravidel, ale naopak skladatelé je záměrně nerespektují).

I když ve vzájemných vztazích mezi uměním tónů a slov je stále ještě dost nejasností, mnohé se jeví jako zřejmé. Hudba a poezie mají k sobě nepochybně velmi blízko a výrazně se vzájemně obohacují a ovlivňují. Spojením umělce slova s hudbou je umocňována **estetická a emocionální průbojnost obou druhů umění**. Bezpochyby můžeme souhlasit s Rudolfem Pečmanem<sup>7</sup>, že „slovo je přímým nositelem myšlenek a idejí, zatímco hudba je schopna tyto myšlenky a ideje pouze navodit a vyvolává mimohudební významové představy, aniž pracuje s konkrétním slovním a větným materiálem“. Stejně tak přitakáváme jeho konstatování, že „hudbě není dáno, aby vládla logikou slova“, ale že „má na druhou stranu schopnost hlubokého emocionálního záběru, byť přesně nepostížitelného“. Oponovat však budeme jeho názoru, že obě tato umění „pracují s rozdílnými a **nesouměřitelnými** (zvýraznil V. S.) výrazovými prostředky“. Nesouměřitelnost slova a tónu jako základních výrazových prostředků těchto uměleckých druhů je zpochybněna ve chvíli, kdy vnímáme výtvoř obou umělců (hudebního skladatele a básníka) v jejich znělé podobě v téměř čase. Tehdy si zřetelně uvědomujeme, že **poezie stejně jako hudba jsou ovládnány týmiž zákonitostmi** rytmickými a dynamickými, které umožňují básníkovi určité slovo zvýraznit sémanticky, „podtrhnout“ logickou závažnost určité části básně nebo emfaticky umocnit verš či frázi ve chvílích emocionálního napětí.

Stejně tak souměřitelně může být srovnáváno **slovo a tón** a oba fenomény poměřovány dalšími kategoriemi a výrazovými prvky, jejichž doménou je hudba. Není snad průkaznějšího dokladu o výrazové souběžnosti slova a hudby než v jejich *propojení melodickém*. Zejména rozdílný tónbr a délka samohlásek hraje důležitou roli při barevném tvarování melodické linie verše či řeči nevázané. Opakované návraty k témuž tónu nebo opakování téhož souzvuku, jež je motivováno onomatopoickými záměry skladatelovými, je velmi blízké básníkovi aliteraci. Zvláště však při utváření jednotlivých veršů (a globálně i slok) vyjevuje básník vzácný *mysl pro řád* a soulad, který je adekvátní harmonickému citění a myšlení hudebního skladatele. Uzavřený soubor zjevných paralel a příbuzenských rysů tvoří jednak *obdobné kompoziční postupy* při tvorbě hudebního a slovesného díla, jednak obdobné základní postoje umělců obou druhů ke ztvárňované realitě. Tvůrčí proces v obou případech předjímá působivý nápad, originální myšlenka či neotřelý námět spolu s invenční potencí umělců. Oba mají možnost nápad či námět:

– prezentovat ve vstupních, úvodních partiích díla – *expoziční*;

<sup>7</sup> PEČMAN, R. *Poezie a hudba. Průhledy k věčnému tématu*. Brno: Park kultury a oddechu, 1986, s. 43.

- rozvádět a propracovávat ho zvukovými prostředky slovními či hudebními – *dispozice* – a graficky (písmem či notami) ho zaznamenat;<sup>8</sup>
- díky zjitřené umělecké vynalézavosti nejrůznějšími působivými obraty ho přizdobovat – *dekorace, ornamentika*;
- kompozičně, tj. výrazově, dynamicky, rytmicky, agogicky nebo instrumentačně odstiňovat – *nuance a variace*;
- finální účín zvýraznit a umocnit neotřelým a zajímavým přednesem (např. veřejnou recitací básně či koncertní prezentací hudební skladby) – *representace*.

Tyto hudebně-slovesné kontinuity bývají posilovány nejednou i vnějškově: přejímáním, vzájemným propůjčováním a přenosem slovního označování hudebních či slovesných děl, která díky témuž výrazovému nebo kompozičnímu charakteru představují týž typ (např. balada, arabeska, preludium).

Ne vždy a všemi však bývají hudba a slovesné umění viděny a vnímány jako rovnocenní, vzájemně se doplňující partneři. Např. pro A. Schopenhauera „*slova jsou a zůstanou hudbě cizím přídavkem podřadné ceny. Slova, jsou-li přidána k hudbě, musí zaujímat podřadné místo a musí se podřizovat hudbě*“.<sup>9</sup> Básníkovo slovo ztrácí po boku hudby v Schopenhauerových očích hodnotu jen proto, že hudba účinkuje na recipienta rychleji a mocněji než slovo. Jeho odmítavý postoj vůči poezii spojené s hudebním proudem ho přivádí až k výroku, kterým staví básníkovo slovo do područí hudby.

Třebaže nejsou takové názory v historii estetického myšlení ojedinělé a mnozí estetikové (především však muzikologové) spojení slova s hudbou problematizují a zpochybňují jeho oprávněnost, zůstává neoddiskutovatelnou skutečností, že *umělecká díla koncipovaná na principu spojení obou umění* bývají posluchačsky úspěšná a právě díky symbióze obou umění i životná a nestárnoucí. Není pochyb o tom, že zásluhu na tom mívají často obě komponenty, ať již má konkrétní syntetické dílo podobu melodramu, písně, opery či kantáty.

Snažíme-li se nahlédnout do spleti vzájemných vztahů mezi hudebním, slovesným a výtvarným uměním, jsme si vědomi toho, že vstupujeme do hájemství umění s velkým U, které se vzpírá každé (i sebesmělejší) snaze „vykolíčkovat“ mu prostor, a priori mu vymezit teritorium jeho existence. Brání se houževnatě jakémukoli vymezování, v němž je implicitně obsaženo i omezování a nesvoboda, tedy to, co je umění bytostně cizí a je s ním neslučitelné. Uvědomme si tedy oba (autor i čtenář), že se snažíme uchopit neuchopitelné, postihnout nepostižitelné, vyslovit nevyslovitelné, definovat nedefinovatelné atd. I když vzájemná souvztažnost hudebního, výtvarného a slovesného (i dalších druhů) umění byla již

<sup>8</sup> Generacemi skladatelů propracovanou a historicky ustálenou formou *dispozice* hudební myšlenky je *provedení* v sonátě.

<sup>9</sup> A. Schopenhauer, 1994, s. 64.

mnohokrát podrobena zkoumání teoretiků umění i estetiků, styčné plochy a **prů-niky jednotlivých uměleckých druhů nejsou dostatečně prozkoumány** a také emocionální síla, jež je skryta v jejich organickém spojení, zůstává stále nedoceněna, a to jak v rovině uměnovědné, tak na poli uměnovýchovném.

Již při letném zamyšlení nad paralelami a analogiemi, jež nám poskytuje **poznání geneze a interpretace uměleckých děl** několika vybraných uměleckých druhů, zjišťujeme, kolik souvztažností a jakého druhu otvírá ony pomyslné dveře pochopení, porozumění a uznání tvůrčí umělecké činnosti. Teprve tehdy si v plném kontextu a ve všech souvislostech uvědomujeme existenci profesionální příbuznosti herce a sólového instrumentalisty, dirigenta a režiséra nebo funkční shodnost partitury, libreta a literárního filmového scénáře.

PARALELY A ANALOGIE GENEZE A INTERPRETACE UMĚLECKÉHO DÍLA			
	<i>hudebního</i>	<i>dramatického</i>	<i>filmového</i>
tvůrčí umělec	skladatel	dramatik libretista hudební skladatel výtvarník	scenárista hudební skladatel
umělecké dílo (grafický, znakový záznam)	hudební skladba v notovém záznamu (partitura)	drama literární dílo libreto	literární a filmový scénář
interpretační umělec výkonný	sólista orchestrální hráč	herec orchestrální hráč tanečník	herec orchestrální hráč sólista kameraman
interpretační umělec koordinující (integrující)	dirigent	režisér	režisér
artefakt (konkrétní realizace uměleckého díla)	hudební skladba v audiovizuální podobě	divadelní hra, opera v audio- vizuální podobě	filmové dílo v audiovizuální podobě