

Básnictví a hudba v dramatu budoucnosti

[I]

Básník se dosud pokoušel dvěma směry naladit orgán rozumu, absolutní slovní řeč, do takového citového výrazu, kterým by mu měl napomáhat ke sdělení citu: *veršovou mírou* – ve směru *rytmiky*, *koncovým rýmem* – ve směru *melodiky*. –

Ve veršové míře se opírali básníci středověku s určitostí ještě o *melodii*, jak co do počtu slabik, tak zejména co do přízvuku. Když závislost verše na stereotypní melodii, s níž souvisel už jen vnějškově, se zvrhla v otrockou pedanterii – jako ve školách mistrů pěvců – byla v novější době ustavena z prózy vycházející a na jakékoliv skutečné melodii zcela nezávislá veršová míra, která si brala za vzor rytmickou veršovou stavbu latiníků a Řeků – tak, jak ji dnes nacházíme v literatuře. Pokusy o napodobení a osvojení tohoto vzoru navazovaly nejprve na to nejpříbuznější a stupňovaly se jen tak povlovně, že omyl, na němž se zakládaly, jsme si mohli uvědomit teprve tehdy, když na jedné straně jsme dospívali k niternějšímu pochopení antické rytmiky, na druhé straně svými pokusy o její nápodobu jsme se však přesvědčovali, jak je tato nápodoba nemožná a neplodná. Teď víme, že to, co vytvořilo nekonečnou rozmanitost řecké metriky, byla nerozlučná živá součinnost tanečního posunku a tónově slovní řeči a že všechny z toho vzniklé veršové formy se zakládaly jen na takové řeči, jaká se za tohoto spolupůsobení utvářela právě tak, že my, vycházejíce z *naší řeči*, jejíž tvárný motiv byl zcela jiný, je v jejich rytmické osobitosti takřka ani nemůžeme pochopit.

Zvláštností řecké vzdělanosti je, že k čistě tělesnému zjevu člověka se obracela s takovou upřednostňující pozorností, že my jej musíme chápat jako základ veškerého řeckého umění. Lyrické a dramatické umělecké dílo bylo řečí umožněným zduchovněním pohybu tohoto tělesného zjevu a monumentální výtvarné umění konečně jeho nepokrytým zbožněním. Ke vzdělávání hudebního umění se Řekové cítili puzeni jen potud, pokud mělo sloužit podpoře posunku, jehož obsah

vyjadřovala melodicky sama o sobě už řeč. Doprovázením tanečního pohybu získala tónující slovní řeč tak pevnou prozodickou míru, tj. tak určitě odváženou čistě smyslovou váhu pro tíži a lehkost slabik, jíž se řídil jejich vzájemný poměr v časovém trvání, že oproti tomuto čistě smyslovému určení (které nebylo libovolné, nýbrž se i pro řeč odvozovalo z přirozené vlastnosti znějících hlásek v kořenových slabikách nebo z postavení těchto hlásek vůči zesíleným souhláskám) musel dokonce bezděčný řečový akcent, kterým se zdůrazňují i slabiky, jimž smyslová váha žádnou tíži nepřiděluje, ustoupit do pozadí – na zadnější postavení v rytmu, které však melodie zvýšením řečového akcentu opět vyrovnávala. Avšak k nám se metra řecké veršové stavby dostala bez této usmiřující melodie (tak jako architektura bez své někdejší barevné ozdoby), a i nekonečné rozmanité střídání těchto meter si umíme vysvětlit ze střídání tanečního pohybu tím méně, že jej už nemáme před očima, právě tak jako onu melodii už nemáme v uších. – Veršová míra, abstrahovaná za takových okolností z řecké metriky, musela tedy v sobě spojovat všechny myslitelné rozpory. Pro své napodobení vyžadovala především ustanovení našich řečových slabik jako dlouhé a krátké, které se naprosto přičilo jejich přirozené povaze. V jazyku, který se už rozpustil v úplnou prózu, přikazuje dvihy a klady řečového přízvuku už jen *akcent*, který klademe na slova nebo slabiky *kvůli srozumitelnosti*. Tento akcent ale naprosto není platný jednou provždy, tak jako platil pro všechny případy důraz řecké prozodie, nýbrž se střídá zcela v té míře, jak slovo nebo slabika ve větě má kvůli srozumitelnosti silnější nebo slabší *význam*. Řecké metrum můžeme napodobit v našem jazyce jen tehdy, jestliže na jedné straně akcent svévolně přerazítujeme na prozodický důraz, anebo na druhé straně obětujeme akcent pomyslnému prozodickému důrazu. Při dosavadních pokusech se dělo střídavě obojí, takže zmatek, v němž cit byl takovými za rytmické se vydávajícími verši uváděn, mohl být urovnán pouze schválným ustanovením rozumu, který si pro srozumitelnost položil nad slovní verš řecké schema a tímto schematem si říkal přibližně to, co onen malíř řekl prohlížiteli svého obrazu, když pod něj napsal slova „toto jest kráva“.

Jak neschopná je naše řeč jakéhokoli rytmicky přesně určeného projevu ve verši, to se nejzřejměji ukazuje na nejjednodušší veršové míře, do níž si navykla se šatit, aby – co možná nejskromněji – se přece jen ukázala v jakémsi rytmickém rouchu. Máme na mysli tak zvaný *jamb*,⁷⁷⁾ na němž se jako pětinohá nestvůra⁷⁸⁾ nejčastěji předvádí našim očím a bohužel také – našemu sluchu. Nehezko tohoto metra, pakliže se –

jako v našich činohrách – předvádí nepřetržitě, sama o sobě uráží cit; učinili se ale – jak to ani jinak není možné – kvůli jeho jednotvárnému rytmu ještě i citelné násilí jazykovému přízvuku, pak se stane poslušným takových veršů dokonalým mučením; neboť posluchač, odváděný zkomoleným jazykovým přízvukem od správného a rychlého porozumění vyjadřovanému, je pak násilím přidržován, aby svůj cit vzdal jedině bolestně únavné jízdě na kulhajících jambech, jejichž drkotavý poklus ho konečně musí připravit o smysly i o rozum. – Když byly jamby zavedeny našimi básníky na jeviště, byla jedna rozumná herečka jimi tak postrašena, že si pro své role dávala tyto verše rozepsat do prózy, aby *pohled* na ně ji nesváděl k tomu, aby kvůli pro porozumění škodlivému skandování verše zanedbávala přirozený řečový přízvuk. Při tomto zdravém postupu umělkyně jistě ihned objevila, že domnělý jamb je básníková iluze, která ihned zmizela, jakmile verš byl rozepsán do prózy a tato próza se přednesla se srozumitelným výrazem; jistě přišla na to, že každý řádek verše, jestliže jej vyslovila podle bezděčného citu a důraz kladla pouze s ohledem na přesvědčivě srozumitelné podání smyslu, obsahoval jen jednu nebo nanejvýš dvě slabiky, na nichž bylo nutné zároveň zvýrazňující prodlení i zostřený přízvuk – že ostatní slabiky se v poměru k této jedné nebo dvěma akcentovaným projevovaly pouze stejnoměrným, mezi prodlevami nepřerušovaným zvedáním a klesáním, stoupáním a padáním – prozodické délky a krátkosti se ale mezi nimi mohly objevit jen tehdy, když kořenovým slabikám byl vtisknut naší moderní jazykové zvyklosti zcela cizí, pro pochození věty naprosto rušivý – ba ničivý – akcent, totiž akcent, který se musel projevit jako rytmická prodleva ve prospěch verše.

Přiznávám, že dobří veršovci se rozeznávali od šatných právě tím, že délky jambu kladli jen na kořenové slabiky a krátkosti naproti tomu na slabiky počáteční nebo koncové: přednášejí-li se ale takto určené délky, jak to přece záměr jambu předpokládá, s rytmickou přesností – přibližně v hodnotě celých not taktu k půlovým – pak právě z toho vyplývá prohřešek proti našemu užívání jazyka, který dokonale překáží pravému a srozumitelnému, našemu citu odpovídajícímu výrazu. Kdyby našemu citu byla prozodicky stupňovaná kvantita kořenových slabik vlastní, bylo by pro hudebníka zhola nemožné, aby ony jambické verše nechával vyslovovat v jakémkoliv libovolném rytmu, jmenovitě ale také aby jim vzal rozlišující kvantitu tím, že by slabiky míněné ve verši jako dlouhé a krátké přednášel na stejně dlouhé a krátké noty. Avšak hudebník je vázán jenom přízvukem, a tento přízvuk slabik, které v obyčejné řeči – jako řetěz rytmicky zcela stejných momentů – se mají

k hlavnímu přízvuku jako vzestupné předtaktí, nabývá významu teprve v hudbě, poněvadž zde musí odpovídat rytmické váze těžkých a lehkých částí taktu a stoupáním nebo klesáním tónu nabýt příznačného rozlišení. – Šmahem byl ale básník rovněž nucen od ustanovení kořenové slabiky za prozodickou délku v jambech odezírat a z řady stejně akcentovaných slabik vybírat po libosti nebo náhodou tuto nebo jinou, které přiřkl čest prozodické délky, zatímco těsně vedle ní jej pro porozumění nutný slovosled měl k tomu, aby kořenovou slabiku sesadil na prozodickou krátkost. – Tajemství tohoto jambu bylo odhaleno v našich činoherních divadlech. Rozumní herci, kterým záleželo na tom, aby se sdělili rozumu posluchače, jej mluvili jako holou prózu; nerozumní, kteří pro takt verše nedokázali pochopit jeho obsah, jej deklamovali bez smyslu i bez tónu jako stejně tak nesrozumitelnou i nemelodickou melodii.

Tam, kde nikdy nedošlo k pokusům zakládat rytmiku mluveného verše na prozodických délkách a krátkostech, jako třeba u románských národů, a kde řádek verše byl proto určen pouze počtem slabik, ustavil se *koncový rým* jako nezbytná podmínka verše vůbec.

V něm se charakteristicky projevuje podstata *křesťanské melodie*, jako jejíž pozůstatek je třeba jej chápat. Jeho význam si hned uvědomíme, představíme-li si církevní chorální zpěv. Melodie tohoto zpěvu zůstává rytmicky zcela nerozhodná; pohybuje se kupředu krok za krokem v naprosto stejných taktových délkách a prodlévá pouze na konci dechu a k novému nadechnutí. Rozdělení na těžké a lehké části taktu bylo podloženo až v pozdější době; původní církevní melodie o takovém rozdělení nic nevěděla: pro ni platily kořeny a pojící slabiky úplně stejně; řeč pro ně neměla nijaké opodstatnění, nýbrž měla jen schopnost rozplývat se v citovém výrazu, jehož obsahem byla bázeň před Pánem a touha po smrti. Jenom kde docházel dech na konci melodického úseku, se slovní řeč podílela na melodii rýmem koncové slabiky, a tento rým platil tak určitě jen poslednímu vyjadřovanému tónu melodie, že u takzvaných ženských slovních zakončení stačilo, aby se rýmovala právě jen krátká přídatná slabika, a rým takové slabiky platně odpovídal předcházejícímu nebo následujícímu mužskému koncovému rýmu.⁷⁹⁾ zřetelný důkaz pro nepřítomnost veškeré rytmiky v této melodii a v tomto verši.

Slovní verš, odloučený nakonec světským básníkem od této melodie, by byl býval bez koncového rýmu jakožto verš zcela nerozeznatelný. Počet slabik, na nichž se prodlévalo stejnoměrně bez veškerého odlišování a jimiž byl jediné určován veršový řádek, nemohl, poněvadž

dechový úsek zpěvu je neodlišoval tak výrazně jako ve zpívané melodii, oddělovat veršové řádky rozpoznatelně jeden od druhého, jestliže koncový rým nevyznačoval slyšitelný moment tohoto oddělení a nenahrazoval tak chybějící moment melodie, střídání zpěvního dechu. Tím nabyl koncový rým, poněvadž se na něm zároveň prodlévalo jako na oddělovacím veršovém odsazení, pro slovní verš tak důležitého významu, že všechny slabiky veršového řádku musely platit jen jako přípravný útok na koncovou slabiku, jako prodloužené předtaktí srážky v rýmu.

Tento pohyb směrem ke koncové slabice odpovídal zcela charakteru řeči románských národů, která se po nejrozmanitějším smísení cizích a vyžilých jazykových součástí vyvinula takovým způsobem, že v ní porozumění původním kořenům zůstalo citu naprosto nepřístupné. Nejzřetelněji to vidíme na řeči francouzské, v níž jazykový akcent se stal dokonalým protikladem přízvuku kořenových slabik, který by při vůbec ještě nějaké existující souvislosti s jazykovým kořenem musel být pro cit přirozený. Francouz nikdy nepřizvukuje jinou než poslední slabiku slova, i když u složených nebo prodloužených slov leží kořen sebe dále vpředu a koncová slabika je jen nepodstatná slabika přívěsná. Ve větě ale stěsnává všechna slova do stejně znějícího, stále se zrychlujícího útoku na koncové slovo, nebo lépe – koncovou slabiku, na které prodlévá se silně zvýšeným akcentem, a to i tehdy, když koncové slovo – což je obvyklé – vůbec není ve větě tím nejdůležitějším – neboť zcela v rozporu s tímto jazykovým akcentem konstruuje Francouz větu všeobecně tak, že její podmiňující momenty směštnává dopředu, kdežto např. Němec je klade na konec věty. Tento rozpor mezi obsahem věty a jejím jazykovým akcentem daným výrazem si můžeme snadno vysvětlit vlivem koncově rýmovaného verše na obvyčejnou řeč. Jakmile v obzvláštním vzrušení tíhne k výrazu, projevuje se bezděčně podle charakteru onoho verše, pozůstatku starší melodie, kdežto Němec naproti tomu ve stejném případě mluví v *stabeimech* – např. „Zittern und Zagen“, „Schimpf und Schande“.⁸⁰⁾

Nejpříznačnější na koncovém rýmu ale je, že se bez vztahové souvislosti s větou jeví jako výpomoc z nouze pro utvoření verše, po níž obvyklý jazykový výraz sahá, chce-li se projevit ve zvýšeném vzrušení. Koncově rýmovaný verš je oproti obvyklému jazykovému vyjádření pokusem sdělit nějaký vyzvednutý předmět takovým způsobem, aby zapůsobil odpovídajícím dojmem na cit, a to tak, že jazykové vyjádření se sdělí jiným, od všedního vyjadřování odlišným způsobem. – Tento všední výraz byl ale sdělovacím orgánem rozumu pro rozum; odliš-

ným, zvýšeným výrazem se však sdělující chtěl rozumu do jisté míry vyhnout, tj. obracel se na něco od rozumu právě odlišného, na cit. Toho se snažil dosáhnout tak, že smyslový orgán jazykového vnímání, přijímající sdělení rozumu s naprostou lhostejnou neuvědomělostí, probouzel k uvědomování jeho činnosti tím, že se snažil vzbudit v něm čistě smyslové zalíbení pro výraz. Koncovým rýmem se uzavírající slovní verš je tedy jistě s to přimět smyslový sluchový orgán k pozornosti natolik, aby byl při poslechu upoutáván k návratu rýmovaného úseku slova: tím ale je naladěn právě teprve jen k pozornosti, tj. dostane se do napjatého očekávání, jež musí být mohoucnosti sluchového orgánu *dostatečně* splněno, má-li projevit tak živou účast a být nakonec tak úplně uspokojen, že rozkošný vjem může sdělit celé vnímavosti člověka. Jen když celá citovost člověka je dokonale podnícena k účasti na předmětu, který mu vnímající smysl sděluje, nabývá síly, aby se z plné stěsnanosti dovnitř opět rozvinula do šíře, tak aby rozumu mohla dodávat nekonečně obohacenou a okořeněnou potravu. Poněvadž však každé sdělení je zaměřeno přece jen na *porozumění*, usiluje i básnický záměr nakonec jen o sdělení pro rozum: aby ale tohoto zcela jistěho porozumění dosáhl, nepředpokládá je tam, kam se sděluje, předem, nýbrž chce si je svým vlastním porozuměním v jistém smyslu teprve zplodit, a rodičím orgánem tohoto zplodění je takřikajíc citová mohoucnost člověka. Tato citová mohoucnost není ale k rození svolná dříve, dokud není nějakým vjemem uvedena do nejkrajnějšího vzrušení, v němž nabude síly k rození. Tato síla se jí dostaví ale teprve při nutkání, a nutkání vznikne teprve z přeplněnosti, do které pojatý vjem⁸¹⁾ v ní narostl: teprve to, co rodičím organismus příliš mocně naplňuje, nutí jej k aktu rození, a aktem zrození porozumění básnickému záměru je sdělení tohoto záměru vnímajícím citem vnitřnímu rozumu, jež musíme považovat za ukončení tísne rodičím citu.

Básník slova, který neumí svůj záměr sdělit nejbližší vnímajícímu sluchovému orgánu v takové plnosti, aby jej tímto sdělením uvedl do onoho nejvyššího vzrušení, v němž by byl puzen vnímané opět sdělit celé citlivosti – může tento orgán, chce-li jej trvale upoutat, buďto jen snížit a otupit, dáváje mu takřikajíc na jeho nekonečnou schopnost vnímání zapomenout – nebo se vzdá jeho nekonečně mohoucné součinnosti úplně, zřekne se pout jeho smyslové účasti a používá ho opět jen jako otrocky nesamostatného mezinositele bezprostředního sdělení myšlenky myšlenky, rozumu rozumu, tzn. ale tolik: básník se vzdává svého záměru, přestává básnit, podněcuje ve vnímajícím rozumu pouze věci pro něj už známé, dříve už mu smyslovým vnímáním dodané, staré,

k nové kombinaci, sám mu ale žádný nový předmět nesděluje. – Pouhým povýšením slovní řeči na rýmovaný verš nemůže básník dosáhnout ničeho jiného než přimět vnímající sluch k neúčastné, dětinsky povrchní pozornosti, která není schopná se pro svůj předmět, totiž pro bezvýrazný slovní rým, rozšířit dovnitř. Básník, jehož záměrem přece nebylo pouze podnícení pozornosti tak neúčastné, se musí konečně spolupůsobení citu úplně vzdát a snažit se své neplodné podněcování zcela zase rozptýlit, aby se mohl nerušeně sdělovat opět jenom rozumu.

Jak jedině je možno onoho nejvyššího, rození schopného citového vzrušení dosáhnout, budeme nyní poznávat blíže, ale dříve ještě přezkoumáme, jaký vztah má naše moderní hudba k rytmickému či koncově rýmovanému verši dnešního básnictví a jakým vlivem je tento verš s to na ni působit.

Odloučena od slovního verše, který se od ní odpoutal, prošla melodie zvláštním vývojem. Sledovali jsme jej přesněji už dříve a poznali jsme, že melodie jakožto povrch nesmírně vzdělané harmonie a na perutích nejrozmanitější, z tělesného tance přeжатé a k nejbujnější plnosti rozvinuté rytmiky dorostla jako samostatný umělecký jev k nárokům sama určovat básnictví a ustavovat drama. Samostatně pro sebe zase vzdělaný slovní verš nemohl při své křehkosti a neschopnosti citového výrazu působit na melodii, když se s ní někde setkal, žádnou tvárnou silou; naopak musela při jeho setkání s melodií vyjít najevo celá jeho nepravdivost a nicotnost. Rytmický verš byl melodií rozložen ve své vpravdě zcela nerytmické součásti a podle absolutního uznání rytmické melodie znovu sklouben: koncový rým se ale v mocně na sluch narážejících vlnách jejích tónů bez hlesu a beze stopy utopil. Melodie, pokud se *přesně* držela slovního verše a jeho pro smyslové vnímání konstruovanou kostru chtěla svou ozdobou učinit teprve jak se patří znatelnou, odhalila na tomto verši právě to, co dle mínění rozumného deklamátora, kterému se jednalo o pochopení obsahu, na něm bylo právě potřeba zakrýt, totiž jeho ubohé, pravý výraz řeči znetvořující a jeho rozumný obsah matoucí vnější zarámování – zarámování, které působilo nejméně rušivě, dokud bylo jen pomyslné a smyslům se znatelně nevnucovalo, které ale zbavovalo obsah veškeré možnosti porozumění, jakmile se sluchu předvádělo s určující pregnancí, a tím jej podněcovalo, aby se postavil jako příkrá zábrana mezi sdělení a vnitřní vnímání. Jestliže se melodie takto podřídila verši, jestliže se spokojila s tím, že jeho rytmům a rýmům dodávala právě jen plnost zpívaného tónu, pak tím nejen způsobila, že lživost a nehezka smyslového

zarámování verše vyšla najevo současně s nesrozumitelností jeho obsahu, nýbrž oloupila samu sebe o veškerou schopnost představit se ve smyslové kráse a povýšit obsah slovního verše na úchvatný citový moment.

Melodie, vědoma si své na vlastním poli hudby vydobyté schopnosti nekonečného citového výrazu, nedbala proto vůbec smyslového zarámování slovního verše, které jí při jejím utváření z vlastní mohoucnosti jistě působilo citelnou újmu, nýbrž vsadila svou úlohu na to, aby se čistě pro sebe, jako samostatná zpěvní melodie projevila ve výraze, který vyjadřoval citový obsah slovního verše v jeho nejširší všeobecnosti, a sice ve zvláštním, čistě hudebním zarámování, k němuž se slovní verš měl pouze jako vysvětlující nápis k obrazu. Pojítkem souvislosti mezi melodií a veršem, tam, kde melodie neodmítla také obsah verše a vokály i konsonanty jeho slovních slabik nevyužívala pouze jako smyslovou látku pro přežvykování v ústech zpěváka, zůstávala *jazykový akcent*. – Gluckovo úsilí směřovalo, jak jsem se už dříve zmínil, pouze k opodstatnění – až do něho vzhledem k verši většinou libovolného – melodického přízvuku přízvukem jazykovým. Přidržel-li se tedy hudebník, kterému šlo pouze o melodicky zesílené, ale o sobě věrné podání přirozeného jazykového výrazu, *akcentu řeči* jako toho jediného, co mohlo navázat přirozené a porozumění skýtající spojení mezi řečí a melodií, pak tím musel úplně zrušit verš, poněvadž v něm musel jako jediný, co bylo třeba zdůraznit, vyzvednout přízvuk, kdežto všechny ostatní důrazy, ať už důrazy pomyslné prozodické tíže či koncového rýmu, musel nechat padnout. Pominul tedy verš z téhož důvodu, který ponoukal rozumného herce, aby pronášel verš jako přirozeně akcentovanou prózu: tím ale *rozpustil hudebník* nejen verš, nýbrž i svou melodii *v próze*, neboť nic jiného než *hudební próza*⁸²⁾ nezůstalo z *takové melodie*, jež výrazem tónu jen zesilovala rétorický akcent v próze rozpuštěného verše. – Ve skutečnosti se celý spor o různé pojetí melodie točil jen kolem toho, zda a jak lze melodii určovatí slovním veršem. Předem hotová, ve své podstatě z tance získaná melodie, z níž náš moderní sluch je jedině s to pochopit podstatu melodie vůbec, nechce se teď a už nikdy podrobovat jazykovému přízvuku. Tento přízvuk se objevuje hned v tom, hned v onom článku slovního verše a nikdy se nevrací na stejném místě veršového řádku, protože naši básníci lichotili své fantazii preludem prozodicky rytmického nebo koncovým rýmem melodicky naladěného verše a nad tímto obrazem fantazie zapomínali na skutečný živý jazykový přízvuk jako na jedině rytmicky směrodatný moment i pro verš. Ba tito básníci nedba-

li v neprozodickém verši ani na to, aby kladli jazykový akcent s určitostí na jediný rozpoznatelný znak tohoto verše, na koncový rým; nýbrž stavěli každé nevýznamné vedlejší slovo, ba – každou přízvuku neschopnou koncovou slabiku tím častěji do koncového rýmu, čím vlastnost rýmu byla pro ně obvyklejší! – Melodie se ale vtiskne přístupně do sluchu jedině tím, že obsahuje návrat určitých melodických momentů v určitém rytmu; jestliže se takové momenty buďto vůbec nevracejí, anebo se činí neznatelnými tím, že se vracejí na částech taktu, které si rytmicky neodpovídají, pak chybí melodii právě vízící pouto, které ji teprve dělá melodií – tak jako i slovní verš se rovněž teprve zcela podobným poutem stává skutečným veršem. Takto vázaná melodie však k slovnímu verši, který toto vízící pouto má jen v představě, nikoli ve skutečnosti, nechce přiléhat. Jedině podle *smyslu* verše zdůrazňovatelný jazykový přízvuk neodpovídá nutným melismatickým a rytmickým akcentům melodie v jejich návratu, a hudebník, který melodii nechce obětovat, nýbrž ji především dávat – poněvadž jenom jí se může srozumitelně sdělit citu – má proto za nutné dbát na jazykový přízvuk jen tam, kde se *náhodou* připíná k melodii. To ale znamená tolik co vzdát se veškeré souvislosti melodie s veršem; neboť vidí-li se hudebník jednou nucen pustit jazykový přízvuk ze zřetele, pak se asi ještě mnohem méně cítí vázán pomyslnou prozodickou rytmikou verše a zachází s veršem – jako původně podněcujícím jazykovým momentem – nakonec už jen a jen podle absolutně melodické libovůle, kterou může tak dlouho pokládat za úplně opodstatněnou, dokud mu záleží na tom, aby melodií vyjádřil co nejpůsobivěji všeobecný citový obsah verše.

Kdyby někdy nějaký básník byl pocítil skutečnou potřebu vystupňovat jazykový výraz, který měl pohotově, do přesvědčivé plnosti melodie, byl by se musel nejprve snažit využívat jazykového přízvuku jako jedině směrodatného momentu verše tak, aby jeho odpovídajícím návratem přesně určil zdravý, pro sám verš i melodii nutný rytmus. Po tom ale nikde nevidíme stopy, anebo jestli nějakou stopu rozeznáváme, je to tam, kde veršovec předem pouští od básnického záměru, nechce básnit, nýbrž jako podáváč slov a poddaný služebník absolutního hudebníka sestavovat do rýmů odpočítané slabiky, s nimiž hudebník v nejhlubším pohrdání slovem pak dělá, co se mu zlíbí.

Jak příznačné je naproti tomu, že jisté krásné verše Goethovy, tzn. verše, v nichž básník se snažil co možná dosáhnout jistého melodického vzletu – jsou hudebníky označovány šmahem za *příliš krásné*, příliš dokonalé pro hudební skladbu? Pravdivé na té věci je, že smyslu

dokonale odpovídající hudební skladba by musela i tyto verše rozpustit v próze a z této prózy je teprve znovuzrodit jako samostatnou melodii, protože našemu hudebnímu citu se bezděčně vyjevuje, že ona *veršová melodie*⁸³⁾ je rovněž jen *myšlená*, její zjev je lichotný obraz fantazie, a tedy je zcela jiná než melodie hudební, která se musí projevat ve zcela určité smyslové skutečnosti. Pokládáme-li tedy ony verše za příliš krásné pro kompozici, říkáme tím pouze, že nám je líto je ničit jako verše, což si dovoluujeme s menším svíráním srdce, jakmile máme před sebou méně účtyhodné úsilí básníkovy – tím ale doznáváme, že si správný poměr mezi veršem a melodií vůbec neumíme představit. –

Melodik nejnovější doby, jenž obhlédl všechny ty neplodné pokusy o odpovídající, navzájem se vykupující a tvořivě určující spojení slovního verše s tónovou melodií a zejména si povšiml špatného vlivu, kterým působilo věrné reprodukování jazykového přízvuku na melodií až k jejímu zkomolení v hudební prózu – jal se, odmítnuv na druhé straně opět zkomolení nebo úplné popření verše frivolní melodií, komponovat melodie, v nichž se zcela vyhnul všemu protivnému styku s veršem, který sám o sobě respektoval, ale který pro melodií mu byl na obtíž. Nazval to „*písněmi beze slov*“⁸⁴⁾ a velmi správně musely písně *bez slov* být východiskem sporů, v nichž se dalo dojít k nějakému rozhodnutí jen tak, že se nechaly nevyřešeny. – Tato nyní tak oblíbená „*píseň beze slov*“ je věrným překladem celé naší hudby do klavíru k pohodlnému ručnímu zacházení pro naše *commis-voyageurs*⁸⁵⁾ s uměním; v ní říká hudebník básníkovi: „Dělej, nač máš chuť, já také budu dělat, nač mám chuť! Nejlépe se sneseme, když spolu nebudeme mít co dočinění.“ –

Podívejme se nyní, jak bychom se nutkavou silou nejvyššího básnického záměru dostali tomuto „*hudebníku beze slov*“ na tělo, abychom ho zvedli z měkké klavírní židle a přesadili do světa nejvyšší umělecké mohoucnosti, kde se mu ukáže plodivá síla *slouva* – slova, jehož se tak zženštile pohodlně zbavil – slova, jemuž Beethoven dal zrodit se v obrovských porodních bolestech hudby!⁸⁶⁾

[II]

Chceme-li si zachovat srozumitelný vztah k životu, musíme zvýšený výraz, v němž se má básnický záměr všemohoucně vyjevit citu, získávat z *prózy naší obyčejné řeči*. Výraz řeči, který pouto souvislosti s oby-

čejnou řečí přetrhává tím, že svůj smyslový projev opírá o převzaté, povaze naší obyčejné řeči cizí – jako třeba blíže označené prozodicko-rytmické – momenty, může cit pouze zmást.

V moderním jazyce se neuskutečňují žádné jiné důrazy kromě prozaického *jazykového akcentu*, který nikde nemá místo na přirozené váze kořenových slabik, nýbrž pro každou větu je nově kladen *tam*, kde je to *za účelem* porozumění určitému záměru podle smyslu věty nutné. Řeč moderního obyčejného života se liší od starší básnické řeči ale jmenovitě tím, že k porozumění potřebuje daleko větší nahromadění slov a větných úseků než ona. Naše řeč, již se dorozumíváme v obyčejném životě o věcech, které – poněvadž jsou přírodě vůbec vzdáleny – nejsou už významem našich vlastních jazykových kořenů vůbec dotčeny, musí používat nejrozmanitějších, nejspletitějších klíčků a obrátů, aby s ohledem na naše společenské poměry a názory obměněné, přeladěné nebo nově zprostředkované, v každém případě našemu citu odcizené významy původních či přejatých jazykových kořenů opsala a umožnila jejich konvenční porozumění. Naše věty, nekonečně protáhlé a rozteklé, by se staly dokonale nesrozumitelnými, kdyby jazykový akcent se v nich kupil zdůrazňováním přízvuku kořenových slabik. Porozumění těmto větám může být ulehčeno jen tak, že jazykový akcent se v nich klade velmi úsporně jen na jejich nejrozhodnější momenty, naproti tomu přirozeně všechny zbývající, podle významu svých kořenů sebe důležitější momenty se musí právě pro své nakupení nechat v důraze úplně padnout.

Rozmyslíme-li si tedy dobře, co máme rozumět pod uskutečněním básnického záměru nutným zhuštěním a směstnáním momentů jednání a jejich motivů, a poznáme-li, že to je možno uskutečnit zase jenom stejně tak zhuštěným a stěsnaným výrazem, pak budeme úplně samo sebou puzeni k tomu, jak máme s naší řečí zacházet. Jak jsme z těchto momentů jednání a kvůli nim z jejich podmiňujících motivů museli vyloučit všechno náhodné, malicherné a neurčité; jak jsme z jejich obsahu museli vyjmout všechno zvenčí zkomolující, pragmaticky historické, státní a dogmaticky náboženské, abychom tento obsah zpodobili jako čistě lidský, citově potřebný, tak musíme i z jazykového výrazu vyloučit všecko, co z těchto zkomolenin čistě lidského, citově potřebného pochází a jim jedině odpovídá, takže z něj zbude právě jen toto jádro. – Ale právě to, co tento čistě lidský obsah jazykového projevu zkomolovalo, roztáhlo větu tak, že jazykový akcent v ní musel být rozdělován tak úsporně, a naproti tomu se stalo nutným zanedbání nepoměrného počtu nedůrazných slov. Básník, který chtěl těmto nedů-

razným slovům přikládat prozodickou váhu, se proto oddal dokonalému klamu, o němž jej svědomitě skandovaný přednes jeho verše musel poučit natolik, že viděl, jak tímto přednesem je smysl věty zkomolen a učiněn nesrozumitelným. Naproti tomu spočívala ovšem krása verše doposud v tom, že básník z věty vyloučil pokud možná všecko, co jako drtivá pomoc zprostředkujících slov příliš masově obklopovalo hlavní akcent: hledal ty nejjednodušší výrazy, vyžadující nejméně zprostředkování, aby akcenty posunul blíže k sobě, a vybavoval, jak jen mohl, i z básňovaný předmět z tísnivého okolí historicko-sociálních a státně náboženských poměrů a podmínek. Nikdy dosud to ale básník nepřivedl až k bodu, kdy by byl mohl svůj předmět sdělit bezpodmínečně už jen citu – tak jako se mu nepodařilo takto vystupňovat ani výraz; neboť toto vystupňování by bylo bývalo možné právě jen rozplynutím verše v melodii – rozplynutím, které, jak jsme viděli – poněvadž jsme to vidět museli, nebylo skutečně. Kde ale se básník domníval, že bez rozplynutí svého verše ve skutečné melodii sám slovní verš zhustil v pouhé citové momenty, tam nebyl ani *on*, ani zobrazovaný předmět už chápán rozumem, a tím méně pak citem. Známe verše toho druhu jako pokusy našich největších básníků ladit bez hudby slova v tóny.

Jen *takovému* básnickému záměru, o jehož podstatě jsme se v předchozím už shodli, se může při jeho nutném puzení k uskutečnění podařit zbavit prozaickou větu moderní řeči veškerého mechanicky zprostředkujícího slovního aparátu, tak aby v ní obsažené akcenty mohly být stěsnány v rychle vnímatelný projev. Bedlivým pozorováním výrazu, jehož používáme při zvýšeném citovém vzrušení i v obyčejném životě, získá básník neklamnou míru pro počet akcentů v přirozené větě. V upřímném afektu, kdy upouštíme od všech konvenčních, roztažlou moderní větu podmiňujících ohledů, se snažíme vždycky vyjádřit krátce, stručně a co nejurčitěji *jedním dechem*: v tomto zhuštěném výrazu přízvukujeme ale také – silou afektu – daleko silněji než obvykle a zejména shlukujeme blíže k sobě akcenty, na nichž prodléváme s živě pozdviženým hlasem, abychom jim dodali důležitosti a zdůraznili je citu právě tak pronikavě, jak jimi zamýšlíme náš cit vyjádřit. Počet těchto akcentů, které se v proudech jednoho výdechu bezděčně uzavírají ve větu nebo hlavní úsek věty, bude vždycky v přesném poměru k charakteru vzrušení, takže např. hněvivý, *činný* afekt vyvolá na jednom dechovém proudu větší počet akcentů, kdežto naproti tomu afekt hluboce a bolestně *trpící* musí celou dechovou sílu spotřebovat v menším počtu déle znějících akcentů. –

Podle druhu vyjevovaného afektu, v němž se básník dovede sympaticky vcítit, zjistí proto počet akcentů⁸⁷⁾ dechem určené a výrazovým obsahem buď v úplnou větu nebo v podstatný úsek věty rozvinuté slovní řady, v níž nadbytečný počet zprostředkujících a znázorňujících, komplikované literární větě vlastních vedlejších slov byl zmenšen do té míry, aby – přes svůj opuštěný důraz, avšak pro své numerické nakupení – nespotřebovala neúčinně tento pro akcent nezbytný dech. – To, co je v komplikované moderní větě pro citový výraz tak škodlivé, spočívá totiž v tom, že příliš velká masa nedůrazných vedlejších slov klade takové nároky na dech mluvícího, že ten, už vyčerpán anebo z úsporné opatrnosti, prodlévá i na hlavním akcentu jen krátce, a může tak porozumění chvatně akcentovaného hlavního slova předat pouze rozumu, nikoli však citu, jenž se dá pohnout k účasti jen *plností* smyslového výrazu. – Vedlejší slova, která básník při zhuštěném znění řeči ponechal, budou ve svém menším, právě jen nezbytném počtu v takovém poměru k slovu zdůrazněnému jazykovým akcentem, v jakém jsou něm souhlásky k znějícímu vokálu, jež obklopují, aby jej odlišily a individualizovaly a z všeobecného vyjádření vjemu jej zhutnily ve znázorňující vyjádření zvláštního předmětu: pro cit ničím neopodstatněné silné nahromadění konsonantů kolem vokálu jej stejně tak zbavuje jeho citové libozvučnosti, jako pouze zprostředkujícím rozumem navozené nahromadění vedlejších slov kolem hlavního slova je činí citu nepoznatelným. Pro cit je zesílení konsonantu zdvojením či ztrojením nezbytné jen tehdy, jestliže vokál tím nabude tak drastického zabarvení, jaké odpovídá drastické zvláštnosti předmětu, jež kořen vyjadřuje; a tak je zesílení počet vztahových vedlejších slov opodstatněné pro cit jen tehdy, když akcentované hlavní slovo je jimi ve svém výrazu obzvláště vystupňováno, a nikoli – jako v moderní větě – ochromeno. Tím se dostáváme k přirozenému základu rytmu v mluvním verši, jak se utváří ve *dvizích a kladech*⁸⁸⁾ akcentu a jak se jedine vystupňováním v rytmus hudební může projevit v nejvyšší určitosti a nekonečné rozmanitosti.

Ať počet dvíhů přízvuku, který musíme podle charakteru vyjadřované nálady určit pro jeden dech, a tím tedy pro jednu větu nebo jeden větný úsek, bude jakýkoli, nikdy nebudou mít tyto dvíhy stejnou sílu. *Dokonale stejnou sílu* akcentů nedovoluje především smysl řeči, která v sobě ustavičně zahrnuje *podmiňující a podmíněné* momenty a podle svého charakteru zdůrazňuje vždy podmiňující proti podmíněnému nebo obráceně podmíněné proti podmiňujícímu. Ale ani cit nedovo-

luje stejnou sílu akcentů, poněvadž právě cit může být podnícen k účasti jen snadno zpozorovatelným, smyslově ostře určeným *rozlišením* výrazových momentů. Máme-li dojít k poznání, že tuto účast citu je možno nakonec nejjistěji navodit jen modulací hudebního tónu, pak nechceme toto vystupňování teď ještě připomínat, nýbrž si chceme jen uvědomit vliv, kterým nestejná síla akcentů musí působit nejprve na rytmus věty. – Jakmile chceme stěsnané a z tísnivého okolí vedlejších slov vymaněné akcenty ukázat v jejich rozlišení na silnější a slabší, můžeme to udělat jen způsobem, který plně odpovídá těžkým a *lehkým polovinám hudebního taktu* nebo – což je v podstatě totéž – těžkým a lehkým taktům hudební periody. Tyto těžké a lehké takty nebo poloviny taktů se ale poznatelně vyjevují citu jen tím, že mezi nimi je vzájemný vztah, který opět je zprostředkováván a ozřejmován menšími, mezi nimi ležícími zlomky taktu. Těžké a lehké poloviny taktu, pokud stojí zcela holé vedle sebe – jako v církevní chorální melodii – by se samy o sobě mohly znatelně vyjevit citu jen tím, že by se mu předváděly jako dvíh a klad akcentu, čímž by lehká polovina taktu v periodě akcent úplně ztratila a nemohl by jako takový už vůbec platit: jen tím, že zlomky taktu ležící mezi těžkou a lehkou polovinou taktu jsou rytmicky oživovány a přiznává se jim podíl na akcentu polovin taktu, dá se i slabší akcent lehké poloviny taktu učinit jako akcent vnímatelným. – Akcentovaná slovní věta tedy ze sebe podmiňuje charakteristický vztah zlomků taktu k polovinám taktu, a to svými *klady* akcentu a poměrem těchto kladů ke dvíhům. O sobě nedůrazná slova nebo slabiky, které umísťujeme do kladu, stoupají v obyčejném jazykovém výrazu s přibývajícím důrazem vzhůru k hlavnímu akcentu a od toho s ubývajícím důrazem padají opět dolů. Bodem, ke kterému poklesnou a od nějž zas znovu stoupají k hlavnímu akcentu, je ale slabší vedlejší akcent, který – jak podle *smyslu* řeči, tak podle jejího *výrazu* – je podmíněn hlavním akcentem jako planeta stálíci. Počet přípravných nebo následně spadajících slabik závisí jediné na smyslu básnické řeči, o níž předpokládáme, že se vyjadřuje s nejvyšší zhuštěností; čím nutnější se ale básníku jeví zesílení počtu přípravných nebo následně spadajících slabik, tím charakterističtější tím dokáže oživit rytmus a akcentu samému dát zvláštní význam – jako na druhé straně zase je s to charakter akcentu zvláště určit tím, že jej *bez* vši přípravy i následného spádu umístí těsně vedle následujícího akcentu.

Jeho možnost je v tom neomezeně rozmanitá: dokonale si to ale může uvědomit jen tehdy, když akcentovaný jazykový rytmus vystupňuje až k rytmu hudebnímu, nekonečně rozmanitě oživenému taneč-

ním pohybem. Čistě hudební takt skýtá básníku možnosti jazykového vyjádření, kterých se musel pro pouze mluvený slovní verš předem odříci. V pouze mluveném slovním verši se musel básník omezit na to, aby počet slabik v kladu nerozšiřoval nad *dvě*, poněvadž při *třech* slabikách by se byl básník nemohl vyhnout tomu, aby *jednu* z těchto slabik nebylo možno zdůraznit už jako dvíh, což by jeho verš přirozeně ihned pokazilo. Tohoto falešného přízvuku by se nebyl musel obávat, kdyby byl měl k použití skutečné prozodické délky a krátkosti; poněvadž ale mohl klást přízvuky pouze na jazykový akcent, a ten kvůli verši musel být předpokládán jako možný na každé kořenové slabice, neměl pohotově žádnou zřetelnou míru, která by skutečný jazykový akcent prokázala tak nepochybně, aby nebyl jazykový akcent kladen i na ty kořenové slabiky, jimž básník nepřičítal *žádný* význam. Mluvíme zde přirozeně o psaném, písmem sdělovaném a podle písma pronášeném verši: literatuře nenáležejícímu živému verši ale nemůžeme bez rytmicko-hudební melodie porozumět vůbec, a podíváme-li se pozorně na dochované památky řecké lyriky, dovídáme se právě z nich, že teď už jen mluvený řecký verš, vyslovujeme-li jej podle bezděčné jazykové akcentace, nám připravuje rozpaky, zda zdůrazňovat akcentem slabiky, které ve skutečné rytmické melodii jakožto *pojaté do předtaktí* zůstávají samy o sobě nezdůrazněné. V pouze mluveném verši nemůžeme použít v kladu více než dvě slabiky, poněvadž více než dvě slabiky by nás ihned připravily o správný akcent, a při takto způsobeném zrušení verše by nám nezbyvalo než pronášet jej už jen jako běžnou prózu.

Chybí nám totiž pro mluvený nebo k mluvení určený verš moment, který by nám pevně určoval dobu trvání dvíhu, tak abychom podle jeho míry mohli zase přesně vypočítávat klady. Trvání akcentované slabiky nemůžeme jen podle naší vyslovovací schopnosti prodlužovat nad dvojnásobné trvání nedůrazných slabik, aniž bychom se vůči jazyku dopouštěli chyby protahování nebo – jak to také nazýváme – zpívání. Toto „zpívání“ se pokládá tam, kde se nestává skutečně znějícím zpěvem a obyčejnou řeč tedy úplně neruší, *v rámci* této obyčejné řeči právem za chybu; neboť jako pouhé natahování vokálu nebo dokonce konsonantu bez tónu je naprosto nehezké. Přesto má tento sklon k protahování výslovnosti tam, kde není pouhým nářečním návykem, nýbrž vystupuje bezděčně při vystupňovaném vzrušení, v sobě něco, čeho by si naši prozodikové a metrikové byli měli velmi dobře povšimnout, když si chtěli vysvětlit řecká metra. Měli v uchu jen náš od citové melodie odpoutaný, spěšný jazykový akcent, když vynalezli

míru, podle které vždycky dvě krátkosti měly jít na jednu délku; vysvětlení řeckých meter, v nichž se občas šest i více krátkostí vztahuje na dvě nebo i jen jednu délku, by jim bylo muselo připadat velice lehké, kdyby byli měli v sluchu *v hudebním taktu dlouze vydržovaný tón* na takzvané délce, jak jej alespoň ještě měli v sluchu oni lyrikové, když ke známým lidovým melodiím variovali slovní verš. Tento vydržovaný, rytmicky měřený tón, to je to, co básník mluvního verše teď už ale neměl v sluchu, naproti tomu znal už jen prchavě prodlévající jazykový akcent. Zachytíme-li ale tento tón, jehož trvání v hudebním taktu nejen přesně určujeme, nýbrž jej můžeme i co nejrozmanitěji rozložit v jeho rytmické zlomky, pak obdržíme v těchto zlomcích rytmicky opodstatněné a podle svého významu rozčleněné melodické výrazové momenty pro slabiky kladu, jejichž počet se nutně určuje jedině smyslem věty a zamýšleným výrazovým účinkem, poněvadž jsme v hudebním taktu našli jistou míru, podle níž musí být neomylně chápány.

Tento takt musí ale básník sám určit podle výrazu, jež má na mysli; musí jej sám učinit rozeznatelnou mírou, ne snad si jej jako takovou nechat vnutit. Jako rozeznatelnou ji vyznačí ale tím, že vyzvednuté akcenty, ať silné či slabší, rozdělí podle jejich charakteru tak, aby tvořily jeden dechový či větný úsek, kterému následující by byl s to odpovídat, a tento následující, jakožto nezbytný pro ten první, aby se jevil jako podmíněný; neboť jedině v nutném, zesilujícím nebo uklidňujícím opakování se důležitý výrazový moment srozumitelně předvádí citu. Ustanovení silnějších a slabších akcentů je proto směrodatné pro druh taktu a rytmickou stavbu periody. – Představme si takové směrodatné ustanovení jako odvozené z básníkovy záměru na následujícím.

Předpokládáme-li vyjádření takové povahy, aby dovolovalo na jednom dechu důraz tří akcentů, z nichž první má být nejsilnější, druhý (jak se dá očekávat v tomto případě skoro vždycky) slabší, třetí naproti tomu zase zvýšený, pak by básník bezděčně ustanovil frázi o dvou sudých taktech, z nichž první by obsahoval na své těžké polovině nejsilnější, na své lehké polovině slabší, druhý takt ale na svém nástupu třetí, opět zvýšený akcent. Lehké poloviny druhého taktu by bylo využito k nabrání dechu a k předtaktí prvního taktu druhé rytmické fráze, která by musela obsahovat odpovídající opakování fráze první. V této frázi by se klady chovaly tak, že by jako předtaktí stoupaly k nástupu prvního taktu, jako jeho doznění by spadaly k lehké polovině taktu a od ní jako předtaktí by opět stoupaly k těžké polovině druhého taktu. Smyslem fráze třeba vyžadované zesílení i druhého akcentu by

(kromě melodickým zvýšením tónu) bylo rytmicky snadno uskutečnitelné i tím, že by buď klad mezi ním a prvním akcentem, anebo i předtaktí k třetímu zcela vypadlo, což by jistě právě k tomuto meziakcentu obrátilo zvýšenou pozornost. –

Tento náznak, k němuž by se dalo snadno připojit bezpočet podobných, nechť postačí k poukazu na nekonečnou rozmanitost, která se nabízí jazykovému verši pro jeho vždycky *smysluplný* rytmický projev, jestliže se jeho jazykové vyjádření, zcela přiměřeně svému obsahu, nutně rozpustí v hudební melodii, a to tak, že ji jakožto uskutečnění svého záměru podmiňuje. Počtem, postavením a významem akcentů, jakož i větší či menší pohyblivostí kladů mezi dvihy a jejich nevyčerpitelně bohatými vztahy k nim je čistou mohoucností jazyka podmíněna taková plnost nejrozmanitějších rytmických projevů, že jejich bohatství a z nich pramenící oplodnění čistě hudební mohoucnosti člověka se musí s každým novým, z básníkovy vnitřní nutnosti vzniklým uměleckým výtvořem jevit jen tím nesmírnější.

Rytmicky akcentovaným jazykovým veršem jsme byli přivedeni už tak těsně k vydržovanému zpěvnímu tónu, že teď nutně musíme přistoupit blíže k hlavnímu předmětu.

Jestliže i nadále budeme mít na zřeteli, že básnický záměr se dá uskutečnit jen jeho úplným sdělením rozumem citu, pak nyní, kdy nás zaměstnává představa aktu tohoto uskutečnění oním sdělením, musíme všechny momenty výrazu přesně prozkoumat v jejich schopnosti bezprostředního projevení se smyslům, neboť cit vnímá bezprostředně jedině skrze smysly. Pro tento účel jsme museli ze slovní věty vyloučit všecko, co ji činilo pro cit nepůsobivou a pouhým orgánem rozumu; tím jsme stlačili její obsah v čistě lidský a citu přístupný a tomuto obsahu jsme dali právě tak zhuštěný jazykový výraz tím, že jsme nutně akcenty vzrušené řeči jejich těsným vzájemným přiblížením povýšili na (jmenovitě i opakováním řady akcentů) sluch bezděčně poutající rytmus.

Akcenty takto určené fráze nemohou nyní jinak než připadat na ty součásti jazyka, v nichž se čistě lidský, citu přístupný obsah vyjadřuje nejrozhodněji; budou proto připadat vždycky na ty významové jazykové kořeny, jimiž jsme původně vyjadřovali nejen určitý, citu přístupný předmět, nýbrž i vjem odpovídající dojmu, kterým tento předmět na nás zapůsobil. Dokud nedokážeme naše státně politické nebo nábožensko-dogmatické, až k naprostému sebeznesrozumitelnění přetvořené vjemy jakoby zpětně procítit až k jejich původní pravdivosti,

nebudeme také s to chápat smyslový obsah našich *jazykových kořenů*. Co vědecké bádání nám o nich odhalilo, může poučit jen rozum, nikoli však přimět cit k jejich porozumění, a žádné vědecké vyučování, i kdyby bylo sebe populárněji svedeno až dolů do národních škol, by nedokázalo probudit toto jazykové porozumění, jehož se nám může dostat jen nezkaleným láskyplným stykem s přírodou, z nutné potřeby čistě lidsky ji pochopit, zkrátka z *nouze*, jakou pocituje básník, když je puzen sdělit se s přesvědčivou jistotou citu. – Věda nám odkryla organismus řeči; ale co nám ukázala, byl jen *odumřelý* organismus, který dovede oživit jen nejvyšší básníková nouze, a sice tím, že rány, které anatomický pitevnický nůž prořízl na těle jazyka, opět zavře a vdmýchne mu dech, který jej oduševní k samopohybu. *Tento dech ale je – hudba.*

– –
Básník prahnoucí po vykoupení stojí tu teď v zimním mraze řeči a rozhlíží se toužebně po pragmaticky prozaických sněhových plochách, jež pokrývají kdysi tak hýřivě se skvějící pláň, líbeznou tvář milující matky země. Jeho bolestně horkým dechem roztává však tu a tam, kam zavane, ztuhlý sníh, a hle! – z klína země pučí mu vstříc čerstvé zelené klíčky, které nově a bujně raší z domněle odumřelých starých kořenů – až teplé slunce nikdy nestárnoucího nového lidského jara vystoupí vzhůru, roztaví všechn sníh a z klíčků vykvetou rozkošné kvítky, které smavým okem radostně pozdraví slunce. –

Ony dávné prakořeny v sobě mají, podobně jako kořeny rostlin a stromů – dokud se ještě dokáží pevně zachytit ve skutečné půdě, stále nově plodící sílu, pakliže i ony nebyly ještě vytrženy ze samé půdy národa. Národ ale uchovává pod mrazivou sněhovou pokrývkou své civilizace v bezděčnosti svého přirozeného jazykového výrazu kořeny, kterými sám souvisí s půdou přírody, a k jejich bezděčnému porozumění se přikloní každý, kdo ze štvánice našeho státně obchodního jazykového provozu se obrátí k láskyplnému nazírání přírody a neuvědomělým používáním jejich *příbuzných vlastností* tak odhalí tyto kořeny citu. Básník ale je ten, který *ví neuvědomělé*, úmyslně zobrazuje bezděčné; cit, jež chce sdělit citu, jej naučí výrazu, jehož musí použít: jeho rozum mu ale ukáže nutnost tohoto výrazu. Chce-li si básník, který tak hovoří z vědomí k nevědomí, klást účet z přirozeného nutkání, proč musí použít *tohoto* a žádného jiného výrazu, pak pozná přirozenou povahu tohoto výrazu a ve svém nutkání ke sdělení získá z této přirozené povahy schopnost sám tento výraz jako nutný ovládat. – Bude-li tedy básník zkoumat přirozenou povahu slova, jež mu cit vnučuje jako jediné výstižné pro nějaký předmět nebo jím vzbuzený vjem,

pozná tuto nutkavou sílu v *kořenu* tohoto slova, který byl vynalezen či nalezen z potřeby nejpůvodnějšího vjemového nutkání člověka. Ponořili se hlouběji do organismu tohoto kořene, aby postřehl sílu, která nutkavě působí na cit a musí mu být vlastní, poněvadž z něj vyzařuje tak určujícím způsobem i na jeho cit – pak zjistí konečně pramen této síly v čistě smyslovém těle tohoto kořene, jehož nejpůvodnější látkou je *znějící hláska*.

Tato znející hláska je ztělesněný vnitřní cit, jenž získává svou ztělesňující látku v okamžiku svého projevu navenek, a sice ji získává právě tak, jak se – podle zvláštnosti vzrušení – projevuje v znející hlásce tohoto kořene. V tomto projevu vnitřního citu spočívá tedy také pádný důvod pro jeho účinek podnícení odpovídajícího vnitřního citu jiného člověka, k němuž onen projev dojde; a tento nátlak citu, chce-li jej básník vykonávat na jiné tak, jak jej pocítil sám, se může uskutečnit pouze největší plností projevu znející hlásky, jíž jedině se zvláštní vnitřní cit může co nejzvrubněji a nejpresvědčivěji sdělit. Tato znející hláska, jež při nejdokonalejším projevu v ní obsažené plnosti se zcela sama od sebe stává budoucím tónem, je pro zvláštní osobitost svého projevu v jazykovém kořeni ale určena *souhláskami*, které ji z momentu *všeobecného* výrazu určují k zvláštnímu výrazu tohoto jednoho předmětu či tohoto jednoho vjemu. Konsonant má tedy dvě hlavní působnosti, kterých my si pro jejich rozhodnou důležitost musíme přesně povšimnout.

První působnost *konsonantu* spočívá v tom, že znející hlásku kořene pozvedá k určité charakteristice tím, že její nekonečně tekutý živel jistě ohraničí a liniemi tohoto ohraničení dodá její barvě takřikající kresbu, která ji učiní přesně rozlišitelným, rozeznatelným tvarem. Tato působnost konsonantu je podle toho obrácena od vokálu na venek. Směřuje k tomu, aby to, co je třeba od vokálu odlišit, od něj určité oddělila a postavila se jako hraniční kůl mezi něj a to odlišované. Toto důležité postavení zaujímá konsonant *před* vokálem jako *anlaut*; jako *ablaut*⁸⁹⁾ po vokálu má pro ohraničení vokálu navenek menší důležitost potud, že vokál se musel projevít ve své charakteristické vlastnosti už před zazněním ablautu, jež je tedy podmíněno více samotným vokálem než jako jeho nutné odsazení, naproti tomu má ovšem rozhodnou důležitost *tehdy*, když ablaut zesílením konsonantu určuje před ním znející vokál tím způsobem, že ablaut sám se povyšuje na charakteristický hlavní moment kořene.

K určení vokálu konsonantem se později vrátíme; nyní je třeba, aby-

chom si předvedli působnost konsonantu navenek, a tuto působnost projevuje nejrozhodněji v postavení *před* vokálem kořene jako anlaut. V tomto postavení se nám takřikajíc ukazuje tvář kořene, jehož tělo jako teple proudící krev vyplňuje vokál a jehož zadní stranu představuje pro pozorující oko ablaut. Rozumíme-li pod tvář kořene celou fyziognomickou vnější stránku člověka, kterou se k nám při setkání obrací, pak získáme přesně odpovídající označení pro rozhodující důležitost konsonujícího anlautu. V něm se nám ukazuje individualita kořene, s kterým se setkáváme, nejdříve, podobně jako člověk se nám jeví jako individualita nejprve svou fyziognomickou vnější stránkou, a této vnější stránky se přidržujeme tak dlouho, dokud se nám širším vývojem nemohlo vyjevit nitro. Tato fyziognomická vnější stránka jazykového kořene se sděluje – tak říkajíc – *oku jazykového porozumění*, a tomuto oku se musí co nejpůsobivěji doporučovat básník, který, aby byl plně pochopen citem, musí své výtvořiny předvádět oku i uchu zároveň. Jako tedy ale sluch může nějaký jev mezi mnoha jinými postihnout jako rozeznatelný a pozornost poutající jen tehdy, když se mu předvádí v opakování, jehož jiným jevům se právě nedostává, a tímto opakováním se mu představuje jako význačnost, jež jako něco důležitého má vzbudit jeho prvořadou účast, tak i onomu „oku“ sluchu je zapotřebí opakování předvádění jevu, který se mu má představit jako rozlišený a určitě rozeznatelný. Slovní fráze, rytmicky vázaná nutností dechu, sdělovala smysl svého obsahu srozumitelně jen tím, že se projevovala nejméně dvěma navzájem si odpovídajícími akcenty, a to v souvislosti, která zahrnovala jak podmiňující, tak podmíněné. V naléhavé potřebě vyjevit porozumění fráze jako *citového* výrazu *citů* a u vědomí, že tato naléhavost se dá uspokojit jen nejvzrušenější účastí bezprostředně vnímajícího smyslového orgánu, musí tedy básník předvádět nutné akcenty rytmického verše, aby je co nejpůsobivěji doporučil sluchu, v takovém rouchu, jež by je nejen dokonale odlišovalo od nedůrazných kořenových slov věty, nýbrž by činilo toto odlišení zjevným pro „oku“ sluchu i tím, že by se předvádělo jako *stejně*, podobné roucho *obou akcentů*. Stejnost fyziognomie jazykovým smyslem akcentovaných kořenových slov je činí pro ono oko rychle rozeznatelnými a ukazuje mu je v příbuzenském poměru, který je nejen rychle přístupný smyslovému orgánu, nýbrž vpravdě tkví i ve *smyslu* kořenů.

Smysl kořene je v něm ztělesněný vjem nějakého předmětu: teprve *ztělesněný* vjem je ale *srozumitelný*, a toto tělo je nejen samo *smyslové*, nýbrž i pouze příslušným sluchovým smyslem výrazně vnímatelné. Básníkův výraz bude proto snadno srozumitelný, když vyjadřovaný

vjem stěsná v jeho nejvnitřnější obsah, a tento nejvnitřnější obsah bude ve svém podmiňujícím i podmíněném momentu nutně příbuzensky *jednotný*. Jednotný vjem se ale bezděčně projevuje i v jednotném *výraze*, a tento jednotný výraz získává svou plnou uskutečnitelnost z jednoty jazykového kořene, která se vyjevuje v příbuznosti podmiňujícího a podmíněného hlavního momentu fráze. Vjem, jehož výraz je možno opodstatnit *stabreimem* bezděčně zdůrazňovaných slov, je pro nás, pokud příbuznost kořenů není smyslem řeči úmyslně znetvořená a nerozeznatelná – jako v moderním jazyce – zcela nepochybně pochopitelný; a teprve když tento vjem takovým výrazem jako jednotný bezděčně určil náš cit, opodstatňuje se před naším citem i směr tohoto vjemu s nějakým jiným. Učinit smíšený vjem již určenému citu rychle srozumitelným, k tomu má básnická řeč opět ve *stabreimu* nesmírně mocný prostředek, který zase můžeme označit jako *smyslový* v tom významu, že i jeho základem je obsáhlý, a přece určitý *mysl* jazykového kořene. Smysluplně-smyslový *stabreim* dovede spojit výraz jednoho vjemu s druhým především svou čistě smyslovou vlastností takovým způsobem, že spojení je pro sluch živě patrné a jakožto přirozené mu lichotí. Smysl náslovně rýmovaného kořenového slova, v němž se už ohlašuje nově připínaný nový vjem, se bezděčným mocným působením stejného zvuku na smyslový sluch, *o sobě* ale už jako *spřízněný*, vyjevuje jako protiklad, který je v druhu hlavního vjemu zahrnut a jako takový je na základě své generální příbuznosti s vyjádřeným vjemem sdělován zaujatým sluchem citu, a jím konečně i rozumu.*

Mohoucnost bezprostředně vnímajícího sluchu je v tom tak neomezená, že dovede spojit i ty nejvzdálenější vjemy, jakmile se mu předvádějí v podobné fyziognomii, a jako příbuzné, čistě lidské je dodává citu k souhrnnému přijetí. Čím je proti této všezahrnující a všespojující zázračné moci smyslového orgánu holý rozum, který se této zázračné pomoci zřiká a ze sluchového smyslu činí otrockého nosiče břemen pro své žoky průmyslového jazykového zboží! Tento smyslový orgán je vůči tomu, kdo se mu láskyplně sděluje, tak pln oddanosti a překypující lásky, že to, co podvrtný rozum milionkrát přetrhal a rozdělil, dokáže v čistě lidské, původní a stále a věčně jednotné podobě obnovit a poskytnout citu k úchvatnému vrcholnému požitku. – Přiblížte se tomuto nádhernému smyslu, básníci! Přiblížte se k němu ale jako celí muži a s plnou důvěrou! Dejte mu to nejobsáhlejší, co jste schopni pojmut, a co váš rozum neumí spojit, to spojí tento smysl a vrátí vám jako

* „Die Liebe bringt Lust und – Leid.“ (Čes. překlad: „Láska přináší slast i strast.“)

nekonečný celek. Proto mu jděte zmužile vstříc, okem v oko; nastavte mu svou tvář, tvář slova – nikoli však zvadlou zadnici, kterou vláčíte za sebou ochablou a zplihlou v koncovém rýmu vaší prozaické řeči a sluchu ji nastrkujete k odbavení – jako by za odměnu za toto dětinské vyzvánění, které se pro uchlácholení předvádí divochům a hlupákům, měl vaše slova nerušeně vpustit svou branou ke znovu rozebírajícímu mozku. Sluch není žádné dítě; je to silná, láskyplná žena, která svou láskou nejvyšší oblaží toho, kdo jí *v sobě* dodá nejplnější látku k oblažení.

A jak málo jsme zatím poskytli tomuto sluchu, když jsme mu dodali právě jen konsonující stabreim, jímž samotným se nám už odhalilo porozumění veškeré řeči! Zkoumejme dále, abychom viděli, jak toto jazykové porozumění se nejvyšším vzrušením sluchu pozvedne k nejvyššímu porozumění člověku. –

Vraťme se ještě jednou ke konsonantu, abychom si jej představili v jeho druhé působnosti. –

Uschopňující sílu, i zdánlivě různé předměty a vjemy náslovným rýmem předvádět sluchu jako příbuzné, získává konsonant, který v tom projevoval svou působnost navenek, zase jen ze svého postavení vůči znějícímu vokálu kořene, v němž určením charakteru samého vokálu uplatňuje svou působnost *dovnitř*. – Jak ohraničuje konsonant vokál navenek, tak jej omezuje i dovnitř, tzn. určuje osobitou zvláštnost jeho projevu ostroší či měkkostí, s níž se ho dotýká dovnitř.* Toto důležité působení konsonantu dovnitř nás uvádí ale do tak bezprostředního styku s vokálem, že je můžeme pochopit z velké části zase jen ze samého vokálu, na nějž jsme s neodolatelnou nutností odkazování jako na vlastní opodstatňující obsah kořene.

Označili jsme obklopující konsonanty za roucho vokálu, nebo, určitěji, za jeho fyziognomickou vnější stránku. Označíme-li je teď, a to zvláště pro jejich poznané působení dovnitř, ještě přesněji jako masitý obal, organicky srostlý s vnitřkem lidského těla, pak nabudeme věrně

* Zpěvák, jenž z vokálu musí vytěžit plný tón, pocituje velmi živě určující rozdíl, s jakým energické konsonanty – jako k, r, p, t – nebo dokonce zesílené – jako šr, šp, št, pr – a chabější měkké – jako g, l, b, d, v – působí na znějící hlásku. Zesílený ablaout – nd, rt, st, ft – udává tam, kde je součástí kořene – jako v „Hand“ (ruka), „hart“ (tvrdý), „Hast“ (spěch), „Kraft“ (síla) – vokálu zvláštnost a trvání jeho projevu s takovou určitostí, že jej jakožto krátký a živě zhuštěný přímo podmiňuje, a tedy si jej určuje jako charakteristický znak kořene – asonanci – pro rým (jako v „Hand und Mund“, – čes. „ruka i ústa“).

odpovídající představu o povaze konsonantů a vokálů, jakož i o jejich vzájemných organických vztazích. – Chápeme-li vokál jako celý vnitřní organismus živého lidského těla, který sám ze sebe podmiňuje utváření svého vnějšího zjevu, tak jak jej sděluje oku dívajícího se, pak musíme konsonantům, které se právě jako tento zjev oku představují, kromě působnosti navenek přiřknout i důležitou činnost spočívající v tom, že zásluhou rozvětvené součinnosti vjemových orgánů dodávají vnitřnímu organismu ty vnější dojmy, které opět určují zvláštní schopnost jeho projevu. Jako tedy masitý obal lidského těla má kůži, která jej ohraničuje pro oko navenek, má také kůži, kterou je obrácen dovnitř k vnitřním životním orgánům: touto vnitřní kůží není ovšem od těchto orgánů úplně oddělen, nýbrž jí mnohem spíše s nimi souvisí, takže z nich může získávat svou výživu a svou navenek obrácenou tvárnou schopnost. – Krev, tato jen při nepřetržitém proudění životodárná šťáva těla, proniká díky své souvislosti masitého obalu s vnitřními orgány ze srdce až do nejzjevnější kůže tohoto masa; odtud ale proudí, nechávajíc za sebou potřebnou výživu, zase zpátky k srdci, které teď, jakoby z nadbytku vnitřního bohatství, dechem plic, jež k oživení a osvěžení dodaly krvi vnější proud vzduchu, vylévá tento vzduchový proud, otěhotnělý jeho pohyblivým obsahem, jako nejvlastnější projev svého živého tepla bezprostředně navenek. – Tímto srdcem je *znějící hláska* ve své nejbohatší, nejsamostatnější činnosti. Její oživující krev, kterou navenek zhuštíla v konsonant, se vrací, poněvadž v nadbytku, vzniklém tímto zhuštěním, naprosto nemohla být spotřebována, od něj zpět do svého nejvlastnějšího sídla, aby krev zase bezprostředně oživujícím vzduchovým proudem *se sama* obrátila v nejvyšší plnosti navenek.

Navenek se obrací vnitřní člověk *jakožto znějící* k sluchu, tak jako jeho vnější podoba se obrací k zraku. Jako tuto *vnější* podobu kořenevého vokálu jsme poznali konsonant, a poněvadž vokál i konsonant se sdělují *sluchu*, museli jsme si tento sluch představit v slyšící a vidoucí vlastnosti, abychom této poslední se mohli dovolávat pro konsonant jakoby pro vnějšího jazykového člověka. Jestliže konsonant, který jsme si přiblížili v jeho nejzevrubnější a nejdůležitější smyslové i rozumné působnosti v stabreimu, se tedy předvádí „oku“ sluchu, pak naproti tomu vokál, který jsme poznali v jeho nejvlastnější životodárné vlastnosti, se sděluje samému „uchu“⁹⁰ sluchu. Ale jen tehdy, když se ve své nejplnější vlastnosti, zcela v té samostatné plnosti, jak jsme ji konsonant nechali rozvinut ve stabreimu, dovede projevit nejen jako znějící *hláska*, nýbrž jako zvucící *tón*, je s to naplnit ono „ucho“ sluchu, jehož

„zrak“ jsme v nejvyšší schopnosti vyžadovali pro konsonant, v nejvyšší plnosti jeho slyšící mohoucnosti v takovém stupni, že nutně upadne do přemíry nadšení, v němž musí vnímané sdělit do nejvyššího vzrušení vystupňovanému všeobecnému citu člověka. – Jako se k naší nejúplnější, nejuspokojivější jistotě představí jen ten člověk, který se projevívá zároveň našemu oku i uchu, tak přesvědčí i sdělovací orgán vnitřního člověka náš sluch s naprostou jistotou jen tehdy, když se stejně uspokojivě sdělí „oku i uchu“ tohoto sluchu. To se stane jen *slovně-tónovou řečí*, avšak básník i hudebník zatím sdělovali jen polovičnického člověka: básník se obracel jen k oku tohoto sluchu, hudebník jen k jeho uchu. Jenom celý, vidící i slyšící, to jest – dokonale *rozumějící* sluch vnímá ale vnitřního člověka s neklamnou jistotou. –

Onu naléhavou sílu, která tkví v jazykovém kořeni a básníka, usilujícího o nejjistější citový výraz, nutně vedla k tomu, aby použil právě tohoto jednoho, jeho záměru jediné odpovídajícího kořenového slova, rozpoznává básník tedy s přesvědčivou jistotou ve znějícím vokálu, jakmile si jej představí v jeho nejvyšší plnosti jako skutečný, dechem oduševněný *tón*. V tomto tónu se nejpatrněji vyjadřuje *citový obsah* vokálu, jenž se z nejvnitřnější nutnosti mohl vyjevit právě v tomto vokálu a v žádném jiném, stejně jako tento vokál tváří tvář vnějšímu předmětu zhutnil ze sebe navenek právě tento a žádný jiný konsonant. Rozpustit tento vokál v jeho nejvyšším citovém výrazu, nechat jej, aby se v nejvyšší plnosti rozvinul a strávil v tónu od srdce zpívaném, to znamená pro básníka tolik jako učinit to, co se v jeho básnickém výrazu dosud jevílo jako svévolné, a tedy znepokojivé, něčím bezděčným, co podává cit stejně určitě, jako jej určujícím způsobem uchvacuje. Plné uklidnění najde proto jen v nejplnější vzrušenosti svého výrazu; tím, že využívá své výrazové mohoucnosti podle své nejvyšší dané schopnosti, činí ji jediné orgánem citu, jenž se bezprostředně sděluje opět citu; a tento orgán mu vyrosté z jeho vlastní jazykové mohoucnosti, jakmile ji *v celé* její schopnosti zváží a využije. –

Básník, který se snažil o to, aby řadu v hudebním taktě se projevujících slov, uspořádanou už podle jazykových akcentů k co nejurčitějšímu sdělení nějakého vjemu, dovedl konsonujícím stabreimem k snáze citu sdělitelnému smyslovému porozumění, bude toto citové porozumění teď umožňovat stále dokonaleji, jestliže vokály akcentovaných kořenových slov, jako předtím jejich konsonanty, opět spojí v rým, který jejich porozumění odhalí citu co nejurčitěji. Porozumění vokálu se ale nezakládá na jeho povrchní příbuznosti s jiným rýmovaným kořenovým vokálem, nýbrž, *poněvadž všechny vokály jsou mezi sebou pr-*

votně příbuzné, na odhalení tohoto prapříbuzenství plným uplatněním jeho *citového obsahu pomocí hudebního tónu*. Vokál sám není nic jiného než *zhutněný tón*: jeho zvláštní projev se určuje jeho obrácením k vnějšímu povrchu těla citu, které – jak jsme řekli – představuje oku sluchu odzrcadlený obraz vnějšího, na tělo citu působícího předmětu; působení předmětu na samo tělo citu vykonává vokál bezprostředním projevem citu nejbližší cestou, tím že svou zvenčí přijatou individualitu rozprostírá v univerzalitu čisté citové mohoucnosti, a to se děje v hudebním tónu. Co vokál zrodilo a určilo k nejzvláštnějšímu zhutnění v konsonant navenek, k tomu se, zvenčí obohacen, vrací jako zvláštní zpět, aby se v něm, nyní obohacem, rozplynul: tento obohacený, individuálně upevněný, v citovou univerzalitu rozvinutý tón je vykupujícím momentem básnické myšlenky, jež v tomto vykoupení se stává bezprostředním *výronem citu*.

Tím, že básník vokál akcentovaného a náslovně rýmovaného kořenového slova rozpustí v jeho mateřském živlu, v hudebním tónu, vstupuje tedy s určitostí do tónové řeči: od tohoto okamžiku nesmí už určovat příbuznost akcentů podle onomu oku sluchu rozeznatelné míry, nýbrž příbuzenství vokálů stavších se hudebními tóny, nezbytně žádoucí pro rychlé vnímání citem, se určuje nyní podle míry, která je rozpoznatelná pouze onomu uchu sluchu a ve své vnímatelné zvláštnosti jistě a velitelsky zdůvodněná. – Příbuznost vokálů se ukazuje už ve slovní řeči jako prastejná pro všechny s takovou určitostí, že kořenové slabiky, jimž chybí anlaut, už jenom z otevřenosti vokálu dopředu rozpoznáváme jako náslovně rýmovatelné a naprosto v tom nejsme vedeni úplnou vnější podobností vokálu; rýmujeme např. „Aug und Ohr“ (čes. „oko i ucho“). * Toto prapříbuzenství, které se ve slovní řeči udrželo jako neuvědomělý citový moment, dává plná tónová řeč citu neklamně na vědomí; tím, že zvláštní vokál rozšiřuje na hudební tón, sděluje jeho zvláštnost našemu citu jako obsaženou v prapříbuzenském poměru a z tohoto poměru zrozenou a jako matku bohaté rodiny vokálů nám dává poznat sám navenek obrácený čistě lidský cit, který se obrací navenek jen proto, aby se sdělil zase našemu čistě lidskému citu.

Příbuznost v tóny se proměňivších vokálů nemůže proto už zpodobit pro náš cit básník slova, nýbrž *básník tónů*.

* Jak znamenitě vystihuje řeč v tomto rýmu dva navenek otevřené orgány vnímání rovněž navenek otevřenými vokály; je to, jako by tyto orgány se zde projevovaly jako v celém bohatství své univerzální vnímavosti bezprostředně a bez obalu obrácené zevnitř navenek.

Charakteristický rozdíl mezi *básníkem slova* a *básníkem tónů* spočívá v tom, že básník slova směštnával nekonečně rozptýlené, jen pro rozum postřehnutelné momenty jednání, vnímání a výrazu do jednoho, pro cit co nejpoznatelnějšího bodu; naproti tomu básník tónů musí stěsnaný hutný bod rozvinout v jeho celém citovém obsahu k nejvyšší plnosti. Postup básnického rozumu byl v úsilí o sdělení pro cit zaměřen na to, aby se z nejšířších dálek soustředil do nejhutnější postižitelnosti smyslovou vnímavostí; odtud, z bodu bezprostředního dotyku se smyslovou vnímavostí, se báseň musí šířit zcela tak, jak vnímající smyslový orgán, jenž pro postihnutí básně se rovněž směštnal v hutný, navenek obrácený bod, se vjemem bezprostředně šíří ve stále větších a větších kruzích až po vzrušení veškeré vnitřní vnímavosti.

Zvrácenost nouzí vynuceného postupu osamělého básníka a osamělého hudebníka spočívala právě v tom, že básník, aby se přístupně sdělil citu, se rozpínal do vágní šíře, v níž se stával líčitelem tisíce podrobností, které měly co nejzřetelněji předvést určitý útvar fantazie: mnoha pestrými podrobnostmi obléhaná fantazie se mohla zmocnit předváděného předmětu vždycky zase jen tak, že se snažila tyto matoucí podrobnosti přesně zachytit, a rozplynula se tak v působnosti čistého rozumu, na nějž jedině se básník zase mohl obrátit, když omráčen masovou šíří svých líčení se konečně ohléhl po důvěrně známé opoře. Absolutní hudebník se při svém tvoření naproti tomu cítil nucen stěsnat nekonečně široký citový živel do určitých, rozumu co nejpostřehnutelnějších bodů; k tomu se musel stále více odříkat plnosti svého živlu, namáhat se ztuhnout cit v – o sobě ale nemožnou – myšlenku a nakonec jen úplným zbavením všeho citového výrazu doporučovat toto ztuhnutí jako myšlený, libovolnému vnějšímu předmětu připodobněný jev svévolné fantazii. – Hudba se tak podobala pánubohu našich legend, který sestoupil na zem, ale aby se tam učinil viditelným, musel vzít na sebe podobu a oděv prostých lidí všedního života; v často otrhaném žebročku nikdo už nepoznával pánaboha. Nyní ale má přijít pravý básník, který jasnozřivým okem nejvyšší, po vykoupení bažící básnické nouze pozná ve špinavém žebročku vykupitelského boha, zbaví ho berel a hadrů a vanem své toužebné dychtivosti se s ním vznesou do nekonečných prostor, do nichž osvobozený bůh dovede svým dechem vylít nepředstavitelné slasti nejbláženějšího citu. Odhodme tedy skrovnou řeč všedního života, v němž nejsme ještě tím, čím *můžeme* být, a proto také ještě nevyjadřujeme, co *můžeme* vyjádřit, aby-

chom v uměleckém díle hovořili řečí, v níž jedině jsme schopni vyslovit to, co *musíme* vyjevit, jestliže *jsme* zcela tím, čím můžeme být.

Hudební skladatel musí tedy určit tóny verše podle jejich příbuzné výrazovosti tak, aby nevyjadřovaly citový obsah toho či onoho vokálu jako vokálu *zvláštního*, nýbrž aby podávaly tento obsah pro cit zároveň jako *všem* tónům verše příbuzný, a tento příbuzný obsah jako *zvláštní článek prapříbuzenství všech tónů*.

Odhalení onoho pro cit a skrze něj i pro rozum nakonec samo sebou vysvitajícího příbuzenství básníkem zdůrazněných akcentů bylo básníku možné jen konsonujícím stablem jazykových kořenů; co tuto příbuznost ustavovalo, byla ale právě jenom zvláštnost stejných konsonantů; žádný jiný konsonant se nemohl rýmovat s tímto, a proto bylo příbuzenství omezeno na zvláštní rodinu, která pro cit byla zřetelná právě jen tím, že se projevovala jako rodina zcela oddělená. Skladatel naproti tomu může počítat s příbuzenskou souvislostí, která sahá až do nekonečna; a musel-li se básník spokojit s tím, že úplnou stejností následných konsonantů předváděl citu právě jen zvláště zdůrazněná kořenová slova své fráze jako smyslové i smyslem příbuzná, musí hudebník naproti tomu ukázat příbuznost svých tónů v *takovém* rozprostření, že je přeje od akcentů přes *všechny*, i méně zdůrazněné vokály fráze, takže nikoli pouze vokály akcentů, nýbrž všechny vokály vůbec se představují citu jako mezi sebou příbuzné.

Jako akcenty fráze nabývají svého zvláštního světla nejenom nejprve ze smyslu, nýbrž i ve svém smyslovém projevu z méně důrazných, v kladu ležících slov a slabik, tak musí i hlavní tóny získávat své zvláštní světlo z tónů vedlejších, které se k nim musí chovat zcela tak, jako se chovají předrážky a doznění ke dvíhům. Volba a význam oněch vedlejších slov a „slabik“, jakož i jejich vztah k akcentovaným slovům byly nejprve určovány rozumovým obsahem fráze; jen v té míře, jak tento rozumový obsah stěsnáním obsáhlých momentů byl vystupňován ve zhuštěný, sluchovému smyslu nápadně postřehnutelný výraz, proměňoval se v obsah citový. Volba a význam vedlejších tónů i jejich vztah k hlavním tónům nejsou už tedy na rozumovém obsahu fráze závislé potud, že v rytmickém verši a v stablemu se již zhustil v obsah citový a plné uskutečnění tohoto citového obsahu jeho nejbezprostřednějším sdělením smyslům má být od nynějška prováděno už jen tam, kde rozpuštěním vokálu ve zpěvním tónu byla jako jedině ještě mohoucná uznána čistá řeč citu. Hudebním zazněním vokálu ve slovní řeči počínaje byl cit povýšen na určitého ustanovovatele veškerého dalšího pro-

jevu k smyslům, a teď už jen hudební cit určuje volbu a význam vedlejších i hlavních tónů, a to podle povahy tónového příbuzenství, jehož zvláštní člen je ustanovován pro volbu nutným citovým výrazem fráze.

Příbuzenství tónů je ale hudební *harmonie*, kterou zde musíme pojímat nejprve v jejím rozprostření v ploše, na níž se členské rodiny širouce rozvětveného příbuzenstva představují jako *tóniny*. Nepouštíme-li teď ze zřetele zde míněné *horizontální* rozprostření harmonie, pak si za prazáklad pro rozhodující moment našeho výkladu výslovně vyhradjeme všeurčující vlastnost harmonie v jejím rozprostření *vertikálním*. Ono horizontální rozprostření, jakožto povrch harmonie, je ale její fyziognomií, jež oku básníka je ještě rozeznatelná: je to vodní hladina, jež odráží básníku ještě jeho vlastní obraz, tak jako poskytuje tento obraz zároveň i hledicímu oku toho, jemuž se chce básník sdělit. Tento obraz je ale vpravdě skutečněný záměr básníkův – uskutečnění, jež hudebníku je možné zase jen tehdy, když z mořských hlubin harmonie se vynoří na hladinu, na níž se právě slaví úchvatné zasnoubení plodivé básnické myšlenky s nekonečnou rodičí mohoucností hudby.

Ono vlnící se zrcadlení je *melodie*. V ní se básnická myšlenka stává bezděčně uchvacujícím citovým momentem, tak jako hudební citová mohoucnost v ní získává schopnost určité a přesvědčivě se projevit jako ostře vymezený, v plastickou individualitu utvářený lidský zjev. Melodie je vykoupení nekonečně podmíněné básnické myšlenky k hluboce procítěnému neuvědomění nejvyšší citové svobody: je to chtěná a dosvědčená bezděčnost, uvědomělá a zřetelně vyjevená neuvědomělost, opodstatněná nutnost nekonečně obsáhlého, z nejvyššího rozvětvení v neurčitější citový projev zhuštěného obsahu. –

Nastavíme-li teď tuto melodii, objevující se na horizontálním povrchu harmonie jako zrcadlení básnické myšlenky a zařazenou do prapříbuzenství tónů přijetím do jedné rodiny tohoto příbuzenstva – do tóniny –, oné mateřské *pramelodii*, z níž se kdysi zrodila slovní řeč, ukáže se nám následující nadměru důležitý rozdíl, jehož si zde musíme bedlivě povšimnout.

Z nekonečně rozplývavé citovosti se lidské vjemy stěsnaly nejprve v postupně stále určitější obsah a projevovaly se v oné pramelodii tak, že přirozeně nutný pokrok se v ní nakonec vystupňoval až k vytvoření čisté slovní řeči. Pro nejstarší lyriku je nejpříznačnější, že slova a verš v ní vzešly z tónu a z melodie, tak jako se posunek těla ze všeobecně naznačujícího a jen co nejčastějším opakováním srozumitelného ta-

nečního pohybu zkrátil v odměřenější, určitější posunek mimický. Čím více se ve vývoji lidského rodu bezděčná citovost zhutňovala ve své volnou rozumnost; čím více se podle toho i obsah lyriky z citového obsahu stával obsahem rozumovým – tím znatelněji se vzdaluje i slovní báseň své původní souvislosti s onou pramelodií, jíž používala pro svůj přednes takřikajíc už jen proto, aby chladnější didaktický obsah dodala odedávna uvyklému citu co nejchutněji. Melodii samotnou, jak kdysi jako nutný citový výraz vykvetla z pracitlivosti lidí a v sobě odpovídající spolku se slovem a posunkem se rozvinula do té plnosti, kterou ještě dnes vnímáme v pravé lidové melodii, nedokázali oni reflektující rozumoví básníci modelovat a podle obsahu jejího způsobu vyjádření variovat; ještě méně ale pro ně bylo možné, aby se z tohoto způsobu vyjádřování pustili dokonce do vytváření nových melodií, poněvadž v této velké periodě vzdělávání byl právě pokrok všeobecného vývoje pokročením z citu k rozumu a rostoucí rozum by se byl jen cítil omezován ve svém experimentování, kdyby byl býval nucen k vynalézání nových citových výrazů, které mu byly vzdáleny.

Dokud lyrická forma byla uznávána a žádána veřejností, variovali proto básníci, kteří se stali neschopnými vynalézat melodie podle obsahu svých básnických výtvorů, spíše báseň, ne však melodii, kterou nechali nedotčenou a kvůli níž dodali jenom výrazu svých básnických myšlenek vnější formu, kterou jako variaci textu podložili pod nezměněnou melodii. Přebohatou formu dochované řecké mluvní lyriky, a jmenovitě také sborové zpěvy tragiků, si jako nutně podmíněné *obsahem* těchto básní vůbec nemůžeme vysvětlit. Většinou didaktický a filozofický obsah těchto zpěvů je šmahem v tak živém protikladu k smyslovému výrazu přebohatě proměnlivé rytmiky veršů, že tento tak rozmanitý smyslový projev nemůžeme chápat jako vzešlý z obsahu básnického záměru o sobě, nýbrž jako podmíněný melodií a poslušně přizpůsobený jejím neměnným požadavkům. – Ještě dnes známe nejryzejší lidové melodie jen s pozdějšími texty, které k nim, jednou stávajícím a oblíbeným melodiím, byly z toho či onoho vnějšího popudu přibásněny, a – i když na daleko nižším stupni – ještě dnes postupují obzvláště francouzští básníci vaudevillů,⁹¹⁾ skládající své verše ke známým melodiím a označující tyto melodie bez okolků představiteli, ne nepodobně řeckým lyrikům a básníkům tragedií, kteří v každém případě k hotovým, nejstarší lyrice pravlastním a v ústech lidu – jmenovitě při posvátných obyčejích – dále žijícím melodiím skládali verše, jejichž zázračně bohatá rytmika nás teď, kdy už ony melodie neznáme, uvádí v úžas. Vlastní vysvětlení záměru řeckého básníka tragedií

se odhaluje ale co do obsahu a formy celým průběhem jejich dramatu, který se nepopíratelně pohybuje z klína lyriky k rozumové reflexi, stejně tak jako zpěv chóru vyúsťuje v už jen mluvenou jambickou řeč jednajících osob. Čím ale tato dramata stále tak uchvacují, to je právě v nich uchovaný a v hlavních motivech silněji se vracející lyrický živel, jehož básník využíval s plným vědomím stejně jako didaktik, který své naučné básně podával mládeži ve školách v citově působivém lyrickém zpěvu. Jenom nám hlubší pohled ukazuje, že tragický básník byl ve svém záměru méně nepokrytý a poctivý, když jej halil do lyrického roucha, než tam, kde jej bez obalu vyjádřil už jen mluvenou řečí, a v této didaktické řádnosti, ale umělecké nepoctivosti je příčina rychlého úpadku řecké tragédie, na níž lid si brzy povšiml, že nechce působit bezděčně na jeho cit, nýbrž schválně na jeho rozum. Euripides musel krvavě pykat pod bičem aristofanovského posměchu⁹²⁾ za to, že nezapadne odkryl tuto lež. Že stále více didakticky zaměřené umění se konečně muselo stát státně praktickou rétorikou a nakonec vůbec literární prózou, to byl krajní, ale zcela přirozený důsledek vývoje rozumu z citu a – pro umělecký výraz – slovní řeči z melodie. –

Ta melodie, jejíž muž zrození nyní nasloucháme, se ale má k oné mateřské pramelodii jako dokonale protiklad, jež my nyní, po předchozích zevrubnějších pozorováních, musíme krátce označit jako pokročení od rozumu k citu, od slovní fráze k melodii oproti pokročení z citu k rozumu, z melodie ke slovní frázi. Pokračující od slovní řeči k řeči tónů, dospěli jsme až na horizontální povrch harmonie, na němž se slovní fráze básníková zrcadlila jako hudební melodie. Jak se tedy z tohoto povrchu chceme zmocnit celého obsahu nezměrné hlubiny harmonie, tohoto prapříbuzenského lůna všech tónů, k stále rozsáhlejšímu uskutečňování básnického záměru a básnický záměr tak jako plodivý moment vnořit do úplné hloubky onoho pramateřského elementu, takže každý atom tohoto nesmírného citového chaosu pohneme k uvědomělému individuálnímu projevu v přesto se nikdy nezužujícím, nýbrž neustále se rozšiřujícím rozsahu; umělecký pokrok tedy, vyplývající z rozšíření určitého, vědomého záměru do nekonečné, a při vši nezměrnosti přece zase přesně a určitě se projevující citovosti – má se nyní stát předmětem dalšího konečného výkladu. –

Vymežeme ale nejprve ještě jedno, abychom byli srozumitelní i vzhledem k našim dnešním zkušenostem.

Jestliže jsme melodii, jak jsme ji dosud jenom označovali, pojímali jako nejvyšší vrchol citového výrazu slovní řeči, k němuž básník nutně

má vystoupit, a na této výši jsme spatřili slovní verš už se zrcadlit na povrchu hudební harmonie, pak poznáváme při bližším zkoumání k svému překvapení, že tato melodie je svým zjevem přesně tatáž, jaká se tlačila na povrch z bezměrné hloubky *Beethovenovy* hudby, aby v „deváté symfonii“ pozdravila jasné sluneční světlo dne. Zjevení této melodie na povrchu harmonického moře bylo umožněno, jak jsme viděli, jen nutkáním hudebníka pohledět okem v oko básníku; jen slovní verš básníka byl s to ji zadržet na onom povrchu, na němž by se jinak byla objevila jen jako prchavý zjev, aby bez této opory rychle zase klesla do mořské hlubiny. Tato melodie byla pozdravem lásky ženy muži; objímající „věčné ženství“ se zde osvědčilo jako láskyplnější než egoistické mužství, neboť je láska sama, a jen jako nejvyšší milostnou touhu lze ženství chápat, ať už se projevuje v muži nebo v ženě. Milovaný muž se při onom zázračném setkání ženě ještě vyhnul: co pro tuto ženu bylo nejvonnější obětí a nejvyšším požítkem pro celý život, bylo pro muže jen prchavým opojením. Teprve básník, jehož záměr jsme si zde vyložili, se cítí tak neodolatelně silně puzen k nejpříjemnějšímu zasnoubení s „věčným ženstvím“ hudby, že v tomto zasnoubení slaví zároveň své vykoupení.

Vykupujícím polibkem oné melodie je básník nyní zasvěcen do hlubokých, nekonečných tajemství ženské povahy: dívá se jinými očima a cítí jinými smysly. Bezedné moře harmonie, z něhož se mu vynořil vstřícný onen oblažující zjev, není už pro něj předmětem bázně, strachu, hrůzy, jak se mu předtím jevil v představě jako neznámý, cizí živel; nejenže dovede na vlnách tohoto moře teď plavat, ale – nadán novými smysly – potápí se teď až k nejhlubšímu dnu. Z jejího osamělého, strašlivě rozlehlého mateřského domu to pudilo ženu ven, aby čekala na příchod milence; ten teď sestupuje se snoubenkou dolů a seznamuje se důvěrně se všemi divy hlubiny. Jeho rozumný smysl proniká všechno jasně a uvážlivě až k prvotnímu prameni, odkud vysílá sloupy vln, aby stoupaly vzhůru k slunečnímu světlu a v jeho svitu co rozkošné vlnky uplývaly do dále, nežně šplouchaly v ševelení západního vánku nebo se mužně vzpínaly dutím severáku; neboť básník teď poroučí i dechu větru – neboť tento dech není nic jiného než vanutí nekonečné lásky, lásky, jejíž slasti je básník vykoupen, jejíž mocí se stává vládcem přírody.

Zkoumejme teď střízlivým okem vládu hudbě zasnoubeného básníka. –

Příbuzenský svazek tónů, jejichž v rytmickém pohybu plynoucí a na dvihi a klady rozčleněná řada představuje melodii verše, se zřetelně vyjevuje citu nejprve v *tónině*, která ze sebe ustavuje zvláštní stupnici, v níž tóny oné melodické řady jsou obsaženy jako zvláštní stupně. – Viděli jsme dosud básníka zaujatého nezbytným úsilím umožnit sdělení své básně citu tak, že z širokých kruhů sebraným a stěsnaným jednotlivostem svých jazykově organických výrazových prostředků odňal, co bylo mezi nimi cizorodého, tím že je předvedl citu, zejména i rýmem, v co nej představitelnější příbuznosti. Základem tohoto nutkání byla bezděčná znalost přirozené povahy citu, který chápe jen to, co je jednotné a ve své jednotě obsahuje zároveň i podmíněné a podmiňující, tedy sdělený cit podle jeho druhové podstaty, a to tak, že se v něm obsaženými protiklady dá uzpůsobit nikoliv právě tímto protikladem, nýbrž podle povahy druhu, v němž jsou protiklady usmířeny. Rozum rozlučuje, cit spojuje; tzn. rozum rozkládá druh do protikladů v něm obsažených, cit spojuje protiklady opět v jednotný druh. Tento jednotný výraz získal básník neúplně nakonec rozpuštěním jen o jednotu usilujícího slovního verše ve zpěvnou melodii, která získává svůj jednotný, cit neomylně určující výraz ze smyslům se bezděčně vyjevující příbuznosti tónů.

Tónina je nejsvázanější, mezi sebou nejužší spřízněná *rodina* z celého *tónového druhu*; jako opravdu spřízněná s celým tónovým druhem se nám ale jeví tam, kde z náklonnosti jednotlivých členů své tónové rodiny postupuje k bezděčnému spojení s jinými tóninami. Můžeme zde tóninu velmi případně srovnat se starými patriarchálními kmenovými rodinami lidských rodů: v těchto rodinách se bezděčným omylem chápali jejich příslušníci jako zvláštní, nikoliv jako členové celého lidského druhu; byla to však pohlavní láska individua, vzněcující se nikoliv přivýklým, nýbrž jen nepřivýklým zjevem, která překročila přehradu patriarchální rodiny a navázala spojení s jinými rodinami. Křesťanství zvěstovalo jednotu lidského rodu v nadšené předtuše: umění vděčící křesťanství za svůj zvláštní vývoj, hudba, pojal do sebe ono evangelium a přetvořilo je v hýřivě nadšený projev k smyslovému citu v podobě moderní řeči tónů. Porovnáme-li ony původní patriarchální národní melodie, ta vlastní rodinná podání zvláštních kmenů, s melodií, která je pro nás dnes možná díky pokroku hudby křesťanským vývojem, najdeme tam jako charakteristický znak, že se melodie skoro nikdy nepohne z určité tóniny ven a zdá se s ní být rostlá až k nehybnosti: naproti tomu nabyla *nám* možná melodie neslychaně rozmanité schopnosti, pomocí harmonické modulace uvádět začatou

hlavní tóninu ve spojení s nejvzdálenějšími rodinami tónů, takže ve větší hudební skladbě se nám prapříbuzenství všech tónin předvádí jakoby ve světle zvláštní hlavní tóniny.

Tato nesmírná možnost rozšiřování a spojování moderního hudebníka tak opojila, že když z tohoto opojení opět vystřízlivěl, ohlížel se dokonce úmyslně po oné omezenější rodinné melodii, aby podle ní napodobenou jednoduchostí se učinil srozumitelný. Toto ohlížení se za onu patriarchální omezeností nám ukazuje vlastní slabou stránku celé naší hudby, v níž jsme dosud – takřikajíc – dělali účet bez hostinského. Ze základního tónu harmonie hudba vybujela do obrovsky rozmanité šíře, v níž nakonec neklidně a bezúčelně plovoucímu absolutnímu hudebníku začalo být úzko: neviděl před sebou nic než nekonečně se vlnící spoustu možností, sám v sobě si ale žádný tyto možnosti určující účel neuvědomoval – tak jako křesťanská všelidskost také byla jen rozplývavým citem bez opory, která jediná by jej byla mohla jako zřejmý cit opodstatnit, a touto oporou je *skutečný* člověk. Tak musel hudebník své obrovské vlohy k plavání téměř litovat; toužil zpět do tichých a v určitém směru. Co ho pudilo k tomuto návratu, nebylo nic jiného než pocit bezúčelnosti jeho těkání sem a tam po širém moři, přesně vzato tedy doznání, že má schopnost, které nedovede využít – touhu po básníku. Beethoven, plavec nejsmělejší, vyslovil tuto touhu jasně; avšak nenaladil jen znovu onu patriarchální melodii, nýbrž vyslovil k ní i básnický verš. Již na jiném místě jsem v tomto posledním ohledu upozornil na neobyčejně důležitý moment, jímž se zde musím znovu zabývat, poněvadž nám teď musí posloužit jako nový opěrný bod z oblasti zkušenosti. Ona – jak ji pro charakteristiku jejího historického postavení budu i nadále nazývat – patriarchální melodie, kterou Beethoven v „deváté symfonii“ dává zpívat jako konečně nalezenou pro *určení* citu a o níž jsem dříve tvrdil, že nevznikla *ze* Schillerovy básně, nýbrž že spíše byla vynalezena mimo slovní verš a nad ním pouze rozestřena, se nám jeví jako zcela v hranicích vztahu tónové rodiny, v němž se pohybuje stará národní lidová píseň. Neobsahuje totiž žádnou modulaci a vykazuje takovou stupnicovou jednoduchost, že nepokrytě jasně vyjadřuje hudebníkův záměr, odkazující na historický pramen hudby. Tento záměr byl nutný pro absolutní hudbu, která nestojí na bázi básnictví: hudebník, který se chce jasně a srozumitelně sdělit citu jen v tónech, to může udělat jen snížením ladění své nekonečné mohoucnosti na velmi omezenou míru. Když Beethoven zaznamenával onu melodii, řekl: Jen tak se můžeme my absolutní hudeb-

níci srozumitelně projevit. Postup vývoje všeho lidského ale není návrat k starému, nýbrž pokrok: jakýkoliv návrat se nám všude jeví ne jako přirozený, nýbrž jako umělý. I návrat Beethovenův k patriarchální melodii byl, jako tato melodie sama, umělý. Ale pouhá konstrukce této melodie také nebyla uměleckým cílem Beethovenovým; spíše vidíme, jak svou melodickou vynalézavost úmyslně ladí jen na okamžik tak nížko, aby se dostal k přirozenému základu hudby, kde bude s to napřáhnout ruku básníkovi, nebo i básníkovu ruku uchopit. Když s touto jednoduchou, omezenou melodií cítí básníkovu ruku ve své, kráčí tedy na básni samé a z této básně, tvoře ve svém duchu a ve své formě, kupředu ke stále smělejší a rozmanitější tónové stavbě, aby konečně z mohoucnosti básnivě řeči tónů dal vzniknout zázrakům, o jakých jsme dosud neměli tušení, zázrakům jako „Seid umschlungen, Millionen!“ („Objímejte se, miliony!“), „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ („Tušíš Stvořitele, světe?“) a konečně jistě srozumitelné souznění „Seid umschlungen“ („Objímejte se“) s „Freude, schöner Gotterfunken!“ („Radošti, ty krásná jiskro božská!“). Jestliže teď širokou melodickou stavbu hudebního provedení celého verše „Seid umschlungen“ porovnáme s melodií, kterou Mistr z absolutní hudební mohoucnosti jakoby jen rozprostřel nad veršem „Freude, schöner Gotterfunken!“, nabudeme přesného ponětí o rozdílu mezi – jak jsem ji nazval – patriarchální melodií a melodií vyrůstající z básnického záměru na slovním verši. Zatímco první se zřetelně projevovala jen v neomezenějším vztahu tónové rodiny, dovede tato – a sice nejen *aniž* by se stala nesrozumitelnou, nýbrž právě aby byla citu *velmi* srozumitelná – užší příbuzenství tóniny spojením s opět příbuznými tóninami rozšířit až k prapříbuzenství tónů vůbec, rozvíjejíc tak bezpečně vedený cit v nekonečný cit čistě lidský. –

Tónina melodie je to, co citu předvádí v ní obsažené různé tóny nejprve v příbuzenském svazku. Popud k rozšíření tohoto užšího svazku v rozsáhlejší, bohatší, vychází ještě z básnického záměru, pokud se v jazykovém verši už zhutnil v citový moment, a to podle charakteru zvláštního výrazu jednotlivých hlavních tónů, které jsou právě určovány veršem. Tyto hlavní tóny jsou takřikajíc mladistvě dospívající členové rodiny, kteří z navyklého prostředí rodiny touží ven po neřízené samostatnosti: tuto samostatnost nezískávají ale jako egoisté, nýbrž setkáním s něčím jiným, ležícím právě mimo rodinu. Panna dosáhne samostatného vystoupení z rodiny jen láskou jiného, který jako potomek jiné rodiny pannu k sobě přetáhne. Tak je tón, který vystupuje z kruhu tóniny, již přitahován a určován jinou tóninou, a do této tóni-

ny se proto musí podle nutného zákona lásky vylít. Citlivý tón, tíhnoucí z jedné tóniny do druhé, který již jen tímto tíhnutím odhaluje příbuzenství s touto tóninou, je myslitelný jenom jako určený motivem lásky. Motiv lásky je to, co pučí ze subjektu a nutí jej ke spojení s jiným. Pro jednotlivý tón může tento motiv vzniknout jen ze souvislosti, která jej určuje jako zvláštní; určující souvislost melodie tkví ale ve smyslovém výrazu slovní fráze, jenž zase byl nejprve určen ze smyslu této fráze. Budeme-li pozorovat přesněji, uvidíme, že zde je směrodatně totéž určení, které už ve stabreimu spojovalo mezi sebou vzdálenější vjemy.

Stabreim spojoval, jak jsme viděli, už pro smyslový sluch jazykové kořeny opačného významového výrazu (jako „Lust und Leid“ – čes. „slast i strast“, „Wohl und Weh“ – čes. „blaho i bolest“) a předváděl je tak citu jako druhově příbuzné. V daleko vyšší míře výrazu dovede však takové spojení znázornit citu hudební modulace. Předpokládáme-li např. náslovně rýmovaný verš o úplně stejném významovém obsahu, jako: „Liebe gibt Lust zum Leben“ (čes. „Láska dává chuť k životu“), pak by zde hudebník, poněvadž v náslovně rýmovaných kořenech akcentů se smyslově vyjevuje stejný význam, také nedostal žádný přirozený popud k vystoupení z jednou zvolené tóniny, nýbrž by dvíh a klad hudebního tónu pro cit zcela dostatečně určil v téže tónině. Vezmeme-li naproti tomu verš o smíšeném významu, jako „die Liebe bringt Lust und Leid“ (čes. „láska přináší slast i strast“), pak by zde, poněvadž stabreim spojuje dva protikladné významy, hudebník také cítil pobídku, aby přešel ze započaté, prvnímu významu odpovídající tóniny do jiné, odpovídající druhému významu, určenému jeho poměrem k významu v první tónině. Slovu „Lust“ (slast), které jako krajní vystupňování prvního významu tíhne zřejmě k druhému, by se v této frázi muselo dostat zcela jiného zdůraznění než v oné: „die Liebe gibt Lust zum Leben“ („láska dává chuť k životu“); tón na něm zpívaný by se bezděčně stal určujícím citlivým tónem, který by nutně tíhl k jiné tónině, v níž by bylo záhodno vyslovit „Leid“ (strast). V tomto postavení vůči sobě navzájem by „Lust und Leid“ (slast a strast) se stalo vyjádřením zvláštního významu, jehož zvláštnost by spočívala právě v tom bodě, kde dva protikladné významy by se vyjevovaly jako navzájem se podmiňující, a tedy jako nutně si přínaležející, jako skutečně příbuzné; a tento projev je možný jenom v hudbě na základě její schopnosti harmonické modulace, poněvadž její pomocí vykonává spojující nátlak na smyslový cit, k jakému žádné jiné umění nemá sílu. – Nejdříve se ale ještě podívejme, jak hudební modulace společně s obsahem verše dovede opět přivést k prvnímu významu. –

Necháme-li po verši „die Liebe bringt Lust und Leid“ („láska přináší slast i strast“) následovat jako druhý „doch in ihr Weh auch webt sie Wonnen“ („avšak ve svou trýzeň vetkává i rozkoš“), pak „webt“ („vetkává“) by se stalo opět citlivým tónem k první tónině, jako se druhý pojem odtud zase vrací k prvnímu, nyní obohacenému – návrat, který básník mohl zobrazit smyslovému citovému vnímání pomocí stabreimu jenom jako pokrok vjemu „Weh“ („trýzeň“) do vjemu „Wonnen“ („rozkoše“), nikoli však jako uzavření druhu vjemu „Liebe“ („láska“), kdežto hudebník se stává dokonale srozumitelným právě tím, že se zcela zřetelně vrací do první tóniny a vjem druhu proto s určitostí označí jako jednotný, což pro básníka, který musel kvůli stabreimu změnit anlaut, nebylo možné. – Avšak básník *smyslem* obou veršů vjem druhu naznačil; žádal tím jeho uskutečnění pro cit a pohnul uskutečňujícího hudebníka k jeho postupu. Opodstatnění jeho postupu, jenž jako nepodmíněný by se nám jevil svévolný a nesrozumitelný, se hudebníku proto dostává v záměru básníka – v záměru, který básník mohl právě jen naznačit nebo nanejvýš přibližně uskutečnit jen ve zlomcích svého projevu (právě ve stabreimu), jehož plné uskutečnění je ale možné právě jen hudebníku, a sice jeho schopností využít prapříbuzenství tónů k dokonale jednotnému vyjvení prvotně jednotných vjemů citu.

Jak nesmírně velká je tato mohoucnost, o tom si uděláme nejsnáze představu, když si smysl obou nahoře uvedených veršů budeme myslet jako zpodobený ještě určitěji, a to tak, že mezi vykročením z jednoho vjemu a v druhém verši už provedeným návratem k němu by delší sled veršů vyjadřoval nejrozmanitější stupňování a smísení mezi nimi ležících, dílem zesilujících, dílem usmiřujících vjemů až po konečný návrat k vjemu hlavnímu. Zde by hudební modulace musela za uskutečněním básnického záměru zavádět tam a zpět do nejrůznějších tónin; všechny dotčené tóniny by se ale objevovaly v přesném příbuzenském poměru k původní tónině, která zvláštní světlo, jež vrhají na výraz, ovšem podmiňuje a schopnost tohoto osvětlování do jisté míry sama teprve propůjčuje. Hlavní tónina by jakožto základní tón daného vjemu odkrývala prapříbuzenství se všemi tóninami, určený vjem by tak výrazově objasnila během svého projevu v takové výši a v takovém rozpětí, že jenom něco s ní příbuzného by mohlo po dobu trvání jejího projevu pohnout náš cit, jedině tímto vjemem v jeho vystupňovaném rozpětí by byla naplněna naše všeobecná citovost, a tím tedy tento jeden vjem by byl povýšen na všezahrnující, všelidský, neomylně srozumitelný.

Jestliže byla takto vyznačena básnicko-hudební *perioda*, jak se sama vymezuje hlavní tóninou, pak můžeme jako výrazově nejdokonalejší předběžně označit *to* umělecké dílo, v němž mnoho takových period se v nejvyšší plnosti představuje tak, že se pro uskutečnění nejvyššího básnického záměru navzájem podmiňují a rozvíjejí se v bohatý souborný projev, v němž povaha člověka se v rozhodujícím hlavním směru, tzn. ve směru, který je s to lidskou podstatu naprosto do sebe pojmout (jako hlavní tónina je schopna do sebe pojmout všechny ostatní tóniny), nejjistěji a nejpochoptelněji zobrazuje citu. Tímto uměleckým dílem je dokonalé drama, v němž onen zahrnující směr lidské povahy se v důsledné, správně podmiňující řadě citových momentů vyjevuje citu s takovou silou a přesvědčivostí, že jako nezbytný nejurčitější projev citového obsahu ve shrnující souborný motiv vystupňovaných momentů z tohoto bohatství podmínek jako poslední, bezděčně vyžadovaný, a tedy dokonale chápaný moment vzejde *jednání*.⁹³⁾ –

Dříve než však budeme z charakteru básnicko-hudební melodické periody dále usuzovat na drama, jak nezbytně vyrůstá ze vzájemně se podmiňujícího vývoje mnoha nutných takových period, musíme nejprve ještě určit *ten* moment, který i jednotlivou melodickou periodu podmiňuje v jejím citovém výrazu z mohoucnosti čisté hudby a má nám poskytnout nesmírně spojovací orgán, s jehož zvláštní pomocí teprve můžeme uskutečnit dokonalé drama. Tento orgán nám vyrůstá – jak jsem to už nazval – z vertikálního rozpětí harmonie, tam, kde se pohybuje ze svého základu vzhůru, jestliže i harmonii přiřkneme možnost nejúčastnější součinnosti na celém uměleckém díle.

[IV]

Doposud jsme dokázali, že podmínky pro melodické vykročení z jedné tóniny do druhé tkví v básnickém záměru, pokud už vyjevil svůj citový obsah, a tímto důkazem jsme prokázali, že podněcující *důvod* melodického pohybu může jako i pro cit opodstatněný vzniknout jen z tohoto záměru. Co ale toto pro básníka nutné vykročení jediné *umožňuje*, to nespočívá přirozeně v oblasti slovní řeči, nýbrž zcela určitě jen v oblasti hudby. Tento nejvlastnější element hudby, *harmonie*, je tím, co je jen potud ještě podmiňováno básnickým záměrem, pokud je tím druhým, ženským elementem, do kterého se tento záměr pro své uskutečnění, pro své vykoupění vylévá. Neboť toto je *rodící* element, který pojímá básnický záměr jen jako plodné semeno, aby je

ve vlastních podmínkách svého ženského organismu utvářel v hotový jev. Tento organismus je zvláštní, individuální, a sice *nikoli* plodivý, nýbrž rodící: přijal od básníka oplozující semeno, plod ale formuje a nechá dozrávat vlastní individuální mohoucností.

Melodie, jak se objevuje na povrchu harmonie, je ve svém rozhodujícím čistě hudebním výrazu podmíněna jediné zdola působícím základem harmonie: jakkoli se sama projevuje jako horizontální řada, souvisí svislým řetězem s tímto základem. Tento řetěz je harmonický akord, který jako vertikální řada nejbližší příbuzných tónů stoupá od základního tónu k povrchu. Souznění tohoto akordu dává tónu melodie teprve zvláštní význam, v němž ho bylo použito jako jediné příznačného pro odlišný výrazový moment. Tak jako základním tónem určený akord dodává jednotlivému tónu melodie teprve jeho zvláštní výraz – zatímco jeden a tentýž tón nabývá na jiném spřízněném základním tónu významu pro výraz zcela jiného – tak se určuje každé vykročení melodie z jedné tóniny do druhé rovněž jen měnícím se základním tónem, který podmiňuje citlivý tón harmonie jako takový. Přítomnost tohoto základního tónu a jím určeného harmonického akordu je pro cit, jenž má melodii chápat v jejím charakteristickém výrazu, nezbytná. Přítomnost základní harmonie ale znamená: *souznění*. Teprve souznění harmonie s melodií přesvědčuje cit dokonale o citovém obsahu melodie, jež by bez tohoto souznění ponechávala pro cit něco neurčeného; avšak jen při plné určenosti všech výrazových momentů se i cit určí rychle a bezprostředně k bezděčné účasti, a plná určenost výrazu znamená zase jen: *nejúplnější sdělení všech jeho nutných momentů smyslům*.

Sluch tedy velitelky vyžaduje k melodii i souznění harmonie, poněvadž teprve tímto souzněním dokonale naplňuje, a tedy i uspokojuje svou smyslovou vnímavost, takže se s potřebným uklidněním může obrátit k řádně podmíněnému citovému výrazu melodie. Souznění harmonie s melodií neznámá proto žádné ztížení, nýbrž jediné umožňující ulehčení sluchového porozumění. Jen kdyby harmonie nebyla s to se projevit jako melodie, tedy – kdyby melodie nečerpala své opodstatnění ani z tanečního rytmu ani ze slovního verše, nýbrž bez tohoto opodstatnění, které jediné ji může podmiňovat jako vnímatelnou pro cit, by se jen jako náhodný jev projevovala na povrchu akordů svévolně se střídajících základních tónů – jen pak by byl cit bez určující opory zneklidněn holým projevem harmonie, poněvadž by mu dávala pouze podněty, nikoli však uspokojení toho, co podnítily.

Naše moderní hudba se takřikajíc vyvinula z holé harmonie. Ustano-

vila se svévolně v nekonečné spoustě možností, které se jí nabízely ze střídání základních tónů a z nich se odvozujících akordů. Dokud zůstávala tomuto svému původu zcela věrná, také jen otupovala a mátlala cit a její nejpestřejší projevy skýtaly požitek jen jistému hudebně rozumovému hýření našich umělců samých, ne však hudbě nerozumějícímu laiku. Laik, pokud nepředstíral, že hudbě rozumí, se proto držel jen na nejmělkčím povrchu melodie, jak mu byla předváděna v čistě smyslovém* půvabu zpěvního orgánu, kdežto na absolutního hudebníka volal: „*Nerozumím* tvé hudbě, je pro mne příliš učená.“ – Naproti tomu u harmonie, jak má souznit jako čistě hudebně podmiňující podklad básnické melodie, se naprosto nejedná o porozumění v tom smyslu, že učený výlučný hudebník jí nyní porozumí a laik ne: na její působnost *jako* harmonie se při přednesu oné melodie pozornost citu vůbec nemá zaměřovat, nýbrž, poněvadž by *i mlčky* podmiňovala charakteristický výraz melodie, svým mlčením by však porozumění tomuto výrazu jen nekonečně ztěžovala, ba vyjevila by jej jediné hudebnímu učenci, který by si ji musel přimyslet – má skutečně zaznívající souznění harmonie spíše učinit abstraktní a odvádějící činnost uměleckého hudebního rozumu nežádoucí a hudební citový obsah melodie jako bezděčně rozpoznatelný a bez vši rozptylující námahy přístupný snadno a rychle pochopitelně předávat citu.

Jestliže tedy hudebník dosud svou hudbu takřikajíc vykonstruoval z harmonie, pak bude nyní skladatel k melodii podmíněné slovním veršem připojovat jenom jakoby pro její zřetelné vyznačení ještě druhou nutnou, v ní ale už obsaženou čistě hudební podmínku v podobě souznějící harmonie. V básnickově melodii je harmonie, jen jakoby nevyšlovená, už spoluobsažená: podmiňovala zcela nepovšimnuta výrazový význam tónů, které básník určil pro svou melodii. Tento výrazový význam, který básník měl nevědomky v uchu, byl již splněnou podmínkou, nejzřetelnějším projevem harmonie; ale tento projev byl pro něj pouze myšlený, nikoliv ještě smyslově vnímatelný. Avšak smyslům, bezprostředně vnímajícím orgánům citu, se pro své vykoupění sděluje, a jim proto musí melodický projev harmonie dodávat s podmínkami tohoto projevu, neboť organické umělecké dílo je jen to, co v sobě zahrnuje a k nejzřetelnějšímu vnímání sděluje s podmiňujícím zároven i podmíněné. Dosavadní absolutní hudba dodávala harmonické podmínky; básník by ve své melodii sděloval jen podmíněné a zůstal by proto stejně tak nesrozumitelný jako hudebník, kdyby harmo-

* Připomínám „kastrátský nožíček“.

nické podmínky melodie, opodstatněné jazykovým veršem, dokonale nevyjevoval sluchu.

Harmonii mohl ale vynalézt jen *hudebník*, nikoli básník. Melodie, kterou jsme viděli básníka vynalézat z jazykového verše, byla proto, jakožto harmonicky podmíněná, spíše jím *nalezená* než *vynalezená*. Podmínky k této hudební melodii zde musely být dříve, než ji básník jako správně podmíněnou mohl najít. Tuto melodii podmiňoval, dříve než ji básník mohl k svému vykoupení najít, už hudebník svou nejvlastnější mohoucností: dodává ji básníku jako harmonicky opodstatněnou, *a jen melodie, jak se uskutečňuje z podstaty moderní hudby, je melodií, která básníka vykupuje a rozněcuje i uspokojuje jeho nutkání.*

Básník a hudebník se v tom podobají dvěma poutníkům, kteří vyšli z jednoho rozcestí, aby odtud, každý v opačném směru, bez ustání kráčeli přímo vpřed. Na protilehlém bodu země se zase potkají; každý obešel polovinu planety. Vypytávají se teď navzájem a jeden sděluje druhému, co viděl a našel. Básník vypravuje o rovinách, horách, údolích, loukách, lidech a zvířatech, s kterými se na svém dalekém putování pevninou setkal. Hudebník chodil po mořích a podává zprávu o divých oceánu, na němž často byl blízek utonutí, jehož hlubiny a obrovité útvary ho naplňovaly rozkoší i děsem. Oba, vzájemnými zprávami podníceni a neodolatelně puzeni poznat i to druhé, než co sami viděli, aby dojem nabytý jen představou a obrazností učinili skutečnou zkušeností, rozloučí se teď ještě jednou, aby každý z nich dokončil své putování kolem země. U prvního výchozího bodu se pak konečně zase setkají; básník teď proplul i moře, hudebník prošel i pevniny. Teď už se neodloučí, neboť oba znají teď zemi. Co si dříve v předtuchyplných snech mysleli v takové a takové podobě, to si teď uvědomili ve skutečnosti. Tvoří jednotu: neboť každý ví a cítí, co ví a cítí ten druhý. Básník se stal hudebníkem, hudebník básníkem: teď jsou *oba* dokonalým uměleckým člověkem.

Na bodu prvního setkání po obejití první poloviny země byl rozhovor mezi básníkem a hudebníkem *ona melodie*, kterou teď máme na zřeteli – melodie, jejíž podobu utvářel básník ze své nejnuitnější tužby, jejíž projevení ale podmiňoval hudebník svými zkušenostmi. Když si při novém loučení oba stiskli ruku, měl každý z nich v představě to, co sám ještě nezkusil, a právě kvůli této přesvědčivé zkušenosti se znovu rozešli. – Pozorujme nejprve básníka, jak se zmocňuje hudebníkových zkušeností, jichž nyní nabývá sám, ale veden radou hudebníka, jenž už předtím probrázdil moře na smělé lodi, našel ces-

tu k pevné zemi a přesně mu sdělil bezpečné plavební dráhy. Na tomto novém putování uvidíme, že básník se stane zcela tím, čím se stane i hudebník na svém básníkem mu předznačeném putování po druhé polovině země, takže obě putování lze tedy považovat za jedno a totéž.

Když básník se nyní vydá do nesmírných dálek harmonie, aby v nich nabytý jakoby důkaz o pravdivosti hudebníkem mu „vyprávěné“ melodie, nenachází už neschůdné pustiny tónů, na které předtím narazil hudebník při svém prvním putování; nýbrž k svému nadšení objeví nádherně smělou, vzácně novou, nekonečně jemnou, a přece obrovsky pevně skloubenou stavbu mořské lodi, kterou si onen mořeplavec zbudoval a na kterou básník nyní vstoupí, aby se na ní bezpečně dal na cestu vlnami. Hudebník ho seznámil s uchopením a ovládnutím kormidla, s vlastnostmi plachet a se všemi těmi vzácnými a důmyslnými vynálezy, kterých je zapotřebí pro bezpečnou plavbu bouřemi a nepohodou. U kormidla této nádherně vodami plachtící lodi si básník, jenž předtím namáhavě krok za krokem měřil hory a doly, s rozkoší uvědomuje všeschopnou moc člověka; z její vysoké paluby mu připadají i sebe mocněji lomčující vlny jako ochotní a věrní nositelé jeho vznešeného osudu, tohoto osudu básnického záměru. Tato loď je mohutným nástrojem, umožňujícím uskutečnění jeho nejdalekosáhlejší a nejmocnější vůle; s vřelým díkůvzdáním a láskou myslí na hudebníka, který jej vynalezl v těžkých mořských strážních a předává jej teď do jeho rukou – neboť tato loď jest bezpečně nesoucí přemožitel nekonečných vod harmonie – *orchestr*. –

Harmonie je sama o sobě něčím pouze myšleným: smyslům se stane skutečně vnímatelnou teprve jako *polyfonie*, nebo ještě určitěji jako *polyfonická symfonie*.

První a přirozenou symfonii poskytuje harmonický souzvuk stejnorodé polyfonické množiny tónů. Nejpřirozenější množina tónů je lidský hlas, který se podle pohlaví, stáří a individuální zvláštnosti hlasově nadaných lidí ukazuje v různém rozsahu i v rozmanité barvě zvuku a harmonickou součinností těchto individualit se stává nejpřirozenějším zvěstovatelem polyfonické symfonie. *Křesťanská náboženská* lyrika vynalezla tuto symfonii: v ní se objevila mnohočetná lidskost spojená v jeden citový výraz, jehož předmětem nebyla individuální tužba jako projev jedné osobnosti, nýbrž individuální tužba osobnosti jako nekonečně zesílená projevením přesně téže tužby zcela stejně potřebnou pospolitostí; a tato tužba byla touhou po splynutí s bohem, s nej-

vyšším, v představě personifikovaným umocněním toužící individuální osobnosti samé, která si k tomuto vystupňování potence jedné, o sobě jako nicotná pocíťované osobnosti jakoby dodávala odvahy stejnou tužbou pospolitosti a nejtěsnějším harmonickým splynutím s touto pospolitostí, jako by ze stejně laděné společné mohoucnosti chtěla čerpat sílu, které se nicotné jednotlivé osobnosti nedostávalo. Tajemství této tužby mělo ale během vývoje křesťanského lidstva vyjít najevo, a sice jako její čistě individuální osobní obsah. Jako čistě individuální osobnost neupíná už člověk svou tužbu jako jen představovanou k bohu, nýbrž uskutečňuje předmět své tužby v něčem reálném, smyslově přítomném, čehož nabýt i užívat je pro něj prakticky možné. Se zánikem čistě náboženského ducha křesťanství zmizel i potřebný význam polyfonního církevního zpěvu a s ním i osobitá forma jeho projevu. Kontrapunkt jakožto první hnutí stále jasněji o vyjádření usilujícího čistého individualismu počal ostrými, žiravými zuby rozhodávat jednoduchou symfonickou vokální tkáň a stále zřetelněji z ní činil často jen namáhavě ještě udržitelný umělý souzvuk vnitřně se neshodujících individuálních projevů. – V opeře se konečně individuum úplně vyprostilo z vokálního svazku, aby se zcela bez zábran, samo a samostatně projevovalo jako čistá osobnost. Tam, kde dramatické osobnosti se pustily do vícehlasého zpěvu, dělo se tak – ve vlastním operním stylu – pro smyslově účinné zesílení individuálního výrazu – nebo – ve skutečně dramatickém stylu – jako nejvyšším uměním zprostředkovaný současný projev neustále se prosazujících charakteristických individualit.

Zaměříme-li nyní pozornost na drama budoucnosti, jak si je musíme představovat jako uskutečnění námi určeného básnického záměru, najdeme v něm nikde prostor pro rozestavení individualit s tak podřadným vztahem k dramatu, že by za účelem polyfonní vnímatelnosti harmonie mohlo být využito pouze jejich hudebně symfonizující účasti na melodii hlavní osoby. Při zhuštění a zesílení motivů i jednání je možno si myslet jen takové účastníky jednání, kteří svým nutným individuálním projevem na ně neustále vyvíjejí rozhodující vliv – tedy jen osobnosti, které k hudebnímu vyjevení své individuality zase potřebují vícehlasou symfonickou podporu, to jest: *objasnění* své melodie, v žádném případě však – kromě jen ve zřídka se vyskytujících naprosto opodstatněných a pro nejvyšší porozumění nutných případech – nemohou sloužit jen harmonickému opodstatnění melodie jiné osoby. – Dokonce i v opeře dosud používaný *sbor* bude podle významu, který se mu tam v nejpříznivějších případech ještě příkládá, v *našem*

dramatu muset zmizet; i *on* působí živě a přesvědčivě v dramatu jen tehdy, když se mu úplně vezme pouze masový projev. Masa nás nikdy nemůže zajímat, nýbrž jen ohromit: jen přesně rozlišitelné individuality mohou vzbudit naši účast. Početnějšímu okolí, kde je ho zapotřebí, dodávat charakter individuální účasti na motivech a jednáních dramatu, to je rovněž nutná starost básníka, který všude zápasí o nejjzřetelnější srozumitelnost svých ustanovení: nic nechce zakrývat, nýbrž všecko odhalovat. Chce citu, jemuž se sděluje, odhalit celý živý organismus lidského jednání a dosahuje toho jen tehdy, když mu předvádí tento organismus všude v nejvřelejším, nejsamostatnějším projevu jeho částí. Lidské okolí dramatického jednání se nám musí jevit tak, jako by toto zvláštní jednání a jím zaujatá osoba se nám představovaly jako vynikající nad okolí jen proto, že se nám ukazují ve své souvislosti s tímto okolím právě z jedné, k diváku obrácené strany, a osvětleny právě tímto, nyní takto dopadajícím světlem. Náš cit musí být v tomto okolí ale tak určitý, abychom nemohli být nemile rušeni domněnkou, že nějaké jednání a jím zaujatá osoba, jak se nám ukazují, by měly tutéž sílu a schopnost budit účast, kdybychom dějiště pozorovali z jiné strany a osvětlené jiným světlem. Okolí se musí totiž představovat našemu citu tak, abychom každému jeho členu za jiných než právě takto určených okolností mohli přisoudit schopnost motivů a jednání, které by naši účast poutaly stejně tak jako ty, které právě teď nejdříve vyžadují naše povšimnutí. To, co básník staví do pozadí, ustupuje zpět jen tváří v tvář nutnému hledisku diváka, který by příliš bohaté členění jednání nemohl přehlédnout a kterému básník proto přivrací pouze jednu lehce přístupnou fyziognomii zobrazovaného předmětu. – Činit z okolí výlučně lyrický moment, to by jeho význam v dramatu bezpodmínečně snížilo a lyrice samé by tento postup zároveň vykazoval v dramatu naprosto falešné místo. Lyrický výlev má v dramatu budoucnosti, díle básníka, jenž rozumem se sděluje citu, vyrůstat jako před našima očima řádně podmíněný zhuštěnými motivy, a ne se šířit jako předem nemotivovaný. Básník tohoto dramatu nechce postupovat z citu za jeho opodstatněním, nýbrž dávat sám rozumem opodstatněný cit: toto opodstatnění se odehrává před našim citem a určuje se chtěním jednajících bezděky nutně museti, tj. moci; moment uskutečnění tohoto chtění bezděčným museti v moci je lyrický výlev ve své nejvyšší síle jakožto vyústění v čin. Lyrický moment proto musí vyrůstat z dramatu, jím se musí jako nutně se objevující podmiňovat. Dramatické okolí se proto nemůže bezpodmínečně ukazovat v rouchu lyriky, jak tomu bylo v naší opeře, nýbrž i ono se musí k lyrice nejprve vystupňovat,

a sice svou účastí na jednání, o níž nás musí přesvědčit nikoli jako lyrická masa, nýbrž jako dobře rozlišené rozčlenění samostatných individualit.

Ani takzvaného *sboru*, ani jednajících hlavních osob samých nemá tedy básník používat jako symfonizujícího hudebního tělesa pro lepší vnímatelnost harmonických podmínek melodie. V rozkvětu lyrického výlevu, při dokonale podmíněném podílu všech jednajících osob a jejich okolí na společném citovém výrazu se nabízí skladateli jediné polyfonní vokální masa, na kterou může přenést vnímatelné podání harmonie: i zde však zůstane nutnou úlohou skladatele neukazovat podíl dramatických individualit na citovém výlevu jako pouhé harmonické podepření melodie, nýbrž – právě i v harmonickém souzvuku – poskytnout individualitě zúčastněného možnost dát se zřetelně poznat v určitém, zase melodickém projevu; a v tom právě se bude muset osvědčit jeho nejvyšší, stanoviskem našeho hudebního umění mu propůjčená mohoucnost. Stanovisko našeho samostatně vyvinutého hudebního umění mu ale dodává také orgán, který má nesmírnou schopnost činit harmonii vnímatelnou a který vedle uspokojení této čisté potřeby je zároveň způsobilý k charakterizaci melodie, což symfonizující vokální masa bylo naprosto odepřeno, a tento orgán je právě orchestr.

Orchestr musíme teď považovat nejen, jak jsem to dříve naznačil, za ovladatele přívalů harmonie, nýbrž za ovládnutý příval harmonie sám. V něm je pro melodii podmiňující element harmonie z momentu pouhého umožnění vnímání této podmínky zvládnut v charakteristicky naprosto součinný orgán uskutečnění básnického záměru. Holá harmonie se stává z něčeho básníkem ve prospěch harmonie jen myšleného a stejnou masou zpěvních tónů, v níž se objevuje melodie, neuskutečnitelného, v orchestru něčím zcela reálným a obzvlášť mohoucím, co básníku vpravdě teprve umožňuje uskutečnění dokonalého dramatu.

Orchestr je uskutečněná myšlenka harmonie v nejvyšší a nejživější pohyblivosti. Je to zhuštění členů vertikálního akordu v samostatný projev jejich příbuzenských náklonností v horizontálním směru, v němž se rozprostírají s nejsvobodnější pohyblivostí – s pohyblivostí, která byla orchestru dána jeho stvořitelem, tanečním rytmem. –

Nejprve si zde musíme povšimnout té důležité věci, že instrumentální orchestr je nejenom ve své výrazovosti, nýbrž zcela určitě i ve své *barvě zvuku* naprosto odlišný od vokální masy tónů. Hudební nástroj je takřikajíc echo lidského hlasu v takovém uzpůsobení, že v něm vní-

máme už jen v hudební tón rozplynulý vokál, ne však už slovtvorný konsonant. V této odpoutanosti od slova se podobá tón nástroje onomu prátónu lidské řeči, který se teprve konsonantem zhustil ve skutečný vokál, a ve svých spojeních – oproti dnešní slovní řeči – se stává zvláštním jazykem, který se skutečnou lidskou řečí má už jen citovou, nikoli však rozumovou příbuznost. Tato od slova zcela odpoutaná či konsonantickému vývoji naší řeči vzdálená čistá řeč tónů získala tak v individualitě nástrojů, jimiž jediné může promlouvat, zase zvláštní individuální osobitost, která je takřikajíc *konsonující* charakterem nástroje určena podobně jako slovní řeč konsonujícími souhláskami. Bylo by možno označit hudební nástroj v jeho určujícím vlivu na osobitost jím vyluzovaného tónu jako konsonující *kořenový anlaut*, který se pro všechny na něm uskutečňované tóny představuje jako *spojující stabreim*. Příbuznost nástrojů mezi sebou by se tedy dala velmi snadno určit podle podobnosti tohoto anlautu, jak by se projevovala jako by měkčí či tvrdší výslovností původně společného stejného konsonantu. Vskutku máme rodiny nástrojů, kterým je vlastní původně stejný anlaut, jenž podle různého charakteru členů rodiny je jen podobným způsobem odstupňován, jako např. ve slovní řeči konsonanty P, B a W; jako u W narážíme opět na podobnost s F, tak by se asi snadno dala najít příbuznost nástrojových rodin ve velmi rozvětveném rozsahu, jehož přesné rozčlenění, např. charakteristické používání členů v jejich sestavení podle podobnosti nebo odlišnosti, by nám muselo ukázat orchestr v daleko ještě *individuálnější vyjadřovací mohoucnosti*, než se to děje dokonce teď, kdy orchestr dlouho ještě nebyl ve své smysluplné zvláštnosti dostatečně poznán. K tomuto poznání můžeme dojít ovšem teprve tehdy, když přiznáme orchestru těsnější účast na dramatu, než tomu bylo dosud, kdy se ho většinou používá jen jako luxusní ozdoby.

Zvláštnost vyjadřovací mohoucnosti orchestru, která musí vyplývat z jeho smyslové osobitosti, si vyhrazuje pro závěrečnou úvahu o působnosti orchestru; abychom dospěli k této úvaze náležitě připraveni, musíme teď nejprve zjistit jedno: *dokonalou odlišnost orchestru v jeho čistě smyslovém projevu od rovněž čistě smyslového projevu masy vokálních tónů*. Orchestr je právě tak odlišný od vokální masy tónů, jako se právě řečený instrumentální konsonant odlišuje od konsonantu jazykového a jako je tedy odlišný i oběma podmíněný či určený znějící zvuk. Konsonant nástroje určuje jednou provždy *každý* na nástroji vyluzovaný tón, kdežto vokální tón řeči už jen ze střídajícího se anlautu nabývá pokaždé jiného, nekonečně rozmanitého zabarvení, jehož zá-

sluhou právě tónový orgán mluvního hlasu je nejbohatší a nejdokonalější, totiž organicky nejpodmíněnější, takže proti němu ta nejrozmanitější myslitelná směs orchestrálních tónových barev musí vypadat uboze – zkušenost, kterou ovšem nemohou udělat ti, kteří slyší, jak používají lidského hlasu naši moderní zpěváci, vypouštějí všechny konsonanty a ponechávají jen jeden libovolný vokál, aby tak napodobili orchestrální nástroj, a zacházejí tedy s hlasem opět jako s nástrojem, dávajíce k poslechu např. dueta sopránů s klarinetem nebo tenoru s lesním rohem.

Kdybychom chtěli zcela pominout to, že zpěvák, kterého míníme *my*, je člověk zobrazující umělecky lidi a usměrňuje umělecké výlevy svého citu nejvyšší nutností polidštění myšlenky, pak už čistě smyslový projev jeho mluvně zpěvního tónu ve své nekonečně individuální rozmanitosti, jak vyplývá z charakteristického střídání konsonantů a vokálů, by se ukazoval nejen jako daleko *bohatší* tónový orgán než orchestrální nástroj, nýbrž i jako úplně od něj *odlišný*; a tato odlišnost smyslového tónového orgánu určuje jednou provždy celé postavení, jež musí orchestr zaujímat vůči podávajícímu zpěváku. Orchestr musí tón, pak melodii a charakteristický přednes zpěvákův činit vnímatelným nejprve jako řádně podmíněný a opodstatněný z vnitřní oblasti hudební harmonie. Tuto mohoucnost získává orchestr jakožto od zpěvního tónu a melodie zpěváka sice odpoutané, avšak dobrovolně a kvůli svému vlastnímu a jako samostatný opodstatňovanému projevu účastně se mu podřizující harmonické hudební těleso, nikdy však pokusem o skutečné smísení se zpěvním tónem. Jestliže necháme nějakou melodii zpívanou lidským mluvním hlasem doprovázet nástroji takovým způsobem, aby podstatná složka harmonie, která spočívá v intervalech melodie, byla z harmonického tělesa instrumentálního doprovodu vypuštěna a jakoby nahrazena melodií zpěvního hlasu, okamžitě upozorujeme, že harmonie je neúplná a melodie tím tedy není úplně harmonicky opodstatněna, poněvadž náš sluch vnímá lidský hlas v jeho velké odlišnosti od smyslové zvukové barvy nástrojů mimovolně od nich *odděleně*, a tedy mu docházejí jen dva rozličné momenty, harmonicky neúplně opodstatněná melodie a mezerovitý harmonický doprovod. Tento neobyčejně důležitý a dosud nikdy důsledně nevyšímaný postřeh nám může z velké části objasnit neúčinnost naší dosavadní operní melodiky a poučit nás o mnohých omylech, do nichž jsme upadli, pokud jde o tvoření zpěvní melodie vzhledem k orchestru: přesně zde ale je místo, kde si musíme toto poučení opatřit.

Absolutní melodie, jak jsme jí dosud používali v opeře a kterou jsme, poněvadž jí chyběla podmíněnost nutně se v melodii utvářejícím slovním veršem, z čistě hudebního uvážení konstruovali variací staré známé melodie lidového zpěvu a tance, byla, přesně vzato, stále melodií přeloženou z nástrojů do zpěvního hlasu. Přitom jsme si v bezděčném omylu mysleli lidský hlas jako orchestrální nástroj, na který jen bylo třeba brát zvláštní ohled, a jako takový jsme jej vetkávali do orchestrálního doprovodu. Toto vetkávání se dělo brzy tak, jak jsem již uvedl, totiž že lidský hlas sloužil jako důležitá složka instrumentální harmonie – brzy ale i tak, že instrumentální doprovod současně přednášel i harmonicky doplňující melodii, čímž ovšem orchestr byl dovršen ve srozumitelný celek, v tomto dovršení ale zároveň i odhaloval charakter melodie jakožto výlučně vlastní instrumentální hudbě. Uznáním úplného přijetí melodie do orchestru za nutné přiznával hudebník, že tato melodie, poněvadž je dokonale harmonicky opodstatněná jen *zcela stejnou* masou tónů, může také být jen touto masou srozumitelně přednesena. Při přednesu melodie se jevil zpěvní hlas na tomto harmonicky a melodicky dokonale uzavřeném tónovém tělese jako naprosto zbytečný a nepřirozeně mu nasazený jako druhá, znetvořující hlava. Posлуhač vnímal tento nepoměr zcela bezděčně: neporozuměl zpěvákově melodii, dokud jí, zbavenou – *těto* melodií překážejících – střídajících se jazykových vokálů a konsonantů – které ho při pochycování absolutní melodie rušily –, neuslyšel jen v přednesu nástrojů. Že naše nejoblíbenější operní melodie publikum skutečně chápe teprve tehdy, když je může slyšet v podání orchestru – jako na koncertech a slavnostních přehlídkách stráží, nebo zahráné na nějakém harmonickém nástroji, a že se mu stanou běžnými teprve tehdy, když si je pak může popěvovat beze slov – tato zjevná okolnost nám měla už dávno ozřejmit naprosto falešné pojetí zpěvní melodie v opeře. Tato melodie byla zpěvní melodií jen potud, že byla přidělena lidskému hlasu pro přednes ve své pouze instrumentální vlastnosti – vlastnosti, při jejímž rozvíjení byly konsonanty a vokály slov řeči citelně na překážku a kvůli níž se pěvecké umění také důsledně vyvíjelo tak, jak to dnes u moderních operních zpěváků, kteří dosáhli své nejbezostyšnější bezeslovné výše, vidíme.

Nejnápadněji se objevil tento nepoměr mezi barvou zvuku orchestru a lidského hlasu ale tam, kde vážní mistři skladatelé zápasili o charakteristický projev dramatické melodie. Zatímco měli v sluchu jako jediné pojítko čistě hudební srozumitelnosti svých motivů bezděčně stále ještě onu právě naznačenou instrumentální melodii, snažili se jí

presně určit zvláštní rozumný výraz neobyčejně umělým a od noty k notě, od slova k slovu sahajícím harmonicky a rytmicky akcentovaným doprovodem nástrojů a dospěli tak k výrobě hudebních period, v nichž, ať byl hudební doprovod spředen s motivem lidského hlasu sebepečlivěji, tento hlas předváděl bezděčně oddělovajícímu sluchu melodii o sobě nepochopitelnou, jejíž zesrozumitelňující podmínky byly v doprovodu, který, bezděčně opět odloučen od hlasu, představoval pro sluch nevysvětlitelný chaos. Základní chyba zde byla tedy dvojitá. Za prvé: zneuznání určující podstaty básnické zpěvní melodie, která byla jako absolutní melodie připoutána instrumentální hudbou; a za druhé: zneuznání naprosté odlišnosti barvy zvuku* lidského hlasu od barvy orchestrálních nástrojů, s nimiž se lidský hlas kvůli čistě hudebním požadavkům směřoval.

Jestliže teď půjde o přesné vymezení zvláštního charakteru zpěvní melodie, bude se to dít tak, že si ji ještě jednou jasně představíme jako nejen co do smyslu, nýbrž i smyslově vzniklou ze slovního verše a slovním veršem podmíněnou. Její původ co do smyslu tkví v podstatě básnického záměru usilujícího o pochopení citem – co do smyslového jevu v orgánu rozumu, ve slovní řeči. Od tohoto podmiňujícího původu postupuje při svém rozvíjení až k vyjádření čistého citového obsahu verše rozpuštěním vokálů v hudebním tónu, a to až tam, kde se svou čistě hudební stránkou přiklání ke zvláštnímu elementu hudby, z něhož jedině se této stránce dostává podmínky umožňující její jev, kdežto druhu stránku svého celkového jevu nechává neodchylně přivrácenou k smysluplnému elementu slovní řeči, jímž byla původně podmíněna. V tomto postavení se veršová melodie, vzešlá ze sňatku básnictví s hudbou a jako ztělesněný moment lásky obou umění, stává spojujícím a zesrozumitelňujícím poutem mezi slovní a tónovou řečí. Zároveň je tak ale i něčím více a stojí výše než verš básnictví a než absolutní melodie hudby a její na obě strany vykupující – jakož i z obou stran podmíněný jev se stává ke zdaru obou umění možným jen tehdy, když obě její plastický, podmiňujícími elementy *nesený*, ale dobře *odlišený*, individuálně samostatný projev jen podporují a neustále

* Abstraktní hudebník nepostřehl ani dokonalou nesměsitelnost barev zvuku např. klavíru a houslí. Hlavní součást jeho uměleckých životních radostí spočívala v tom, že hrál klavírní sonáty s houslemi atd., aniž by si povšiml, že provozuje pouze myšlenou, nikoli však pro skutečný poslech způsobitou hudbu. Tak mu přecházel zrak i sluch: neboť co slyšel, byly právě jen harmonické abstrakce, jež jeho sluchový smysl byl jedině ještě s to vnímat, kdežto živé tělo hudebního výrazu pro něj zůstávalo naprosto nevnímání.

opodstatňují, nikdy však zbytečným směřováním s ní její plastickou individualitu nestírají.

Chceme-li si nyní správný poměr této melodie k orchestru vysvětlit názorně, můžeme to učinit následujícím obrazem.

Srovnávali jsme předtím orchestr jako *ovladatele* přívalů harmonie s námořní lodí: dělo se to tak, že jsme kladli „námořní plavbu“ a „lodní plavbu“ jakoby ve stejném významu. Orchestr jakožto *ovládnutou* harmonii, jak jsme jej opět museli nazvat, můžeme teď kvůli novému, samostatnému podobenství* považovat v protikladu k oceánu za hluboké, přesto však až na dno sluneční září prosvětlené, průzračné horské jezero, jehož pobřeží je z každého bodu jezera jasně rozpoznatelné. – Z kmenů stromů, jež vyrostly na kamenité, v pradávých dobách naplavené půdě vysočin, byla tedy stesána loďka, která, pevně spojena železnými skobami a řádně vybavena kormidlem i vesly, byla tvarem i vlastnostmi zbudována přesně s tím záměrem, aby ji jezero neslo a mohla je proplouvat křížem krážem. Tato loďka, spuštěná na jezero, úderem vesel uvedená v pohyb a řízená ve směru kormidla, je *veršová melodie* dramatického zpěváka, nesená zvuknými vlnami orchestru. Loďka je zcela jiná než hladina jezera, a přece byla stesána a skloubena jedině s ohledem na vodu a s přesným uvážením jejích vlastností; na zemi je loďka dokonale nepoužitelná, nanejvýš po rozebrání na obyčejné latky může být užitečná jako potrava pro měšťanský sporák. Teprve na jezeře se stává něčím rozkošně živoucím, neseným, a přece jdoucím, pohybujícím se, a přece stále spočívajícím, co naše oko, těkající po jezeře, stále znovu přitahuje jako lidsky se zobrazující záměr bytí rozvlněného, předtím jako bezúčelné se nám jevícího jezera. – Avšak loďka se nevznáší na povrchu hladiny: jezero ji může nést v jistém směru, jen když se plně k němu přivrácenou částí svého těla noří do vody. Tenké prkénko, které se jen dotýká povrchu jezera, je jeho vlnami zmítáno podle toho, kam proudí, beze směru sem a tam; kdežto nemotorný kámen se v něm zase musí úplně potopit. Avšak loďka se neponořuje do jezera jen plně k němu přivrácenou stranou svého těla, nýbrž i kormidlo, jímž se určuje její směr, a veslo, jež tomuto směru dává pohyb, nabývají této určující a hybné síly jen stykem s vodou, jenž teprve umožňuje účinný tlak řídicí ruky. Veslo s každým kupředu pohánějším pohybem se zařezává hluboko do znečisticí vodní hladiny;

* Nikdy se nemůže srovnávaný předmět úplně rovnat jinému, nýbrž podobu může vykazovat jen v jednom směru, ne ve všech směrech; dokonale se sobě nerovnají nikdy předměty organického, nýbrž jen mechanického ústrojenství.

když je z ní pozvednuto, nechává vlhkost, jež na něm ulpěla, v melodických kapkách opět stékat zpět.

Nemám zapotřebí podávat bližší výklad tohoto podobenství, abych srozumitelně vysvětlil poměr ve styku slovně tónové melodie lidského hlasu s orchestrem, neboť tento poměr je v něm zcela náležitě zobrazen – což se nám ukáže ještě jasněji, jestliže známou vlastní operní melodii označíme za neplodný pokus hudebníka zhutnit samotné vlny jezera v nosnou loďku.

Teď musíme už jen pozorovat orchestr jako samostatný, od oné veršové melodie se odlišující element a jasně se ujistit o jeho schopnosti nést tuto melodii nejen umožněním vnímání – z čistě hudebního hlediska – ji podmiňující harmonie, nýbrž i svou zvláštní, nekonečně výmluvnou vyjadřovací mohoucností, tak jako jezero nese loďku.

[V]

Orchestr má nepopíratelně *vyjadřovací mohoucnost*, a výtvary naší moderní instrumentální hudby nám to odhalily. V Beethovenových symfoniích jsme tuto vyjadřovací mohoucnost viděli rozvinutou do takové výše, na níž cítil nutkání vyjádřit i to, co podle své povahy právě ale vyjádřit nemohl. Nyní, kdy jsme v melodii slovního verše mu dodali právě to, co nemohl vyjádřit, a jako nositeli této s ním spřízněné melodie jsme mu přičkli působnost, v níž – úplně uklidněn – má vyjádřit právě už jen to, co podle své povahy jedině vyjádřit může –, musíme tuto vyjadřovací mohoucnost orchestru označit zřetelně za schopnost vyjádřit *nevyslovitelné*.

Toto označení nemá vyjadřovat něco jen myšleného, nýbrž něco zcela skutečného, očividného.

Viděli jsme, že orchestr není snad komplex zcela stejnorodých, splývavých hudebních schopností, nýbrž že sestává z – nesmírně bohatě rozšiřitelného – sdružení nástrojů, jež jako zcela určité individuality určují rovněž individuální projev jimi vyluzovaného tónu. Masa tónů bez jakékoliv individuální určenosti svých členů vůbec neexistuje a může být nanejvýš myšlená, nikdy však uskutečněná. Co tuto individualitu ale určuje, je – jak jsme viděli – zvláštní osobitost jednotlivého nástroje, jenž svým konsonujícím anlautem jakoby podmiňuje vokál vyluzovaného tónu jako zvláštní a odlišný. Tak jako se tedy tento konsonující anlaut nikdy nepozvedne k smysluplnému, rozumem citu podmíněnému významu slovně jazykového konsonantu, ani není jako tento scho-

pen střídání, a tedy i střídavého vlivu na vokál, tak také není možné, aby se hudební řeč nějakého nástroje zhusťtila ve výraz, který je dosažitelný jen orgánu rozumu, slovní řeči; nýbrž vyjadřuje jako čistý orgán citu právě jen to, co pro slovní řeč o sobě je nevyslovitelné a z našeho rozumově lidského stanoviska tedy *nevyslovitelné* vůbec. Že toto nevyslovitelné není něčím nevyslovitelným *o sobě*, nýbrž je nevyslovitelné právě jen pro orgán našeho rozumu, a není tedy něčím jen myšleným, nýbrž skutečným, to ukazují přece zcela jasně nástroje orchestru, z nichž to každý jasně a srozumitelně vyslovuje* za sebe, nekonečně srozumitelněji ale ve střídavém spojení s ostatními nástroji.

Zaměříme se teď nejprve na to nevyslovitelné, co orchestr dovede vyjádřit s největší určitostí, a to ve spojení s jiným nevyslovitelným – *posunkem*.

Posunek těla, tak jak se jako vnitřním vjemem určený projevuje ve významném pohybu největšího výrazu schopných údů a konečně v tváření obličeje, je potud něčím naprosto nevyslovitelným, že řeč jej dovede jen vylíčit, vyložit, kdežto skutečně vyjádřit jej mohou právě jen ony údy či ono tváření. Něco, co slovní řeč umí dokonale sdělit, tedy rozumem rozumu sdělitelný předmět, nepotřebuje vůbec doprovod či posílení posunkem, ba – nepotřebný posunek by mohl sdělení jen rušit. Při takovém sdělení, jak jsme dříve viděli, není ale také smyslový sluchový orgán vnímání vzrušen, nýbrž slouží jen za bezúčastného prostředníka. Avšak sdělení předmětu, jež slovní řeč nemůže úplně přesvědčivě vyjevit rovněž nutně vzrušenému *cit*u, tedy výraz přelévající se v afekt, potřebuje naprosto posílení doprovodným posunkem. Vidíme tedy, že tam, kde sluch má být podnícen k větší smyslové účasti, musí se sdělující obracet bezděčně i na zrak: ucho i oko se musí navzájem ujišťovat o výše naladěném sdělení, aby je přesvědčivě dodaly citu. Posunek ale vyslovil svým jako nutné se ukázavším sdělením pro oko tedy to, co slovní řeč právě už nedokázala vyjádřit – kdyby to uměla, byl by býval posunek zbytečný a rušivý. Oko bylo tedy posunkem vzrušeno způsobem, jemuž ještě chyběla odpovídající rovnováha sdělení pro sluch: tato rovnováha je ale nutná pro doplnění dojmu, aby byl citu zcela srozumitelný. V slovním verši, který při vzrušení se stal melodií, splyne konečně rozumový obsah původního jazykového sdě-

* Toto snadné vysvětlení „nevyslovitelného“ by se mohlo nikoli neprávem rozšířit na všechno to nábožensky filozofické, co ze stanoviska mluvícího je jím vydáváno za *absolutně* nevyslovitelné, o sobě však je velmi dobře vyslovitelné, jen když se k tomu použije odpovídajícího orgánu.

lení s obsahem citovým: posunku dokonale odpovídající moment sdělení pro sluch není ale v této melodii ještě obsažen; právě v ní jako v *nejzrušenějším* jazykovém výrazu tkvěl *popud* k vystupňování posunku jako zesilujícího momentu, jež melodie ještě *potřebovala* právě proto, že v ní ještě nemohlo být obsaženo, co by mu – zesílenému momentu posunku – dokonale odpovídalo. Veršová melodie tak obsahovala jen podmínku pro projev posunku; co má ale posunek citu opodstatnit tak, jak bylo nutno opodstatnit – lépe ještě: *znázornit* – jazykový verš melodií nebo melodií harmonií, to leží mimo mohoucnost *té* melodie, která vznikla z *jazykového* verše a podstatnou, nutně podmíněnou stranou svého těla je přivrácena právě k slovní řeči, jež zvláštnost posunku nedovede vyslovit a posunek proto povolala na pomoc, a nemůže tedy to, co jí plně odpovídá, žádostivému sluchu sdělit. – To, co je v posunku pro slovně tónovou řeč nevyslovitelného, dovede ale sluchu zase sdělit od této slovně tónové řeči zcela odpoutaná řeč orchestru, podobně jako posunek sám to vyjevuje oku.

Schopnost k tomu získal orchestr z doprovodu nejsmyslovějšího posunku, *posunku tanečního*, pro jehož srozumitelný projev znamenal tento doprovod z jeho podstaty vyplývající nutnost, neboť taneční posunek, jako posunek vůbec, se má k orchestrální melodii asi tak, jako slovní verš se má k jím podmíněné melodii zpěvní, takže posunek *spolu* s orchestrální melodií tvoří teprve právě takový o sobě srozumitelný celek, jakým je i slovně tónová melodie. – Svůj nejsmyslovější styčný bod, tzn. bod, kde oba – jeden v prostoru, druhý v čase, jeden oku, druhý uchu – se vyjevovaly jako zcela stejné a vzájemně podmíněné, měly taneční posunek a orchestr v *rytmu*, a do tohoto bodu se musí oba z jakékoliv vzdálenosti zase vrátit, aby v něm, jenž odkrývá jejich nejpůvodnější příbuzenství, zůstaly srozumitelné, nebo se srozumitelnými staly. Z tohoto bodu se ale rozmáhá posunek i orchestr stejnou měrou v oběma nejvlastnější vyjadřovací mohoucnost. Jestliže posunek touto mohoucností vyjevuje oku něco jen *pro něj* vyslovitelného, pak orchestr sděluje sluchu to, co tomuto projevu zase přesně odpovídá, zcela tak, jak na výchozím bodě příbuzenství hudební rytmus znázorňoval *sluchu* to, co v smyslově nejnámennějších momentech tanečního pohybu se vyjevovalo *oku*. Došlápnutí nohy, spuštěné po zdvižení zase dolů, znamenalo pro oko totéž, co pro ucho akcentovaný dopad taktu; a tak potom i pro sluch představuje nástroj přednášená pohyblivá tónová figura, jež melodicky spojuje taktové dopady, zcela totéž, co pro oko pohyb nohy nebo jiných výrazuschopných údů těla při svém taktovému dopadu odpovídajícím střídání. Čím více se

tak posunek vzdaluje od své nejurčitější, zároveň ale i nejomezenější taneční základny; čím úsporněji rozděljuje své nejostřejší akcenty, aby v nejrozmanitějších a nejjemnějších výrazových přechodech se stal nekonečně schopnou vyjadřovací mohoucností – tím rozmanitěji a jemněji se utvářejí i tónové figury nástrojové řeči, která ve snaze přesvědčivě sdělit, co pro posunek je nevyslovitelné, nabývá zcela zvláštního melodického výrazu, jehož nesmírně bohatá schopnost se nedá ani co do obsahu, ani co do formy označit slovní řečí, poněvadž právě tento obsah a tato forma se už *dokonale* vyjevují orchestrální melodií a mohou být vnímány zase už jen okem, a sice jako obsah a forma oné melodií odpovídajícího posunku.

Že tato zvláštní vyjadřovací mohoucnost orchestru se v opeře dosud zdaleka nemohla rozvinout do takové plnosti, jaké je schopna, má svůj důvod právě v tom, že – jak jsem se už zmínil na jiném místě – při nedostatku veškerého opravdu dramatického základu opery byla hra posunků do ní přenesena zcela bezprostředně ještě z taneční pantomimy. Tato baletní pantomima se mohla projevovat jen zcela omezenými pohyby a posunky, jež kvůli co největší srozumitelnosti byly konečně ustanoveny jako stereotypní předpoklady, poněvadž jí naprosto chyběly podmínky, které by byly určily a vysvětlily nutnost její větší rozmanitosti. Tyto podmínky obsahují slovní řeč, ale ne ta, která byla *příbrána* ku pomoci, nýbrž ta, která *přibírá* ku pomoci posunek. Zvýšenou vyjadřovací mohoucnost, které proto nemohl v pantomimě a opeře nabýt, se orchestr snažil, jako by instinktivně věděl o své schopnosti, vydobýt si v absolutní, od pantomimy odpoutané instrumentální hudbě. Viděli jsme, že toto úsilí ve své největší síle a opravdovosti muselo vést ke snaze o opodstatnění slovem a slovem podmíněným posunkem, a teď musíme jenom ještě poznat, jak z druhé strany dokonalé uskutečnění básnického záměru je možné zase jen při nejvyšším, nejzřetelnějším opodstatnění jeho slovně veršové melodie k dokonalosti dovedenou vyjadřovací mohoucností orchestru ve spojení s posunkem.

Básnický záměr, pokud se chce uskutečnit v dramatu, podmiňuje nejvyšší a nejrozmanitější výraz posunku, ba vyžaduje jeho rozmanitost, sílu, jemnost a pohyblivost v takovém stupni, jak se nutně nikde jinde nemohou objevit než jedině právě v dramatu, a proto je třeba je pro toto drama v co nejzvláštnější osobitosti *vynalézat*; neboť dramatické jednání je se všemi svými motivy až zázračně vyzvednuto a vystupňováno nad život. Zhuštěnost momentů jednání a jejich motivů bylo možno citu učinit srozumitelnou zase jen zhuštěným výrazem,

který se ze slovního verše pozvedl až k cit bezprostředně určující melodii. Jak se tento výraz tedy stupňuje až v melodii, potřebuje nutně i vystupňování jím podmíněného posunku nad míru obyčejného posunku řeči. Tento posunek je ale podle charakteru dramatu nejen monologickým posunkem jednotlivého individua, nýbrž posunkem stupňujícím se z charakteristického vztahového setkání mnoha individuí do největší rozmanitosti – takřkajíc: posunkem „mnohohlasým“. Dramatický záměr vtahuje nejen vnitřní vjem – o sobě – do svého okruhu, nýbrž, pro své uskutečnění, zcela zvláště projev tohoto vjemu ve vnějším tělesném zjevu představujících osob. Pantomima se spokojila s typickými maskami pro postavu, chování a úbor představitelů: všemohoucné drama představitelům typickou masku strhuje – neboť pro to má opodstatňující vyjadřovací mohoucnost – a ukazuje je jako zvláštní, právě tak a nijak jinak se projevující individuality. Dramatický záměr určuje proto až po každý jednotlivý rys postavu, výraz obličeje, chování, pohyb a úbor představitelů, aby jej v každém okamžiku ukázal jako tuto jednu, rychle a určitě rozeznatelnou a všemi, kdo se s ní setkávají, dobře rozlišenou individualitu. Tato drastická rozlišitelnost jedné individuality je ale možná jen tehdy, když všechny individuality, jež se s ní setkávají a k ní se vztahují, se představují v téže jistě určené, drastické rozlišitelnosti. Vybavíme-li si tedy zjev takových ostře ohraničených individualit v jejich nekonečně proměnlivých vzájemných vztazích, z nichž se vyvíjejí rozmanité momenty a motivy jednání, a představíme-li si nekonečně vzrušující dojem, kterým pohled na ně musí zapůsobit na naše mocně upoutané oko, pochopíme také potřebu sluchu, bažícího po pro něj zase srozumitelném dojmu, který by dokonale odpovídal dojmu pro oko, doplňoval jej, opodstatňoval nebo ozřejmoval; neboť: „ústy dvou svědků se (teprve) vyjeví (plná) pravda“.

To, co sluch si žádá vnímat, je ale přesně to nevyslovitelné na dojmu vnímaném okem, to, co o sobě a ve svém pohybu dalo svým nejbližším orgánem, slovní řečí, k básnickému záměru jen popud, sluchu ale to nemůže přesvědčivě sdělit. Kdyby tohoto pohledu pro oko vůbec nebylo, mohla by se básnická řeč cítit oprávněna sdělovat líčení či popis něčeho pomyslného fantazii; jestliže se to ale oku, jak to nejvyšší básnický záměr vyžadoval, samo bezprostředně podává, je líčení básnické řeči nejen zhola zbytečné, ale vůbec by na sluch ani nezapůsobilo. Co pro ni je nevyslovitelné, to sděluje sluchu ale právě řeč orchestru, a právě z této žádostivosti sesterským okem podniceného sluchu získává tato řeč novou, nesmírnou, bez tohoto podnětu ale stále dříma-

jící nebo – byla-li probuzena jen z vlastního nutkání – nesrozumitelně se projevující mohoucnost.

Vyjadřovací mohoucnost orchestru se i ve zde určené vystupňované úloze opírá nejprve ještě o své příbuzenství s posunkem, jak jsme je poznali z tance. V tónových figurách, vystihujících individuální charakter zvláště odpovídajících nástrojů a utvářejících se zase odpovídajícím smíšením charakteristických individualit orchestru v osobitou orchestrální melodii, vyjadřuje to, co svým smyslovým zjevem a pomocí posunku se vyjevuje oku, *tak dalece*, že k výkladu tohoto posunku a zjevu i pro porozumění oka a stejně tak i k podobně srozumitelnému výkladu téhož jevu pro bezprostředně chápající sluch právě ničeho třetího, totiž zprostředkující slovní řeči, nebylo zapotřebí.

Ujasněme si to přesně. – Říkáme všeobecně: „Čtu ve tvém oku“; to znamená: „Mé oko postihuje jen jemu srozumitelným způsobem v pohledu tvého oka tvůj vnitřní bezděčný vjem, jež já opět bezděčně spoluvnímám.“ – Rozšíříme-li nyní vnímavost oka na celou vnější postavu vnímaného člověka, na jeho zjev, chování a tváření, pak musíme potvrdit, že oko neomylně zachycuje a chápe vnější projev tohoto člověka, jakmile se projevuje *naprosto bezděčně*, vnitřně je v dokonalém souladu sám se sebou a svou vnitřní náladu dává najevo s nejvyšší upřímností. Momenty, v nichž se člověk projevuje tak pravdivě, jsou ale momenty nejúplnějšího klidu nebo nejvyššího rozčilení: co leží mezi oběma těmito krajními body, jsou přechody, které jsou zcela v té míře určovány jen upřímnou vášní, jak se blíží svému nejvyššímu vzrušení, nebo se od tohoto vzrušení opět odklánějí k harmonicky usmířenému klidu. Tyto přechody sestávají ze směsi svévolné, reflektované volní činnosti a z neuvědomělého, nutného vnímání: stanovení takových přechodů v nutném směru bezděčného vnímání, a sice s nezbytným pokrokem k vyústění do pravého, reflektujícím rozumem už nepodmiňovaného a nebrzděného vnímání, je obsahem básnického záměru v dramatu, a pro tento obsah nachází právě básník jedině možný výraz v melodii slovního verše, jeví se jako květ slovně tónové řeči, jež jako orgán se jednou stranou přivrací k reflektujícímu rozumu, druhou stranou ale k bezděčnému vnímání. Posunek – tím zde rozumějme celý vnější projev lidského zjevu pro oko – má na tomto vývoji pouze podmíněný podíl, poněvadž má jen *jednu* stranu, a to stranu vjemovou, kterou se přivrací k oku: avšak strana, kterou oku skrývá, je právě ta, kterou se slovně tónová řeč obrací k rozumu a která by proto pro cit zůstala zcela nepoznatelná, kdyby sluchu tím, že slovně tónová řeč

se k němu obrací *oběma* stranami, třebaže jednou slaběji a méně vzrušivě, nevznikala zvýšená schopnost i tuto od oka odvrácenou stranu srozumitelně přisouvat citu.

Řeč orchestru to dovede prostřednictvím sluchu, tím, že se právě tak těsným přimknutím k veršové melodii jako předtím k posunků vystupňovává až ke sdělení samotné *myšlenky* citu, a sice myšlenky, kterou přítomná veršová melodie – jakožto projev smíšeného, úplně ještě nesjednoceného vjemu – vyjádřit nemůže a nechce, která ale tím méně může být sdělena oku posunkem, poněvadž posunek představuje to nejpřítomnější, a je tedy podmiňován neurčitým, veršovou melodií vyjevovaným vjemem jako právě tak neurčitý či jenom tuto neurčitost vyjadřující a oku tedy skutečný vjem jasně neznázorňující.

Ve veršové melodii se spojuje nejen slovní řeč s řečí tónovou, nýbrž i to, co oba tyto orgány vyjadřují, totiž nepřítomné s přítomným,⁹⁴⁾ myšlenka s vjemem. Přítomné v ní je bezděčný vjem, jak se nutně vylévá do výrazu hudební melodie; nepřítomné je abstraktní myšlenka, zachycená jako reflektovaný, chtěný moment ve slovní větě. – Určeme si nyní blíže, co máme rozumět pod *myšlenkou*.

I zde nabudeme rychle jasné představy, uchopíme-li předmět z uměleckého stanoviska a půjdeme-li na kloub jeho smyslovému původu.

Něco, co nějakým sdělovacím orgánem nebo při celkovém zapojení všech našich sdělovacích orgánů *vůbec nemůžeme* vyjádřit, i kdybychom *chtěli*, je nesmysl – nic. Naproti tomu všechno, pro co nacházíme výraz, je také něco skutečného, a toto skutečné poznáváme, když si vysvětlíme sám výraz, kterého bezděčně pro věc užíváme. Výraz: myšlenka je velmi snadno vysvětlitelný, vrátíme-li se k jeho smyslovému jazykovému kořenu. „*Myšlenka*“ je z našeho „*pomyšlení*“ vzešlý „*pomyšlný*“ obraz*⁹⁵⁾ něčeho skutečného, ale nepřítomného. Toto nepřítomné je svým způsobem skutečný, smyslově vnímaný předmět, který na jiném místě nebo v jiné době na nás učinil určitý dojem: tento dojem se zmocnil našeho vjemu, pro nějž jsme, abychom jej sdělili, museli najít výraz, který by podle obecné lidské druhové vnímavosti odpovídal dojmů z předmětu. Předmět jsme tak mohli do sebe pojmout

* Podobně „*duch*“ si můžeme velice pěkně vyložit ze stejného kořene „*dechnouti*“: ve svém přirozeném smyslu je tím, co my „*vydechujeme*“, podobně jako květina šíří, vydechuje vůni. „*Duch*“ teologie se naproti tomu zakládá na převrácení tohoto přirozeného momentu, neboť tam – v analogii ke křesťanskému mýtu – se stal něčím, co bylo (shora) *dechnuto* na nás.

jen v dojmu, jež učinil na naše vnímání, a tento naší vnímavostí zase určený dojem je obraz, jenž *v pomyšlení* se nám jeví jako sám předmět. Pomyšlení a vzpomínka jsou tedy totéž a vskutku je myšlenka ve vzpomínce se vracějící obraz, který – jako dojem z předmětu působící na naše vnímání – je tímto vnímáním sám utvářen a pomyšlením vzpomínky, tímto svědectvím o trvalé mohoucnosti vnímání a o síle na ně učiněného dojmu, je vnímání samému znovu předváděn k živému vzrušení, k opětovnému dodatečnému vnímání dojmu. Pro nás není nutné, abychom se vývojem myšlenky ve schopnost spojující kombinace všech samostatně nabytých či předaných obrazů ve vzpomínce uchovaných dojmů o znepřítomnělých objektech – myšlením, jak se s ním setkáváme ve filozofické vědě – tady zabývali; neboť básníkova cesta vede z filozofie k uměleckému dílu, *k uskutečnění myšlenky* ve smyslovosti. Jen jediné musíme ještě přesně určit. Něco, co nevykonalo nejprve dojem na naše vnímání, si nemůžeme ani myslet, a předchodí vjemový jev je podmínkou pro utváření vyjevované myšlenky. I myšlenka je proto podnícena vjemem a do vjemu se musí nutně opět vylít, neboť je *pojítkem mezi nepřítomným a v přítomnosti o vyjevení usilujícím vjemem*.

Veršová melodie básníkova uskutečňuje tedy, takřikajíc před našima očima, myšlenku, tzn. pomyšlením připamatovaný nepřítomný vjem uskutečňuje ve vjem přítomný, skutečně vnímatelný. V čistém slovním verši obsahuje ze vzpomínky líčený, myšlený, popsaný nepřítomný, avšak *podmiňující* vjem, v čistě hudební melodii naproti tomu *podmiňovaný* nový, přítomný vjem, s nímž myšlený, podněcující nepřítomný vjem jako se sobě příbuzným, nově uskutečňovaným splývá. V této melodii vyjevený, před našima očima z pomyšlení na dřívější vjem dobře vyvinutý a opodstatněný, smyslově bezprostředně uchvacující a zúčastněný cit bezpečně určující vjem je tedy jevem, který nám, byv nám sdělen, patří stejně jako tomu, kdo nám jej sdělil; a můžeme jej, tak jako sdělujícímu se vrací jako myšlenka – tzn. vzpomínka –, právě tak uchovávat jako myšlenku. Jestliže při pomyšlení na tento vjemový jev se sdělující cítí tímto pomyšlením puzen k vyjevení nového, opět přítomného vjemu, zachází s tímto pomyšlením teď jen jako s líčeným, vzpomínajícím rozumu krátce naznačeným, nepřítomným momentem, podobně jako v těžce veršové melodii, v níž se projevilo oním – nyní vzpomínce svěřeným – melodickým jevem, vyjevil pomyšlení na dřívější, ve své životnosti nám uniklý vjem jako vjemoploдную myšlenku. My, kteří přijímáme nové sdělení, jsme ale schopni onen nyní už jen myšlený vjem *v samém jeho čistě melodickém projevu* zachytit slu-

chem: stal se vlastnictvím čisté hudby, a byv orchestrem a odpovídajícím výrazem zpřístupněn smyslovému vnímání, jeví se nám jako *uskutečnění, zpřítomnění* něčeho, co sdělujícím bylo právě jen myšleno. Taková melodie, sdělená nám představitelem jako výron vjemu, uskutečňuje nám, je-li orchestrem výrazuplně přednášena, *tam*, kde představitel chová onen vjem už jen ve vzpomínce, myšlenku tohoto představitele; ba dokonce i tehdy, když v přítomném okamžiku si sdělující onoho vjemu zřejmě už vůbec není vědom, dovede jeho charakteristické zaznění v orchestru v nás probudit vjem, který pro doplnění souvislosti, pro nejvyšší srozumitelnost nějaké situace výkladem motivů, jež v této situaci jsou sice obsaženy, ale ve svých zobrazitelných momentech se nemohou jasně vyjevit, se nám stává *myšlenkou*, o sobě ale je *více* než myšlenkou, je totiž *zpřítomnělým citovým obsahem* myšlenky.

Mohoucnost hudebníka, pakliže básnický záměr jí využívá k svému nejvyššímu uskutečnění, je skrze orchestr v tomto ohledu nesmírná. – Aniž byl dosud podmíněn básnickým záměrem, namlouval si už i absolutní hudebník, že má co činit s myšlenkami a s kombinací myšlenek. Jestliže hudební témata byla šmahem nazývána „myšlenky“, pak to bylo buďto bezmyšlenkovitě užívání tohoto slova, nebo ošidný projev hudebníka, jenž téma nazval myšlenkou, něco si ovšem přitom myslil, čemu ale nikdo nerozuměl, leda ten, jemuž střízlivými slovy naznačil, co si myslí, a jež tím žádal, aby toto myšlené si tedy myslel i při tématu. Hudba nemůže myslet; může ale myšlenky uskutečňovat, tzn. vyjevovat jejich vjemový obsah nikoli už jako vzpomínaný, nýbrž jako zpřítomněný; to ale může jen tehdy, když její vlastní projev je podmíněný básnickým záměrem, a ten zase se vyjevuje nikoliv jako pouze myšlený, nýbrž jako orgánem rozumu, slovní řečí, nejprve jasně vyložený. Hudební motiv může na cit působit určitým, v myšlenkovou činnost se přetvářejícím dojmem jen tehdy, když v motivu vyjádřený vjem byl před našima očima vyjeven určitým individuem na určitém předmětu jakožto rovněž určitý, tzn. řádně podmíněný. Výpadek těchto podmínek staví hudební motiv před cit jako něco neurčitěho, a něco neurčitěho, ať se vrací v téže podobě sebečastěji, zůstává pro nás stále právě jen něčím navracejícím se neurčitým, co my z jeho podoby, kterou pocítujeme jako nutnou, nejsme s to opodstatnit, a proto ani spojit s něčím jiným. – Hudební motiv ale, v nějž se – takřikajíc – před našima očima vylil myšlenkový slovní verš dramatického představitele, je motiv nutně podmíněný; při jeho návratu se nám postizitelně sděluje *určitý* vjem, a sice zase jako vjem toho, kdo právě cítí nutkání vyjevit

nový vjem, který se odvozuje z onoho – nyní jím nevysloveného, pro nás ale orchestrem učiněného smyslově vnímatelným. Současné zaznění onoho motivu nám proto spojuje nepřítomný podmiňující vjem s vjemem jím podmíněným, právě se počínajícím vyjevovat; a činíce takto svůj cit osvěceným vnímatelem organického růstu určitého vjemu z jiného, dodáváme našemu citu mohoucnost myšlení, tzn. zde ale: nad myšlení povýšené, bezděčné vědění vjemem uskutečněné myšlenky.

Dříve než přikročíme k podání výsledků, které vyplývají pro utváření dramatu z dosud naznačené mohoucnosti orchestrální řeči, musíme si, abychom mohli plně posoudit rozsah této mohoucnosti, přesně vymezit ještě jednu její krajní schopnost. – Zde míněnou schopnost své vyjadřovací mohoucnosti získává orchestr spojením svých schopností, které mu vyrostly na jedné straně přimknutím k posunků, na druhé straně jeho připamatovávacím uchopením veršové melodie. Tak jako posunek se ze svého původu, nejsmyslovějšího tanečního posunku, vyvinul až v nejduchovnější mimiku, jako veršová melodie pokročila od pouhého pomýšlení na vjem až k nepřítomnějšímu vyjevení vjemu – tak vyrůstá i vyjadřovací mohoucnost orchestru, jenž získal svou tvárnou sílu z obou momentů a narůstáním obou v nejvyšší mohoucnost se živil a pozvedal, z tohoto dvojího živného pramene ve zvláštní nejvyšší schopnost, v níž vidíme obě rozdělená ramena orchestrálního proudu, bohatě otěhotnělého vlévajícími se potoky a řekami, jakoby se zase spojovat a společně téci dále. Tam, kde posunek je totiž v naprostém klidu a melodická řeč představitele úplně mlčí – tedy tam, kde drama se z ještě nevyjádřených vnitřních nálad připravuje, mohou tyto dosud ještě nevyjádřené nálady být vyjádřeny orchestrem takovým způsobem, že jejich projev v sobě nese básnickým záměrem nutně podmíněný charakter *předtuchy*. –

Předtucha je projevem nevyjádřeného, poněvadž – ve smyslu naší slovní řeči – ještě nevyjádřitelného vjemu. Nevyjádřitelný je vjem, jenž není ještě určitý, a neurčitý je, není-li ještě určen odpovídajícím *předmětem*. Pohyb tohoto vjemu, předtucha, je tedy bezděčné dychtění vjemu po určení předmětem, jež silou své potřeby zase sám předurčuje, a sice jako takový, jenž mu musí odpovídat a na nějž proto čeká. Vnímavost v jejím projevu jako předtucha bych chtěl přirovnat k dobře naladěné harfě, jejíž struny se rozeznávají závanem větru a čekají na hráče, aby z nich vyhmátl zřetelné akordy.

Takovou předtuchyplnou náladu v nás musí básník vzbudit, *aby její*

dychtivostí nás samotné učinil nutnými spoluvůrci uměleckého díla. Tím, že v nás vyvolává tuto dychtivost, opatruje si v naší vzrušené vnímavosti podmiňující sílu, která jediná je s to mu umožnit uskutečnění zamýšlených jevů právě tak, jak je podle svého záměru utvářet musí. V navozování takových nálad, jaké básník pro nezbytné přispění z naší strany v nás musí probouzet, se absolutní instrumentální řeč dosud už osvědčila jako všemohoucí; neboť právě podnícení neurčitých, předtuchyplných vjemů bylo jejím nejvlastnějším působením, které se však muselo stát slabostí všude tam, kde chtěla podnícené vjemy také zřetelně určit. Využíváme-li tedy této mimořádné, jediné umožňující schopnosti instrumentální řeči pro momenty dramatu, kde ji básník podle určitého záměru má působivě uplatnit, měli bychom se dohodnout o tom, odkud tato řeč musí brát své smyslové výrazové momenty, v nichž se má podle básnického záměru projevit.

Viděli jsme už, že naše absolutní instrumentální hudba musela přebírat smyslové momenty pro svůj výraz z našemu uchu od pradávna důvěrně známé taneční rytmiky a z ní pocházejícího nápěvu nebo z melosu lidové písně, na nějž je náš sluch rovněž navyklý. To, co je v těchto momentech přesto naprosto neurčité, snažil se absolutní instrumentální skladatel pozvednout k určitému výrazu tím, že tyto momenty podle příbuznosti a rozdílnosti, rostoucí a ubývající silou jakož i zrychleným či zdržovaným pohybem přednesu a konečně zvláštní charakteristikou výrazu pomocí rozličné individuality hudebních nástrojů skládal v obraz představovaný fantazii, jež nakonec se přece jen zase cítil nucen učinit zřetelným teprve přesným – mimohudebním – udáním líčeného předmětu. Takzvaná „tónomalba“ byla zjevným východiskem vývoje naší absolutní instrumentální hudby: v ní toto umění citelně zchladilo svůj výraz, jenž se už neobrací k citu, nýbrž k fantazii, a tento dojem zřetelně nabude každý, kdo po Beethovenově skladbě uslyší Mendelssohnovu nebo dokonce Berliozovu orchestrální kompozici. Přesto se nedá popřít, že tento vývojový postup byl nutný a že určitý příklon k tónomalbě vzešel z upřímnějších motivů než např. návrat k fugovému stylu Bachovu. Zejména ale také není možno neuznat, že smyslová mohoucnost instrumentální řeči byla tónomalbou neobyčejně vystupňována a obohacena. – Uznejme tedy, že tato mohoucnost nejen může být vystupňována do nezměrnosti, nýbrž že její výraz může být zároveň dokonale zbaven toho zchlazujícího, když tónomalíř místo k fantazii se smí opět obracet k citu, což se mu nabízí tím, že pouze myšlenec sdělený předmět jeho líčení je jako přítomný, skutečný vyjevován smyslům, a sice ne jako pouhá pomůcka pro po-

rozumění jeho tónomalbě, nýbrž jako podmíněný nejvyšším básnickým záměrem, k jehož uskutečnění má tónomalba napomáhat. Předmětem tónomalby mohl být pouze nějaký moment ze života přírody nebo samého člověka. Ale právě takové momenty z přírodního nebo lidského života, k jejichž líčení se hudebník dosud cítil přitahován, potřeboval básník k přípravě důležitých dramatických vývojevů, kdežto dosavadní absolutní činoherní básník se jich k nejvyšší újmě pro své chtěné umělecké dílo předem musel zřici, poněvadž musel ony momenty, čím dokonaleji se měly ze scény vyjádřit oku, bez doplňujícího a citově určujícího spolupůsobení hudby považovat za neopodstatněné, rušivé, ochromující, a ne za podpůrné a nápomocné.

Ony básníkem nutně v nás podněcované, neurčité, předtuchyplné vjemy se budou vždycky muset pojit s jevem, který se zase sděluje oku; tímto jevem bude moment přírodního prostředí nebo i lidského ústředí v tomto prostředí, – v každém případě moment, jehož pohyb se ještě nepodmiňuje určitým vyjeveným vjemem, neboť ten může vyjádřit jen slovní řeč v blíže už označeném svazku s posunkem a s hudbou – tedy slovní řeč, jejíž určující projev si zde myslíme právě jako teprve vyvolávaný vznícenou dychtivostí. Žádná řeč není schopna vyjádřit přípravný klid tak *hybně* jako řeč instrumentální: vystupňovat tento klid až v hybnou dychtivost je její nejosobitější mohoucnost. Co se z přírodní scény nebo z mlčenlivého, bezposunkového lidského zjevu naskytuje oku a z oka určuje naše vnímání ke klidnému pozorování, to hudba dovede předat vnímání takovým způsobem, že vycházejíc z momentu klidu, přiměje toto vnímání k napětí a očekávání, a tak právě vzbudí dychtivost, kterou básník potřebuje k vyjevení svého záměru jako umožňující pomoc z naší strany. Toto vznícení našeho citu směrem k určitému předmětu je pro básníka dokonce nutné, aby nás mohl připravit na určující jev pro oko, totiž – aby nám jev přírodní scény nebo lidských osobností sám nepředvedl dříve, než naše na něj zaměřené vznícené očekávání jej v té podobě, v jaké se projevuje, podmíní jako nutný, protože odpovídající očekávání.

Výraz hudby zůstane při využití této nejvyšší schopnosti tak dlouho zcela vágní a neurčující, dokud do sebe nepojme právě naznačený básnický záměr: tento ale, poněvadž se vztahuje k určitému uskutečňovanému jevu, dovede předem vybrat z tohoto jevu smyslové momenty připravující hudební skladby, takže jí vztahově odpovídají zcela tak, jak nakonec předváděný jev odpovídá očekáváním, jež předem zvěstující hudební skladba ⁹⁰⁾ v nás vzbudila. Skutečný jev proto před nás předstupuje jako splněná dychtivost, opodstatněná předtucha;

a připomeneme-li si nyní, že básník musí citu předvádět jevy dramatu jako vynikající nad obyčejný život, zázračné, pak musíme také pochopit, že tyto jevy by se nám jako takové nevyjevily, anebo by nám musely připadat jako nesrozumitelné a cizí, kdyby nakonec jejich holé vyjevení nemohlo být jako nutné podmíněno naším připraveným a v předtuchyplném očekávání napjatým vnímáním, takže je jako splnění očekávání přímo vyžadujeme. Jen pro takto básníkem naplněnou řeč orchestru je ale možné toto nezbytné očekávání v nás vzbudit, a bez jeho umělecké pomoci nelze zázračné drama ani rozvrhnout, ani provést.

[VI]

Uchopili jsme teď všechny nitky souvislosti pro jednotný výraz dramatu a teď se jen ještě musíme shodnout na tom, *jak* mají být navzájem spojeny, aby jako jednotná *forma* odpovídaly jednotnému obsahu, který jediné možností této jednotné formy je teprve s to se jako rovněž jednotný utvářet. –

Životodárným středem dramatického výrazu je *veršová melodie* představitele: na ni se jako *předtucha* vztahuje přípravná absolutní melodie orchestrální; z ní se jako *vzpomínka* odvozuje „myšlenka“ instrumentálního motivu. Předtucha je šířící se světlo, jež dopadá na předmět, proměňuje předmětu vlastní, jím samým podmíněnou barvu ve viditelnou pravdu; vzpomínka je získaná barva sama, jak ji malíř přejímá z předmětu, aby ji přenesl na předměty příbuzné. Oku zřejmý, stále přítomný zjev a pohyb hlasatele veršové melodie, představitele, je dramatický posunek; sluchu je ozřejmován orchestrem, jenž dovršuje svou nejpůvodnější a nejnutnější působnost jako harmonickou nositelku samotné veršové melodie. – Na celkovém výrazu všech sdělení představitele pro sluch i pro oko má tedy orchestr nepřetržitý, na všechny strany nosný a ozřejmující podíl: je to pohyblivý mateřský klín hudby, z něž vyrůstá jednotící pojítka výrazu. – *Chór řecké tragédie*⁹⁷⁾ zanechal svůj nezbytný citový význam pro drama pouze v *moderním orchestru*, aby se v něm prost všeho omezení vyvíjel v nesmírně rozmanitý projev; jeho reálný, individuálně lidský zjev je zato ale přesazen z orchestry⁹⁸⁾ nahoru na jeviště, aby v řeckém chóru tkvějící zárodek své lidské individuality jako bezprostředně jednající i trpný účastník dramatu sám rozvíjel k nejvyššímu samostatnému rozkvětu.

Pozorujme nyní, jak se básník z orchestru, v němž se naprosto stal hudebníkem, vrací zpět k svému záměru, kterým byl doveden až sem,

a sice aby jej teď nesmírně bohatě vzrostlými výrazovými prostředky dokonale uskutečnil.

Básnický záměr se nejprve uskutečnil ve veršové melodii; nositele a znázorňovatele čisté melodie jsme poznali v harmonickém orchestru. Zbývá teď jen ještě přesně zvážit, jak ona veršová melodie se má k samotnému dramatu a jakou umožňující působnost by v tomto vztahu mohl vyvíjet orchestr.

Z orchestru jsme už vytěžili schopnost probouzet předtuchy a vzpomínky; předtuchu jsme pojímali jako přípravu jevu, který se nakonec projevuje posunkem a veršovou melodií – vzpomínku naproti tomu jako jeho odvozeninu, a teď musíme přesně určit, co podle dramatické nutnosti současně s předtuchou a vzpomínkou vyplňuje prostor dramatu tak, že právě doplnění předtuchou a vzpomínkou bylo pro jeho úplné porozumění nutné.

Momenty, v kterých se orchestr mohl tak samostatně vyjádřit, musí být v každém případě takové, které úplné splnutí jazykové myšlenky s hudebním vjemem ze strany dramatických osobností ještě neumožňují. Jako jsme přihlíželi vyrůstání hudební melodie z jazykového verše a poznávali toto vyrůstání jako podmíněné povahou jazykového verše; jako jsme opodstatnění, tzn. pochopení melodie z podmiňujícího jazykového verše museli chápat nejen jako něco, co je třeba umělecky domyslet a vypracovat, nýbrž i jako něco, co je nutné třeba organicky uskutečnit před naším citem a předvést mu v procesu rození: tak si musíme i dramatickou situaci představit jako vyrůstající z podmínek, které před našima očima se stupňují do výše, na níž veršová melodie se nám nutně jeví jako jediné odpovídající výraz určité se vyjevujícího vjemového momentu.

Hotová, vytvořená melodie zůstávala – jak jsme viděli – pro nás nesrozumitelná, poněvadž svévolně vyložitelná; hotová, vytvořená situace musí nám zůstat stejně tak nesrozumitelná, jako nám byla nesrozumitelná příroda, dokud jsme ji považovali za něco stvořeného, kdežto teď je nám srozumitelná, poněvadž ji poznáváme jako jsoucí, tzn. věčně vznikající – jako bytí, jehož vznikání v blízkých a vzdálených kruzích jsme neustále účastni. Tím, že básník nám předvádí své dílo v neustálém organickém vznikání a nás samy činí organicky spolupůsobilými svědky tohoto vznikání, zbavuje svůj výtvar právě všech stop svého tvoření, jímž by nás bez zahlazení jeho stop mohl uvést jen v bezcitně chladný úžas, jakým nás naplňuje podívaná na mistrovský kousek mechaniky. – Výtvarné umění může nastavit jen hotové, tzn.

nehybné, a prohlížejícího diváka tedy nikdy nemůže učinit přesvědčivým svědkem vznikání nějakého jevu. Absolutní hudebník se ve svém největším poblouzení dopustil té chyby, že v tom napodoboval výtvarné umění a dával hotové místo vznikajícího. Jedině drama je uměleckým dílem, jež se prostorově a časově sděluje našemu oku a sluchu tak, že se samočinně spolupodílíme na jeho vznikání, a vzniklé proto chápeme citem jako něco nutného, jasně srozumitelného.

Básník, který nás tedy chce učinit součinnými, jediné umožňujícími svědky vznikání svého uměleckého díla, se musí chránit, aby neudělal ani ten nejmenší krok, jenž by pás organického vznikání přetrhl a zranil tak náš bezděčně uchvácený cit svévolným upřílišněným nárokem: jeho nejdůležitější spojenec by se mu okamžitě musel zpronevěřit. Organické vznikání je ale jen růst zdola nahoru, vývoj z nižších organismů k vyšším, spojení momentů potřebných v jeden moment uspokojující. Tak jako tedy básnický záměr posbíral momenty jednání a jejich motivy z takových, které se v obyčejném životě skutečně vyskytují, jenže ve svých souvislostech jsou nekonečně rozsáhlé a nedozírně daleko rozvětvené; jako tyto momenty a motivy pro srozumitelné zpodobení stěsnal a v tomto stěsnání zesílil: tak si musí básnický záměr pro své *uskutečnění* počínat právě tak, jak postupoval při *myšleném* zbásňování oněch momentů; neboť svůj záměr uskuteční jen tím, že náš cit učiní účastníkem svého myšleného zbásňování. – Ze všeho nejpřístupnější je pro cit naše nazírání obyčejného života, v němž z náklonnosti a potřeby jednáme tak, jak jsme zvyklí. Jestliže básník proto z tohoto života a z jeho navyklého nazírání nasbíral své motivy, pak nám musí i své zbásněné postavy nejprve předvést v projevu, který tomuto životu není *tak* cizí, aby ti, kdo sami jsou uprostřed života, jej nemohli pochopit. Musí nám je proto nejprve ukazovat v životních situacích, jež mají znatelnou podobnost s těmi, v nichž jsme se i my někdy octli nebo aspoň octnout mohli; na takovém základě teprve může postupně přikročit k vytváření situací, jejichž síla a úžasnost nás právě unášá pryč z obyčejného života a člověka nám ukazuje v jeho nejvyšší mohoucnosti. Tak jako tyto situace nepřipuštěním ničeho náhodně se vyskytnuvšího v setkávání silně vyjevených individualit narůstají do výše, na níž se nám jeví jako povznesené nad obyčejnou lidskou míru – tak i *výraz* jednajících i trpných se nutně musí z výrazu pro obyčejný život sotva znatelného jen řádně podmíněným vystupňováním povznést na takový, jak jsme jej v hudební veršové melodii označili jako nad obyčejný výraz povýšený.

Teď půjde ale o určení bodu, jež musíme ustanovit jako pro situaci

a výraz nejnižší a z něhož máme vykročit k onomu růstu. Uvažujeme-li blíže, pak to bude přesně týž bod, na který se musíme postavit, abychom uskutečnění básnického záměru jeho sdělením vůbec umožnili, a ten leží tam, kde básnický záměr se odlučuje od obyčejného života, z něhož vzešel, aby mu nastavil svůj zbásněný obraz. Na tomto bodě se básník hlasitým vyznáním svého záměru staví naproti těm, kteří jsou v zajetí obyčejného života, a vyzývá je k pozornosti: nemůže být slyšen dříve, dokud tato pozornost se k němu neobrací *svolně* – dokud naše obyčejným životem rozptýlené vjemy se nesoustředí ve stěsnaný vjem plný očekávání, právě tak jako básník ve svém záměru z téhož života soustředil momenty a motivy dramatického jednání. Svorné očekávání či očekávající vůle posluchačů je tedy pro umělecké dílo prvním umožňujícím momentem a určuje výraz, kterým básník mu musí odpovídat – nejen aby byl pochopen, nýbrž aby zároveň byl pochopen tak, jak napjaté očekávání něčeho kromobyčejného to vyžaduje.

Tohoto očekávání musí básník pro vyjevení svého záměru předem využít, a to tak, že je – jako neurčitý vjem – svede do směru svého záměru a žádná řeč, jak jsme viděli, není k tomu způsobilější než neurčitě určující řeč čisté hudby, orchestru. Orchester vyjadřuje i sám vjem očekávání, který nás před jevem uměleckého díla ovládá; náš všeobecně napjatý vjem vede směrem, který odpovídá básnickému záměru, a rozněcuje jej v předtuchu, kterou jako nutně vyžadovaný, určitý jev konečně musí splnit.* Jestliže básník předvádí očekávaný jev na scéně jako dramatickou osobu, pak by vznícený cit jen ranilo a zklamalo, kdyby se vyjadřovala jazykem, který by nám náhle zase vybavil neobyčejnější projev života, z něhož jsme právě byli přeneseni.** Řečí, jež podnítila naše vnímání, se má tedy vyjadřovat i ona osoba, a sice jako taková, na jakou bylo právě naše vnímání zaměřeno. Tímto hudebním jazykem musí dramatická osoba hovořit, máme-li jí svým podníceným citem rozumět: musí jím ale zároveň hovořit tak, aby dokázala vjem v nás podnícený *určit*, a náš všeobecně podnícený vjem se určí jen tím, že se mu dá pevný bod, kolem něhož se může jako lidské soucítění soustředit a na němž se může zhustit ve zvláštní účast s tímto jedním,

* Že tím nemíním dnešní operní ouverturu, toho se na tomto místě dotknou jen krátce: každý, kdo tomu rozumí, ví, že tyto skladby – pokud se z nich vůbec něco dá rozumět – by místo *před* dramatem musely být přednášeny *po* něm, aby se jim rozumělo. Ješitnost svedla hudebníka, aby – a to v nejšťastnějším případě – chtěl předtuchu splnit už s absolutně hudební jistotou o postupu dramatu.

** Stále ještě udržovaná meziaktová hudba v činohrách je výmluvným svědectvím o umělecké bezmyšlenkovitosti našich činoherních básníků a pořadatelů.

v této určité životní situaci se ocitnuvším, tímto prostředím ovlivněným, touto vůlí prodchnutým a tímto předsevzetím zaujatým člověkem. Tyto pro cit nezbytné podmínky projevu nějaké individuality mohou být přesvědčivě vyloženy jen slovní řečí, touž řečí, která obyčejnému životu je bezděčně srozumitelná a kterou si navzájem sdělujeme situaci a vůli, jímž se musí ty, které nám teď dramatická osoba vykládá, podobat, máme-li jim porozumět. Jako ale už naše vznícená nálada vyžadovala, aby tato slovní řeč nebyla od hudební řeči, která právě vznítla naše vnímání, naprosto odlišná, nýbrž aby s ní splývala – jaksi jako tlumočnick, ale současně i podílník podníceného vjemu –, tak se tím zcela sám od sebe určuje už i obsah toho, co dramatická osoba vykládá, zase jako nad obsah obyčejné životní situace povznesený, tak jako je výraz povznesený nad výraz obyčejného života; a básník se jen musí přidržovat toho, co je na tomto požadovaném a získaném výraze charakteristické – musí jen dbát o naplnění tohoto výrazu opodstatňujícím obsahem, aby si přesně uvědomil povznesené stanovisko, k němuž dospěl pomocí výrazu jako pouhého prostředku pro uplatnění svého záměru.

Toto stanovisko je už tak povznesené, že to neobyčejné a zázračné, co k uskutečnění svého záměru potřebuje, *může* nechat bezprostředně se z něj vyvíjet, poněvadž to dokonce už *musí*. Zázračnost dramatických individualit a situací rozvíjí zcela tou měrou, jak se mu pro to nabízí výraz, totiž – jak řeč představitelů se po přesném upravení situační báze jako z lidského života převzaté a srozumitelné může z již tónující slovní řeči povznést ke skutečné řeči hudební, jako jejíž květ se jeví melodie, jak je vyžadována určitým, ujištěným citem jakožto projev čistě lidského vjemového obsahu určité a ujištěné individuality a situace.

Z této báze vycházející a až do takové výše narůstající situace tvoří o sobě zřetelně odlišený článek dramatu, jež obsahem i formou sestává z řetězu takových organických článků, které se navzájem musí podmiňovat, doplňovat a nést právě tak jako organické články lidského těla, které je tehdy dokonalé a živé, když se skládá ze všech těch článků, které je vzájemným podmiňováním a doplňováním vytvářejí, když žádný mu nechybí, žádný ale také nepřebývá.

Drama je ale stále nové a nově se utvářející tělo, jež s lidským má společné jen to, že je živé a svůj život podmiňuje z vnitřní životní potřeby. Tato životní potřeba dramatu je ale různá, neboť drama se neutváří z jedné stále stejné látky, nýbrž si bere tuto látku z nekonečně rozma-

nitých jevů nesmírně mnohotvárně složeného života různých lidí za různých okolností, kteří mají zase jen *jedno* společné, totiž – že jsou to právě lidé a lidské okolnosti. Nikdy stejná individualita lidí a okolností nabývá vzájemným setkáváním stále nové fyziognomie, která básnickému záměru dodává stále nové nutnosti pro jeho uskutečnění. Těmito nutnostmi se musí drama v souladu s onou měnicí se individualitou utvářet stále jinak a nově; a nic nesvědčí proto více o neschopnosti minulých i přítomných uměleckých period pro utváření pravého dramatu, jako že básník i hudebník předem vyhledávali a ustanovovali formy, které jim měly teprve drama umožnit tím, že by do těchto forem vlili libovolnou látku pro drammatizování. Žádná forma ale nebyla pro umožnění skutečného dramatu tak odstrašující a neschopná jako forma opery s jejími jednou provždy přistříženými, dramatu zcela vzdálenými formami zpěvních kousků: ať se naši operní skladatelé namáhali a trápili sebevíce, aby je rozšířili a učinili rozmanitějšími, to nevydatné, kusovité dílo bez souvislosti se mohlo – jak jsme to na příslušném místě viděli – jen úplně rozpadnout v hromadu smetí.

Předvedme si teď naproti tomu přehledně formu námi miněného dramatu, abychom ji při veškeré řádně podmíněné a nutné, stále nově se utvářející proměnlivosti poznali jako ve své podstatě dokonalou, ba jedinečně jednotnou; povšimněme si ale také toho, *co* jí tuto jednotu umožňuje.

Jednotná umělecká forma je myslitelná jen jako projev jednotného obsahu: jednotný obsah poznáme ale jen podle toho, že se sděluje uměleckým *výrazem*, jímž je s to se *úplně* vyjevit citu. Obsah, který by podmiňoval dvojaký výraz, tzn. výraz, jímž by se sdělující musel obracet střídavě na rozum a na cit, takový obsah by mohl být rovněž jen rozpolcený, nejednotný. – Každý umělecký záměr zápasí původně o jednotné ztvárnění, neboť jen tou měrou, jak se k takovému ztvárnění blíží, se vůbec nějaký projev stává uměleckým: jeho nutné rozštěpení se objevuje ale přesně od toho okamžiku, kdy nabízející se výraz nedovede už záměr úplně sdělit. Poněvadž bezděčná vůle každého uměleckého záměru je sdělit se citu, může rozštěpující výraz být jen takový, který nedovede cit úplně vznítit: cit úplně vzněcovat musí ale výraz, který chce tento svůj obsah úplně sdělit. Pouhému jazykovému básníku bylo toto úplně vznícení citu jeho výrazovým orgánem nemožné, a co jím tedy citu sdělit nemohl, to musel, aby obsah svého záměru úplně vyslovil, vyjevit rozumu: tomu musel přenechat k myšlení to, co citu neuměl podat k citění, a nakonec mohl v bodě rozhodování vyjádřit svou tendenci jen jako sentenci, tzn. jako holý, neuskutečněný záměr,

čímž obsah svého záměru musel z nouze snížit na neumělecký. Jestliže dílo pouhého jazykového básníka se tedy jeví jako neuskutečněný básnický záměr, pak dílo absolutního hudebníka je naproti tomu třeba označit za jakéhokoliv básnického záměru zcela prosté, poněvadž čistě hudebním výrazem mohl být cit jistě dokonale vznícen, nikoli ale určen. Básník musel pro nepostačující výraz rozštěpit obsah na citový a rozumový a podnicený cit tak ponechat v neklidném neuspokojení, kdežto rozum uvedl do neuspokojitelného hloubání o této neklidnosti citu. Hudebník neměně nutil rozum k vyhledávání obsahu k výrazu, jenž tak dokonale vzrušil cit, aniž by mu právě tímto nejplnějším vzrušením přinesl uklidnění. Básník dával tento obsah jako sentenci, hudebník – aby nějaký, vpravdě neexistující záměr udal – jako titul skladby. Oba se nakonec museli obracet z citu k rozumu; básník – aby určit nedokonale vznícený cit, hudebník – aby se před bezúčelně vzníceným citem omluvil.

Chceme-li tedy přesně označit výraz, který by jako jednotný umožnil i jednotný obsah, pak jej určíme jako takový, který je s to nejobsáhlejší záměr básnického rozumu nejvýstižněji sdělit citu. Takový výraz je tedy ten, *kteřý v každém svém momentu zahrnuje básnický záměr, v každém jej ale také před citem skrývá, totiž uskutečňuje*. Ani pro slovně tónovou řeč by toto úplně zakrytí básnického záměru nebylo možné, kdyby jí nemohl být přidán druhý, spoluzaznávající orgán tónové řeči, který dokáže udržet rovnováhu jednotného citového výrazu všude tam, kde slovně tónová řeč jako nejbezprostřednější skrývatelka básnického záměru musí ve svém výrazu nutně sestoupit tak hluboko, že pro nezpřerhatelné spojení tohoto záměru s náladou obvyčejného života jej může zakrýt takřka už jen průsvitným závojem tónů.

Orchestr je, jak jsme viděli, tímto jednotu výrazu kdykoli doplňujícím řečovým orgánem, který tam, kde výraz slovně tónové řeči dramatických osob se pro zřetelnější určení dramatické situace snížil až k projevení svého nejzřejmějšího příbuzenství s výrazem obvyčejného života jakožto orgánem rozumu, svou schopností hudebního vyjevení vzpomínky nebo předtuchy vyrovnává snížený výraz dramatické osoby, takže podnicený cit zůstává stále v povznesené náladě a nikdy se nemusí stejným poklesnutím změnit v čistou rozumovou činnost. Stejná výše citu, z níž nikdy nemá poklesat, nýbrž se jen ještě stupňovat, se určuje stejnou výší výrazu a jím stejnost, to jest: jednota obsahu.

Povšimněme si ale dobře, že vyrovnávající výrazové momenty orchestru nelze určit *nikdy libovůlí hudebníkovou* jako třeba pouze umělou zvukovou přísadu, nýbrž jen *záměrem básnickovým*. Jestliže tyto

momenty vyjadřují něco se situací dramatických osob nesouvisejícího, pro ně zbytečného, je odchylkou od obsahu narušena i jednota výrazu. Pouhá absolutně hudební výzdoba snížených nebo přípravných situací, oblíbená v opeře pro vlastní oslavu hudby v takzvaných „ritornelích“, mezihrách, ba i ve zpěvním doprovodu, ruší úplně jednotu výrazu a vrhá účast sluchu na projev hudby – ne už jako na výraz, nýbrž takřkajíc jako na samo vyjadřované. Také ony momenty musí být podmíněny jen básnickým záměrem, a sice tak, že jako předtucha nebo vzpomínka odkazují náš cit vždycky jen na dramatickou osobu a na to, co s ní souvisí nebo od ní pochází. Tyto předtuchové či vzpomínkové melodické momenty nesmíme vnímat jinak než jako námi pocitované doplnění projevu osoby, která teď před našima očima svůj plný vjem ještě projevít nechce nebo nemůže.

Tyto melodické momenty, o sobě způsobilé udržovat cit na stále stejné výši, se nám působením orchestru stávají takřkajíc citovými ukazateli cesty po celé spletité stavbě dramatu. Pomocí nich se stáváme stálými spoluvědoucími nehlubšího tajemství básnického záměru, bezprostředními účastníky jeho uskutečnění. Mezi nimi jako předtuchou a vzpomínkou stojí veršová melodie jakožto nesená i nosná individualita, podmíněná citovým prostředím, jež sestává z momentů projevu jak vlastních, tak působících cizích, již pocitěných nebo teprve se připravujících citových hnutí. Tyto momenty vztahového doplnění citového výrazu ustupují, jakmile v sobě jednotně jednajícím individuum samo přikročí k nejplnějšímu výrazu veršové melodie: tu pak nese orchestr už jen svou ozřejmující mohoucnost, aby, až barevný výraz veršové melodie opět poklesne jenom ve znějící slovní frázi, znovu předtuchuplnými vzpomínkami doplnil všeobecný citový výraz a nutné vjemové přechody podmínil jakoby naší vlastní, stále v čilosti udržovanou účastí.

Tyto melodické momenty, v nichž se rozpomínáme na předtuchu, zatímco ony nám vzpomínku v předtuchu proměňují, nutně vykvetou jen z *nejdůležitějších motivů* dramatu, a ty *nejdůležitější z nich* budou zase počtem odpovídat těm motivům, jež básník jakožto stěsnané, zesílené základní motivy právě tak zesíleného a stěsnaného jednání určil za *sloupy* své dramatické budovy, jichž zásadně používá ne v matoucí mnohosti, nýbrž v plasticky uspořádatelném, pro snadný přehled nutně podmíněném menším počtu. V těchto základních motivech, které nejsou sentencemi, nýbrž plastickými citovými momenty, se stává záměr básníka, jakožto uskutečněný citovým vnímáním, nej-

srozumitelnějším, a hudebník jako uskutečňovatel básníkovy záměru musí proto tyto v melodické momenty zhuštěné motivy v plné shodě s básnickým *záměrem* uspořádat tak lehce, aby mu jejich řádně podmíněným střídavým opakováním zcela sama od sebe vznikla i nejvyšší jednotná hudební forma – forma, kterou hudebník si dosud svévolně ustavoval, která ale teprve básnickým záměrem se může utvářet ve formu nutnou, skutečně jednotnou, to jest: *srozumitelnou*.

V opoře se dosud hudebník o jednotnou formu pro celé umělecké dílo vůbec ani nepokoušel: každý jednotlivý zpěvní kus byl naplněná forma pro sebe, která s ostatními hudebními částmi opery souvisela jen podobností své vnější struktury, ne skutečně formu podmiňujícím obsahem. Nesouvislost tak tvořila vlastně charakter operní hudby. Jenom jednotlivý hudební kus o sobě měl souvislou formu, která byla navozena absolutně hudební úvahou, udržovala se zvykem a na básníka byla vložena jako nucené jařmo. Souvislost těchto forem spočívala v tom, že předem hotové téma bylo vystřídáno druhým středním tématem a podle hudebně motivované libovůle se opakovalo. Střídání, krácení a prodlužování témat vytvářely jediné jimi podmíněný pohyb větší absolutní instrumentální skladby, symfonické věty, která usilovala o nabytí jednotné formy pokud možná citu opodstatnitelnou souvislostí témat a jejich návratem. Opodstatnění tohoto návratu spočívalo ale vždycky jen v myšleném, nikdy ne v uskutečněném předpokladu, a jen básnický záměr toto opodstatnění opravdu umožňuje, protože je jako nutnou podmínku své srozumitelnosti přímo vyžaduje.

Hlavní motivy dramatického jednání, stavší se přesně rozlišitelnými a svůj obsah dokonale uskutečňujícími melodickými momenty, se utvářejí ve svém vztahovém, stále řádně podmíněném – rýmu prostém – návratu v jednotnou uměleckou formu, která se jako pojící souvislost rozprostírá nejenom nad užšími částmi dramatu, nýbrž i nad celým dramatem*, v kterém nejenže tyto melodické momenty vystupují jako vzájemně se ozřejmující, a tím jednotné, nýbrž i jimi ztělesněné citové či jevové motivy se jako nejsilnější motivy jednání a jeho slabší motivy v sobě zahrnujíce, jako navzájem se podmiňující a svou druhovou podstatou jednotné – vyjevují *cit*. – Touto souvislostí bylo dosaženo uskutečnění dokonalé jednotné formy, a touto formou je vpravdě teprve umožněno vyjevení jednotného obsahu, tedy tento obsah sám.

* Jednotná souvislost témat, kterou se hudebník dosud snažil zjednat v *ouvertuře*, má být dána v *samém dramatu*.

Shrneme-li tedy všecko, co se toho týká, ještě jednou ve vyčerpávajícím vyjádření, pak tedy označíme za nejdokonalejší jednotnou uměleckou formu tu, v níž nejširší souvislost jevů lidského života se – jako obsah – může dokonale srozumitelným výrazem sdělit citu, takže tento obsah se ve všech svých momentech vyjevuje jako cit dokonale rozněcující i dokonale uspokojující. *Obsah tedy má být ve výraze stále přítomný, a tento výraz proto má obsah v jeho rozsahu stále zpřítomňovat; neboť nepřítomné postihuje pouze myšlenka, kdežto přítomné jen cit.*

V této jednotě stále zpřítomňujícího a obsah v jeho souvislosti zahrnujícího *výrazu* je současně a jediné pádně vyřešen i dosavadní problém *jednoty prostoru a času*.

Prostor a čas jako abstrakce skutečné tělesné vlastnosti jednání mohly poutat pozornost našich drama konstruujících básníků, poněvadž jim chyběl jednotný, dokonale uskutečňující výraz chtěného básnického obsahu. Prostor a čas jsou myšlené vlastnosti skutečných smyslových jevů, jež, jakmile jsou myšleny, vpravdě už ztrácejí sílu k vyjevení: tělem těchto abstrakcí je skutečná, očividná složka jednání, která se projevuje v určitém prostorovém prostředí a v jím podmíněném trvání pohybu. Zasadit jednotu dramatu do jednoty prostoru a času znamená zasadit ji do *ničeho*, neboť prostor a čas o sobě nejsou ničím a stávají se něčím teprve tím, že jsou něčím *skutečným*, lidským jednáním a jeho přirozeným prostředím, *popírány*. Toto lidské jednání musí být o sobě jednotné, to jest: souvislé; možností učinit jeho souvislost přehlednou se podmiňuje předpoklad jeho trvání, a možností plně odpovídajícího zobrazení scény se podmiňuje rozložení v prostoru; neboť chce jen jedno: učinit se *srozumitelným* citu. – V nejjednotnějším prostoru a v nejtěsnějším čase se může po libosti roztahovat naprosto nejednotné a nesouvislé jednání – jak toho také sdostatek vidíme v našich jednotných hrách. Jednota jednání se naopak podmiňuje sama svou srozumitelnou souvislostí; tu ale může srozumitelně vyjevit jen jedním, a to nikoli prostorem a časem, nýbrž *výrazem*. Jestliže jsme v předchozím tento výraz přesně zkoumali jako jednotný, tzn. souvislý a souvislost stále zpřítomňující, a naznačili jsme nutnost jeho řádného umožnění, pak jsme v tomto výraze získali i to, co v prostoru a čase je nutně odděleno, jako znovu sjednocené a tam, kde pro porozumění to bylo nutné, stále zpřítomňované; neboť jeho nutná přítomnost neťkví v prostoru a čase, nýbrž v *dojmu*, jímž prostor a čas na nás působí. Při nedostatku tohoto výrazu vzniklé podmínky, připínající se k pro-

storu a času, jsou tedy získáním tohoto výrazu zrušeny, čas a prostor samy jsou skutečností dramatu zničeny. –

Tak skutečné drama není ničím ovlivňováno zvenčí, nýbrž je *něčím organicky jsoucím a vznikajícím*, co se jediným, zase je podmiňujícím stykem s vnějším, nutností porozumění jeho projevu – a to jeho projevu *jako takového, jaký je a vzniká* – ze svých vnitřních podmínek vyvíjí a utváří, svou srozumitelnou tvárností ale získává tím, že z nejvnitřnější potřeby si zrodí všemožný výraz svého obsahu.

[VII]

Ve svém výkladu, který tímto zakončuji, jsem naznačil možnosti výrazu, jichž básnický záměr využívat *může* a jichž nejvyšší básnický záměr k svému uskutečnění využívat *musí*. Využití těchto výrazových možností je podmíněno jedině nejvyšším básnickým záměrem: ten ale může básník pojmut až tehdy, když si je oněch možností vědom. –

Kdo mně naproti tomu porozuměl tak, jako by mně šlo o nastolení svévolně vymyšleného systému, podle něhož by měli od nynějška hudebníci a básníci pracovat, ten mně rozumět nechtěl. – Kdo však si dále chce myslet, že to nové, co jsem snad řekl, se zakládá na absolutní domněnce a není identické se zkušeností a s povahou vyvíjeného předmětu, ten mně nebude moci porozumět, ani kdyby chtěl. – To nové, co jsem snad řekl, není nic jiného než mnou uvědoměná neuvědomělost v povaze věci, kterou jsem si jako myslící umělec uvědomil, poněvadž jsem pochopil souvislost toho, co umělci dosud chápali pouze odděleně. Takže jsem nic nového *nevynalezl*, nýbrž jen *nalezl* onu souvislost. –

Zbývá mi už jen vymezit *poměr mezi básníkem a hudebníkem*, jak vyplývá z hořejšího vylíčení. Abych to mohl učinit zkrátka, zodpovězme si nejprve otázku: „Má se básník vůči hudebníku a hudebník vůči básníku *omezovat*?“

Svoboda individua se dosud zdála možná jen v jistém – moudrém – omezení navenek: umírněnost pudů, a tedy i síly vlastní mohoucnosti, byla prvním požadavkem státního společenství na jednotlivce. Plné uplatnění jedné individuality muselo být považováno zároveň za újmu individuality jiných a omezování vlastní individuality platilo proto za nejvyšší ctnost a moudrost. – Přesně vzato tato mudrcem hlášaná, po-

učnými básníky opěvovaná, státem konečně jako poddanská povinnost a náboženstvím jako povinnost pokory požadovaná ctnost nikdy neexistovala, byla chtěná – ale ne dodržovaná, myšlená – ale ne uskutečňovaná; a dokud se nějaká ctnost vyžaduje, nebude také doopravdy dodržována. Dodržování této ctnosti bylo buďto despoticky vynucené – a tedy bez ctnostné zásluhy, jak se myslelo; anebo byla nutně dobrovolná, nereflektovaná, a pak umožňující silou byla nikoli sebeomezující vůle, nýbrž – *láska*. – Titíž mudrcové a zákonodárci, kteří vyžadovali sebeomezování pomocí reflexe, nereflektovali ani na okamžik to, že mají pod sebou sluhy a otroky, kterým jakoukoliv možnost vykonávat tuto ctnost odepřeli, a přece právě ti byli vpravdě jediní, kteří se skutečně kvůli někomu jinému omezovali, poněvadž k tomu byli nuceni: uvnitř oně vládnoucí a reflektující aristokracie spočívalo sebeomezování jen v chytrosti egoismu, která jim radila oddělit se, nestarat se o jiné, a toto nedbání jiných, které ve vnějších, z úcty a přátelství vypůjčených formách si dovedlo dodat docela půvabného zdání, bylo pro ně možné právě jen tím, že měli v područí jiné lidi, právě sluhy a poddané, kteří jedině umožňovali onu oddělenou, dobře ohraničenou samostatnost svých pánů. V tomto strašném, každého opravdového člověka pobuřujícím znemrazení našich dnešních sociálních poměrů vidíme nutný výsledek tohoto požadavku nemožné ctnosti, jehož platnost je nakonec udržována barbarskou policií. Jenom naprostý zánik tohoto požadavku i důvodů, jež vedly k jeho nastolení – jen zrušení nejnelidštější nerovnosti lidí v jejich postavení v životě může přivodit *myšlený* úspěch požadavku sebeomezování, a sice umožněním *svobodné lásky*. Láska ale přivodí onen myšlený úspěch v nezměrně zvýšené míře, neboť ona právě neznamená *sebeomezování*, nýbrž nekonečně více, totiž – *nejvyšší rozvinutí síly naší individuální mohoucnosti – zároveň s nezbytným nutkáním k sebeobětování ve prospěch milovaného předmětu*. –

Využijeme-li nyní tohoto poznatku pro daný případ, vidíme, že *sebeomezování* básníka i hudebníka by ve svém nejvyšším důsledku způsobilo smrt dramatu, nebo spíše by jeho oživení vůbec neumožnilo. Jakmile básník i hudebník by se navzájem omezovali, nemohli by mít nic jiného na mysli, než aby každý sám za sebe nechal zaskvít svou zvláštní schopnost, a poněvadž předmětem, na němž by předváděli skvělost těchto schopností, by bylo právě drama, vedlo by se mu přirozeně jako nemocnému mezi dvěma lékaři, z nichž každý by chtěl ukázat svou dovednost v opačném směru vědy: nemocný by při sebelepším přirozeném základu musel zahynout. – Jestliže se však básník

i hudebník navzájem neomezují, nýbrž v lásce rozněcují svou mohoucnost v nejvyšší moc, jsou-li tedy v lásce tím, čím vůbec kdy být mohou, jestliže oběti své nejvyšší potence, kterou si přinesli, *v sobě navzájem zaniknou* – pak se zrodilo drama ve své nejvyšší plnosti. –

Je-li *básnický záměr* – jako takový – ještě zde a znatelný, pak ve výrazu hudebníka ještě nezanikl, tzn. neuskutečnil se; jestliže ale *výraz hudebníka* je – jako takový – ještě zjevný, pak rovněž nebyl básnickým záměrem ještě naplněn; a teprve když uskutečněním tohoto záměru jako zvláštní, znatelný zanikne, není ani záměr, ani výraz už přítomen, nýbrž to skutečné, co oba *chtěli*, je *zmoženo*, a toto skutečné je drama, při jehož předvádění nemáme být už upomínáni ani na záměr ani na výraz, nýbrž jeho obsah nás má bezděčně naplňovat jako před naším citem nutně opodstatněné lidské jednání.

Vysvětleme proto *hudebníku*, že každý i nejmenší moment jeho výrazu, *v němž básnický záměr není obsažen* a jenž tímto záměrem není pro své uskutečnění jako nutný podmíněn, je zbytečný, rušivý, špatný; že každý jeho projev je neúčinný, zůstává-li nesrozumitelný, a že srozumitelným se stává jen tím, když do sebe pojme básnický záměr; že jako uskutečňovatel básnického záměru je ale někým nekonečně vyšším, než byl při svém svévolném tvoření bez tohoto záměru – neboť jako podmíněný a uspokojivý je jeho projev dokonce vyšší než projev podmiňujícího, nuzného záměru o sobě, který však přesto zase je nejvyšším lidským projevem; že konečně jako podmiňovaný ve svém projevu tímto záměrem je podněcován k daleko bohatšímu projevení své mohoucnosti, než byl ve svém osamělém postavení, kdy – pro co nejlepší srozumitelnost – musel *sám sebe omezovat*, totiž přidržovat se k činnosti, která mu jako hudebníku nebyla vlastní, kdežto teď právě je nutně vyzýván k nejneomezenějšímu rozvinutí své mohoucnosti, poněvadž smí a má být naprosto *jen hudebníkem*.

Básníku ale vysvětlíme, že jeho záměr, *není-li možno jej výrazem* jím podmíněného *hudebníka* – pokud se má vyjevit sluchu – *dokonale uskutečnit*, není také nejvyšším básnickým záměrem vůbec; že všude tam, kde jeho záměr je ještě znatelný, také ještě dokonale nebánil; že proto může svůj záměr *jako nejvyšší básnický* posuzovat jen podle toho, že se dá *hudebním výrazem dokonale* uskutečnit. –

Míru toho, nakolik je co hodné z básnění, vyjádříme nakonec takto: – jestliže Voltaire o opeře řekl: „Co je příliš pošetilé, než aby se to mluvilo, to necháme zpívat“, pak my naproti tomu řekneme o dramatu, které leží před námi: *Co není hodno, aby bylo zpíváno, není také hodno z básnění*.

Po tom, co bylo řečeno, by se mohlo zdát téměř zbytečné nadhodit ještě otázku, zda si máme básníka a hudebníka představovat ve *dvou osobách* či jen *v jedné*.

Básníka a hudebníka, kterého my míníme, je možno si velice dobře představit jako dvě osoby. Hudebník by dokonce ve svém praktickém zprostředkování mezi básnickým záměrem a jeho konečným tělesným uskutečněním v opravdovém scénickém provedení mohl být básníkem nutně podmiňován jako zvláštní osoba, a sice jako ani ne nutně věkem, ale charakterem – *mladší než básník*. Tato mladší, bezděčnému životnímu projevu – i v lyrickém momentu – bližší osoba by se patrně mohla jevit zkušenějšímu, reflektujícímu básníku způsobilější pro uskutečnění jeho záměru než on sám; a z jeho přirozené náklonnosti k tomuto mladšímu, vznětlivějšímu, by vykvetla, jakmile by s ochotným nadšením přijal básnický záměr, sdělený mu starším, krásná ušlechtilá láska, kterou jsme poznali jako umožňující sílu uměleckého díla. Už to, že básník – jak jinak ani není možné – by věděl, že jeho zde jen naznačený záměr je mladším plně chápán a že tento mladší byl schopen jeho záměr pochopit, by navázalo svazek lásky, v němž hudebník by se stal nutným rodičem toho, co bylo počato; neboť jeho podíl na tomto početí je pud sdělovat počaté s vřelým, plným srdcem dále. V tomto pudu, vzníceném v někom jiném, by básník sám získal stále stoupající vřelost pro svůj výplod, která by jej musela pohnout k nejsoučinnější účasti i na porodu samém. Právě tato dvojí činnost lásky by musela na všechny strany vyvíjet nekonečně podnětnou, podpůrnou a umožňující uměleckou sílu.

Uvážíme-li ale postavení, jež v současné době básník a hudebník navzájem zaujímají, a dojdeme-li k poznání, že je podle zásad sebeomezování upraveno jako egoistická oddělenost, tak, jak ji zjišťujeme mezi všemi faktory naší dnešní státní společnosti, pak ovšem cítíme, že tam, kde každý se chce zaskvit před nehodnou veřejností sám za sebe, může ducha společenství do sebe pojmout a podle svých – sice nedostatečných – sil pěstovat a rozvíjet jen jednotlivec. Myšlenku na společné umožnění dokonalého dramatu nemohou současně pojmout *dva*, poněvadž dva by si při výměně této myšlenky s nezbytnou upřímností museli vzhledem k veřejnosti přiznat nemožnost uskutečnění, a toto doznání by jejich podnik v zárodku zahubilo. Jenom osamělý dokáže ve své dychtivosti proměnit v sobě hořkost tohoto doznání v opojný požitek, který ho pudí, aby se s opilou odvahou pokoušel o umožnění nemožného, neboť on *sám* je puzen *dvě-*

ma uměleckými mocnostmi, jimž nemůže odolat a jimiž se povolně dá přimět k sebeobětování.^{*)} -

Věnujme ještě pohled naší hudebně dramatické veřejnosti, abychom z jejího stavu si ujasnili, proč mnou míněné drama teď naprosto nemůže vzniknout, a pakliže by se toho kdo přesto *odvážil*, muselo by vyvolat nikoli porozumění, nýbrž jen nejvyšší zmatek.

Museli jsme za nezbytný základ dokonalého uměleckého výrazu uznat *řeč*. Že jsme pozbyli citové porozumění řeči, to jsme museli pochopit jako ničím nenahraditelnou ztrátu pro básnický projev k citu. Když jsme tedy vysvětlovali možnost opětovného oživení řeči pro umělecký výraz a z této citovému porozumění opět zpřístupněné řeči jsme odvozovali dokonalý výraz hudební, pak jsme ovšem vycházeli z předpokladu, který může být uskutečněn jen životem samým, nikoli pouze uměleckou vůlí. Předpokládáme-li ale, že umělec, jenž pochopil vývoj života v jeho nutnosti, musí svým ztvárňujícím vědomím tomuto vývoji vycházet vstříc, pak by bylo jistě potřeba uznat jeho úsilí povýšit svou prorockou předtuchu na umělecký čin za zcela opodstatněné a v každém případě mu vyslovit chválu, že se v této chvíli pohyboval tím rozumnějším uměleckým směrem.

Probereme-li nyní jazyky evropských národů, které se dosud činně podílely na vývoji hudebního dramatu, opery - a to jsou pouze Italoové, Francouzi a Němci -, pak shledáme, že z těchto tří národů jen *německý* má řeč, která při obyčejném používání ještě bezprostředně a znatelně souvisí se svými kořeny. Italové a Francouzi hovoří jazykem, jehož kořenový význam jim může být srozumitelný pouze studiem

* Musím se zde výslovně zmínit sám o sobě, a to jenom z toho důvodu, abych od sebe odvrátil případné podezření svého čtenáře, že jsem snad zde podaným vylíčením dokonalého dramatu podnikl jaksi pokus o vysvětlení svých vlastních uměleckých prací v tom smyslu, že jsem mnou vytkené požadavky ve svých operách splnil, tedy míněné drama sám už vytvořil. Nikomu nemůže být jasnější než mně, že uskutečnění mnou míněného dramatu závisí na podmínkách, které nezáleží na vůli, ba ani na schopnosti jednotlivce, i kdyby byla nekonečně větší než moje, nýbrž jen na společném stavu a na jím umožněném pospolitém působení, čehož teď právě se děje pravý opak. Přesto doznávám, že moje umělecké práce alespoň pro mne měly velký význam, neboť pro mne bohužel, i když nepatrných, se dá naučit jedině to, co jsem se - dospívaje od neuvědomělosti k uvědomění - naučil já a - doufejme, že ku zdatru umění - teď s plným přesvědčením mohu vyslovit. Nejsem pyšný na své výkony, nýbrž na to, co z nich přešlo do mého vědomí tak, že to mohu vyslovit jako přesvědčení.

starších, takzvaných mrtvých jazyků: lze říci, že jejich řeč - jako sedlina historické periody mísení národů, jejíž podmiňující vliv na tyto národy úplně vymizel - mluví za ně, oni sami však svou řečí nemluví. Chce-li tedy předpokládat, že i pro tyto jazyky by mohly vzejít zcela nové, námi ještě zcela netušené podmínky pro citově srozumitelné přetváření, a to ze života, jenž zbaven všeho historického nátlaku vstupuje v úzký a vztahově bohatý styk s přírodou - a můžeme-li být v každém případě také ujistěni, že právě umění, bude-li v tomto novém životě tím, čím býti má, bude mít na ono přetváření nesmírně důležitý vliv -, pak musíme uznat, že takový vliv musí nejvydatněji prýštit z takového umění, které svým výrazem se zakládá na jazyce, jehož souvislost s přírodou je citu už teď zřejmější, než je tomu u jazyka italského a francouzského. Onen předem tušený vývoj vlivu uměleckého výrazu na výraz života nemůže nejdříve vycházet z uměleckých děl, jejichž jazykový základ je v řeči italské nebo francouzské, nýbrž ze všech moderních operních jazyků jen německý je schopen sloužit k oživení uměleckého výrazu způsobem, jež jsme poznali jako žádoucí, už proto, že je jediný, který i v obyčejném životě si zachoval akcent na kořenových slabikách, kdežto v oněch se akcent klade podle bezděčné protipřirozené konvence na - o sobě bezvýznamné - ohýbací slabiky.

Je to tedy nade vše důležitý základní moment jazyka, co nás při pokusu o dokonale opodstatnitelný, nejvyšší umělecký výraz v dramatu odkazuje na německý národ: a kdyby to bylo možné, aby pouhá umělecká vůle sama přivedla na svět dokonalé dramatické umělecké dílo, mohlo by se to stát nyní jen v jazyce německém. Co ale tuto uměleckou vůli podmiňuje jako proveditelnou, to záleží nejprve na společenství *uměleckých představitelů*: povšimněme si jeho působení na německých jevištích. -

Italští a francouzští pěvci jsou zvyklí přednášet jen hudební skladby, které jsou složeny na jejich mateřský jazyk: ať je přirozená souvislost této řeči s hudební melodií sebemenší, jedno je při přednesu italských nebo francouzských zpěváků přece nepopíratelné, - přesné dbání a podání *řeči* - jako takové. Jestliže u Francouzů je to ještě zjevnější než u Italů, pak přece musí každému být nápadná zřetelnost a energie, s jakou *i tito* vyslovují slova, a to jmenovitě v drastických frázích recitativu. Především ale se musí u obou uznávat, že přirozený instinkt je chrání, aby jakkoliv zkomolovali smysl řeči chybným výrazem.

Němečtí zpěváci naproti tomu jsou zvyklí zpívat převážně jen v operách, které jsou přeloženy z italského nebo francouzského jazyka do německého. Při těchto překladech se nikdy neuplatňoval ani básnický, ani hudební rozum, nýbrž byly prováděny na obchodní objednávku lidmi, kteří nerozumějí ani básnictví, ani hudbě, asi tak, jak se překládají novinové články nebo obchodní záznamy. Všeobecně nebyli tito překladatelé především vůbec muzikální: překládali italské nebo francouzské libreto samo pro sebe jako slovní báseň do veršové míry, která jako takzvaná jambická jim díky jejich neznalosti připadala jako odpovídající zcela nerytmické míře originálu, a dávali tyto verše hudebně obchodnímu rozepisovači podkládat pod hudbu tak, aby slabiky počtem odpovídaly notám. Básnické úsilí překladatelů spočívalo v tom, že nejobyčejnější prózu vybavovali titěrnými koncovými rýmy, a poněvadž tyto rýmy samy často skýtaly trapné obtíže, bylo kvůli nim – v hudbě téměř neslyšitelným – i přirozené postavení slov zpřeházeno až k úplné nesrozumitelnosti. Tento sám o sobě ošklivý, sprostý a smyslově zmatený verš byl tedy podkládán hudbě, k jejímž důrazovým akcentům se nikde nehodil: na prodloužené noty přicházely krátké slabiky, na protáhlé slabiky ale krátké noty; na hudebně zdůrazněný dvíh přišel klad verše a obráceně.* Od těchto nejhrubších prohřešků vůči smyslům postupoval překlad až k úplnému zkomolení smyslu a velice horlivě je vtiskoval sluchu ještě i četným opakováním slov, takže ten se bezděčně úplně odvracel od textu a věnoval se už jen čistě melodickému projevu. – V takových překladech byly německé umělecké kritice předvedeny opery Gluckovy, jejichž důležitá zvláštnost spočívala ve věrné deklamaci řeči. Kdo viděl berlínskou partituru nějaké Gluckovy opery a přesvědčil se o povaze německé textové předlohy – s níž tato díla byla předváděna publiku, ten nabyl představu o charakteru berlínské estetiky umění, která z Gluckových oper si vytvořila měřítko pro dramatickou deklamaci, o níž jsme se literární cestou z Paříže tolik dověděli a kterou jsme kupodivu také opět poznali v provedeníh, odehrávajících se v oněch – všechnu správnou deklamaci měřících – překladech. Není nad fantazii berlínských učenců! –

Daleko důležitější vliv než na pruskou estetiku měly tyto překlady na naše německé *operní zpěváky*. Marné námahy uvést textovou předlo-

* Nezdůrazňuji tyto nejhrubší prohřešky proto, že se v překladech zrovna vždycky vyskytovaly, nýbrž proto, že se – aniž by zpěváka a posluchače rušily – často vyskytovat mohly; užívám superlativu proto, abych předmět vykreslil v jeho nejzřetelnější fyziognomii.

hu v soulad s notami melodie museli v tísní brzy zanechat; zvykli si na to, že text – jako dávající *mysl* – nechávali stále více bez povšimnutí a touto nevšímavostí nanovo povzbuzovali překladatele ke stále větší nedbalosti, takže se jejich pracím nakonec stále více dostávalo jen toho určení, aby v podobě tištěných textových knížek byly dávány do rukou publika zcela v tom smyslu, jak obsahové programy měly sloužit k vysvětlení pantomimy. Za takových okolností se dramatický zpěvák konečně vzdal i neúčinné námahy zřetelného vyslovování vokálů a konsonantů, které mu při zpěvu, jež nyní provozoval čistě jako hru na hudební nástroj, jen překážely a ztěžovaly jej. Jemu i publiku tak z celého dramatu nezbylo nic než absolutní melodie, která za takových okolností byla též přenesena i na *recitativ*. Poněvadž jeho podkladem v ústech přeloženého německého zpěváka už nebyla *řeč*, nabyl recitativ, s nímž nevěděl, co počít, pro něj brzy zvláštní ceny: tento recitativ totiž už nebyl vázán časomírou melodie, a tak zpěvák, osvobozený od trapného taktování dirigenta orchestru, zde našel příležitost po libosti se vyžívat v předvádění svého hlasu. Recitativ bez řeči pro něj znamenal chaos nesouvislých not, z nichž mohl teď pokaždé vyzdvihovat ty, které se jevily jako obzvláště výhodné pro jeho hlasovou polohu; takový tón, který se naskýtal po každých čtyřech až pěti notách, byl teď s rozkoší uspokojené hlasové ješitnosti vydržován tak dlouho, až došel dech, a každý zpěvák proto velice rád vystupoval s recitativem, poněvadž mu to dávalo nejlepší příležitost ukázat se – ne třeba jako dramatický řečník – ale jako vlastník dobrých hlasivek a zdatných plic. Bez ohledu na to setrvalo publikum při tom, že ten nebo onen zpěvák vyniká jako zpěvák *dramatický*: pod tím rozuměli přesně totéž, co velebili na houslovém virtuosu, když různými odstíny a přechody dovedl čistě hudební přednes udělat zábavným a zajímavým.

Umělecké výsledky toho si můžeme snadno představit, kdybychom najednou veršovou melodií, na níž jsme se přesně shodli, chtěli dát k přednesení těmto zpěvákům. Uměli by ji přednést tím méně, že si už zvykli zaobejít se i v operách, které jsou komponovány na německé texty, se svým postupem jako při operách přeložených, a v tom byli podporováni dokonce i našimi moderními německými operními skladateli. – Odjakživa zacházeli němečtí skladatelé s německým jazykem podle svévolné normy, kterou převzali ze zacházení s jazykem, jaké našli v operách toho národa, z něž opera jako cizí produkt k nám byla přesídlena. Absolutní operní melodie s jejími zcela určitými melismatickými a rytmickými zvláštnostmi, jak se v Itálii vytvořila v značném souladu s libovolně akcentovatelnou řečí, byla i pro německé operní

skladatele od počátku směrodatná; tato melodie byla jimi napodobována a variována a jejím požadavkům se musela podříditi zvláštnost naší řeči a jejího akcentu. Odjakživa nakládali naši skladatelé s německým jazykem jako s přeloženým podkladem melodie, a kdo se chce o tom, co míním, jasně přesvědčit, ať porovná přesně např. Winterovu „přerušenou obětní slavnost.“⁹⁹⁾ Kromě zcela libovolně užívaného významového jazykového akcentu je sám smyslový akcent kořenových slabik – kvůli melismatu – často úplně zkomolen; jistá slova se složeným dvojitým kořenovým akcentem jsou ale prohlašována za nekomponovatelná, anebo – musí-li jich být mermomocí použito – jsou hudebně podávána akcentem našemu jazyku zcela cizím, znetvořujícím. Dokonce i tak svědomitý Weber byl kvůli melodii vůči jazyku často naprosto bezohledný. – V nejnovější době je z překladů pocházející, jazyk urážející hudební akcent německými skladateli přímo napodobován a zachováván jako obohacení operní vyjadřovací mohoucnosti – takže zpěváci, jimž by byla dána k přednesu slovně veršová melodie, jakou míníme my, by v *našem smyslu* byli tohoto přednesu naprosto neschopní. Charakteristická zvláštnost této melodie spočívá v určitém podmínění jejího hudebního výrazu jazykovým veršem v jeho smyslové a významové vlastnosti: jenom z těchto podmínek se utvářela tak, jak se hudebně projevuje, a neustálá přítomnost a spoluvnímáním těchto podmínek z naší strany je opět nutnou podmínkou pro její porozumění. Tato melodie tedy, odloučená od svých podmínek, jako že naši pěvci by ji od jazykového verše dokonale odloučili, by zůstala nesrozumitelná a nepůsobivá; kdyby přesto zapůsobila svým čistě hudebním obsahem, pak by přinejmenším nikdy nepůsobila v tom smyslu, v jakém podle básnického záměru působit má, a to by znamenalo – i kdyby ona melodie o sobě vzbudila v sluchu zalíbení – právě zničení dramatického záměru, který do oné melodie, když se vztahově v orchestru navrací, vkládá význam upomínající vzpomínky – význam, který jí může být vlastní, jen byla-li námi pochopena nikoliv jako absolutní melodie, nýbrž jako odpovídající vyjevenému určitému smyslu, a jako taková může být uchována. Drama vyjevené v slovně tonové řeči, jak jsme ji popsali, by proto mohlo – představováno našimi nemluvicími zpěváky – působit na posluchače už jen čistě hudebním dojmem, a ten by se při odpadnutí řečených podmínek porozumění projevil následujícím způsobem. Zpěv bez řeči by nás musel naladit lhostejně a znuděně všude tam, kde bychom jej neviděli povznášet se k melodii, jež jako absolutní, ve svém projevu a naším vnímáním od jazykového verše odloučená by upoutala náš sluch a pohnula jej

k účasti. Tato melodie, znovu vyvolaná orchestrem jako významuplný dramatický motiv vzpomínky, by v nás vzbudila právě jen vzpomínku na ni, na holou melodii, nikoliv ale na jí vyjevovaný motiv, její návrat na jiném místě dramatu by nás tedy od přítomného momentu odvedl, místo aby nám jej učinil srozumitelným. Svého významu zbavená by mohla tato melodie náš sluch, jímž právě naše *vnitřní* vnímání nebylo podníceno, nýbrž v něm byla pouze probuzena žízeň po vnějším, tzn. nemotivovaně se střídajícím požitku, při svém návratu skoro unavovat a jako obtěžující chudobu svého projevu ukázat to, co vpravdě nejsmysluplněji i nejsmyslověji odpovídá bohatému myšlenkovému obsahu. Sluch, jenž při pouze hudebním vznícení ale vyžaduje také uspokojení ve smyslu navyklé, úžeji ohraničené hudební stavby, by byl velkým rozšířením této stavby přes *celé drama* úplně zmaten; neboť toto velké rozšíření i hudební formy může být pouze pro skutečné drama naladěným citem chápáno ve své jednotě a srozumitelnosti: citu pro toto drama ale *nenaladěnému*, nýbrž ulpívajícímu jen na smyslovém sluchu, by velká jednotná forma, v kterou by malé, úzké, navzájem nesusouvisející formy byly rozšířeny, zůstala úplně a naprosto nezmatelná; a celá hudební budova by musela působit jako nesusouvlslý, zpřetrhaný, nepřehledný chaos, jehož bytí bychom si neuměli vysvětlit z ničeho jiného než z libovůle fantastického, v sobě neujasněného, nemohoucího hudebníka.

Co by nás v tomto dojmu ale muselo ještě posílit, to by byl zdánlivě zpřetrhaný, bezuzdný a pustě zpřevracený projev orchestru, jehož účinek na absolutní sluchový smysl může být uspokojivý jedině tehdy, když se důsledně projevuje v pevně členěných, melodiccko-přízvučných tanečních rytmech.

To, co orchestr má svou zvláštní mohoucností nejprve vyjádřit, je – jak jsme viděli – *dramatický posunek* jednání. Povšimněme si tedy, jaký vliv musí mít na nutně vyžadovaný posunek ta okolnost, že zpěvák zpívá bez řeči. Zpěvák, který neví, že je představitelem nejprve jazykově vyjádřené a určené dramatické osobnosti, a tedy nezná ani souvislost svého dramatického projevu s projevem osobností, s nimiž se setkává – takže dokonce ani neví, *co* vyjadřuje, následkem toho zcela jistě není ani v stavu poskytnout oku posunek potřebný pro porozumění jednání. Pokud jeho přednes se bude rovnat přednesu nemluvicího hudebního nástroje, nebude se posunkem buďto vyjadřovat vůbec, anebo jej bude používat asi jen tak, jak třeba instrumentální virtuos se cítí nucen jej používat jako fyzicky umožňujícího pro vyluzování tónu v rozličných polohách a v různých momentech smyslového výra-

zu. Tyto fyzicky nutné momenty posunku byly rozumnému básníku i hudebníku bezděčně jasné: zná jejich objevení předem; zároveň je ale uvedl ve shodu se smyslem dramatického výrazu a odňal jim tak vlastnost pouze fyzicky umožňující pomůcky, tím, že posunek, fyzickým organismem podmíněný k vyluzování tohoto tónu a tohoto zvláštního hudebního výrazu, uvedl do souladu, přesně s tím posunkem, který má zároveň odpovídat smyslu vyjadřovanému projevem dramatické osobnosti, a to tak, že dramatický posunek, který ovšem má svůj důvod i v posunku podmíněném fyzicky, má tento fyzický posunek opodstatnit v jeho vyšším, k dramatickému porozumění nutně významu, tedy jako čistě fyzický jej překrýt a zrušit. Divadelnímu zpěváku, vyškolenému podle pravidel absolutního pěveckého umění, byla však vštípena jistá konvence, podle níž má na jevišti doprovázet svůj přednes posunkem. Tato konvence nespočívá v ničem jiném než ve zušlechtnění z pantomimy převzatého, fyzicky zpěvním přednesem podmíněného posunku, který u méně školených zpěváků se zvrhá v nejgrotesknější přehánění a hrubost. Tento konvenční posunek, který sám o sobě slouží leda k tomu, aby jen ještě úplně zakryl unikající jazykový smysl melodie, se vztahuje ale také jen k těm místům dramatu, kde představitel skutečně zpívá: jakmile přestane, necítí se ani v posunku zavázán k žádnému dalšímu projevu. Naši operní skladatelé tedy využívali přestávek ve zpěvu k orchestrálním mezihrám, v nichž jednotliví instrumentalisté museli ukázat svou obzvláštní dovednost, anebo skladatel sám si vyhrazoval právo upoutávat pozornost publika svým uměním instrumentálního tkalcovství. Tyto mezihry vyplňují zpěváci, pokud nejsou zaměstnáni děkovným klaněním za sklizený potlesk, zase podle jistých pravidel divadelních způsobů; zpěvák jde na druhou stranu proscenia nebo kráčí směrem k pozadí – jako aby viděl, zda někdo přichází, vystoupí opět dopředu a upře oči k nebi. Za méně slušné, přece ale dovolené a rozpaky opodstatněné platí, když se zpěvák během takových pauz naklání k spoluúčinkujícím, zdvořile se s nimi baví, rovná si záhyby roucha, anebo také nedělá vůbec nic a trpělivě čeká, až se naplní jeho orchestrální osud.*

Postavme tedy vedle této posunkové hry našich operních zpěváků, která je jim přímo diktována duchem a formou překládaných oper, v nichž jsou takřka jedině zvyklí zpívat, nutné požadavky námi míněného dramatu a z naprostého neplnění těchto požadavků usuzujeme na

* Mám se zmiňovat o výjimkách, které nám ukazují sílu pravidla právě tím, že na ně nemají žádný vliv?

matoucí dojem, jímž orchestr musí působit na posluchače. Orchestr byl působností, kterou jsme mu propůjčili, ve své schopnosti vyjádřit nevyslovitelné určen jmenovitě k tomu, aby nesl, vykládal, ba do jisté míry teprve umožňoval dramatický posunek takovým způsobem, aby to, co je posunkem nevyslovitelné, v jeho řeči se nám stalo úplně srozumitelným. Podílil se tak v každém okamžiku bez ustání na jednání, jeho motivech a výrazu; a jeho projev zásadně nemá mít o sobě žádnou předem určenou formu, nýbrž své nejjednodušší formy má nabýt teprve svým významem, svým účastným postojem k dramatu, splynutím s dramatem. Teď si představme např. nějaký představitelův vášnivě energický posunek, který se náhle projeví a rychle zase zmizí a orchestrem je právě tak doprovázen a vyjádřen, jak to potřebuje: – při dokonalé shodě musí mít tato součinnost nejúčvatnější, naprosto jistě určující účinek. Podmiňující posunek se na jevišti teď ale nedostaví a my uvidíme představitel v ledajakém lhostejném postoji: nebude se nám teď ta náhle propuknuvší a prudce zmizevší bouře orchestru jevit jako záchvat skladatelova šílenství? – Můžeme po libosti tyto případy ztiseronásobit: ze všech myslitelných buďtež uvedeny jen následující.

Milující žena právě propustila svého milence. Zaujme postavení, z něhož se může dívat za ním do dálky; její posunek bezděčně prozrazuje, že odcházející se ještě jednou k ní obrátí; posílá mu poslední němý pozdrav lásky. Tento poutavý moment doprovází orchestr a vykládá nám jej tím způsobem, že plný citový obsah onoho něměho pozdravu lásky nám zpřítomňuje upomínajícím uvedením melodie, kterou nám předtím představitelka podala ve skutečně mluveném pozdravu, s nímž milence přijímala, dříve než ho propustila. Tato melodie, jestliže byla předtím zpívána *nemluvicí* zpěvačkou, nezapůsobí při svém návratu tím promlouvajícím, upomínku budícím dojmem, jaký teď vyvolat má; bude se nám jevit jen jako opakování snad půvabného tématu, jež skladatel ještě jednou uvádí, poněvadž se mu samotnému zalíbilo a cítí se oprávněn s ním koketovat. Jestliže zpěvačka ale chápe tuto dohru právě jen jako „orchestrální ritonel“, onu posunkovou hru vůbec neprovede a místo toho zůstane lhostejně stát v popředí – jen aby právě přečkala průběh ritonelu, pak není pro posluchače nic trapnějšího než ona mezihra, která, bez smyslu a bez významu, znamená právě jen délku a právem by měla být škrtnuta.

Jiný případ je konečně ale ten, kdy orchestrem ozřejmovaný posunek má přímo rozhodující význam. – Někaká situace se uzavřela, překážky jsou odstraněny, nálada je uspokojená. Básníku, jenž z této situace chce jako nutnou odvodit následující, záleží v zájmu uskutečnění

tohoto záměru na tom, aby onu náladu dával pociťovat jako vpravdě *nikoli* úplně uspokojenou, ony překážky dosavadní situace jako *nikoli* zcela odstraněné; jde mu o to, aby zdánlivě uklidnění dramatických osob nám dal rozpoznat jako jejich sebeklam, a proto aby naladil náš cit tak, abychom další, změněný vývoj situace podmiňovali jako nutný naší spoluvůrcí sympatií, a za tím účelem nám předvede mnohovýznamný posunek nějaké tajemné osoby, jímž tato osoba, jež svými dosud odhalenými motivy v nás vyvolává obavy o konečně uspokojivé řešení, rozhodné osobě *hrozí*. Obsah této hrozby nás má naplňovat jako *předtucha* a orchestr nám má ozřejmit charakter této předtuchy, což může dokonale udělat jen tehdy, když se připíná k nějaké *vzpomínce*; určí proto pro tento důležitý moment ostře a energicky zdůrazněné opakování melodické fráze, kterou jsme už dříve slyšeli jako hudební výraz k hrozbě se vztahujícího slovního verše a která má tu charakteristickou vlastnost, že nás zřetelně upomene na dřívější situaci a teď ve spojení s hrozivým posunkem se pro nás stává jímající a cit bezděčně určující předtuchou. – Tento hrozivý posunek *teď ale vypadne*; situace v nás zanechá dojem naprostého uspokojení; jenom orchestr se najednou proti všemu očekávání roztahuje s hudební frází, jejíž smysl jsme předtím u nemluvicího zpěváka nemohli vyrozumět a jejíž projev na tomto místě proto považujeme za fantastickou, pokárání zasluhující svévoli skladatele. –

Toto postačí, aby mohly být vyvozeny další pokořující důsledky pro porozumění našemu dramatu! –

Zmínil jsem se zde ovšem o nejhrubších prohřešcích; protože se ale i na jevištích, která jsou prodchnuta nejlepším duchem, přesto v každém operním představení *mohou* vyskytovat, nebude popírat patrně nikdo, kdo povahu tohoto představení sledoval z hlediska dramatického požadavku, že nám to může zjednat představu o uměleckém zne-mravnění, které se mezi našimi jevištními pěvci rozmohlo *zejména* díky té zdůrazněné okolnosti, že většinou zpívají jen přeložené opery. Neboť, jak řečeno, u Italů a Francouzů se to, co jsem zde vytýkal, nenajde, nebo aspoň zdaleka ne v té míře – a u Italů už proto ne, že opery, které musejí zpívat, na ně naprosto nekladou jiné nároky než ty, na něž právě svým způsobem úplně stačí.

Právě na německých jevištích, tedy v jazyce, v němž by se v této chvíli dalo nejdokonaleji uskutečnit, by námi míněné drama vyvolalo nejvyšší zmatek a naprosté nepochopení. Představitelé, pro něž záměr dramatu není v jejich nejbližším fundamentálním orgánu – v řeči –

vůbec přítomný a citelný, nemohou tento záměr také pochopit, a pokusili se pochopit tento záměr z čistě hudebního hlediska – jak se většinou děje – museli by si jej vykládat chybně a v mylném domnění uskutečňovat všechno možné, jen ne právě tento záměr.

*Publiku** by tak zbývala už jen od dramatického záměru odloučená hudba, a tato hudba by mohla zapůsobit na posluchače přesně jen tam, kde by se zdálo, že se vzdaluje od dramatického záměru, takže by zcela sama za sebe vzbuzovala v uchu zalíbení. Od zdánlivě nemelodického zpěvu zpěváků – totiž „nemelodického“ ve smyslu navykle na zpěv přenášené instrumentální melodie – by se muselo publikum poohlédnout po počitku z orchestrální hry, a zde by snad bylo upoutáno jedním, totiž bezděčným půvabem velmi proměnlivé a rozmanité *instrumentace*.

Abyste mimořádně umožňující vyjadřovací orgán orchestru vystupňoval do takové výše, kde by v každém okamžiku mohl zřetelně vyjevit citu, co je v dramatické situaci nevyslovitelného, musí básnickým záměrem naplněný hudebník – jak jsme již vysvětlili – ne snad se omezovat, nýbrž tříbit svou vynalézavost ve vyhledávání nejrůznějších vyjadřovacích možností orchestru, zcela podle toho, jak pociťuje nutnost co nejuvýstižnějšího, nejurčitějšího výrazu; dokud tato vyjadřovací mohoucnost není ještě schopná tak individuálního projevu, jaký neko-nečná rozmanitost dramatických motivů potřebuje, může orchestr, jenž ve svém jednobarevnějším projevu není s to odpovídat individualitě těchto motivů, spoluzaznívat jen rušivě – poněvadž ne zcela uspokojivě –, a v dokonalém dramatu by proto musel, jako všechno ne *zcela* odpovídající, odvádět pozornost na sebe. Právě taková pozornost mu

* Pod publikem nikdy nerozumím jednotlivce, kteří na základě abstraktní znalosti umění se spřátelí s jevy, které na jevišti nejsou uskutečněny. Pod publikem rozumím jen úhrn diváků, jimž bez specificky vzdělaného uměleckého rozumu má předváděné drama zajistit *zcela bez námahy citové* porozumění, jejichž účast se proto nikdy nemá zaměřovat na využití uměleckých prostředků, nýbrž jedině na jimi uskutečňovaný předmět umění, na drama *jako na ve všem všudy srozumitelně předváděné jednání*. Publikum, jež tedy beze vší umělecko-rozumové námahy má *požívat*, je ve svých nárocích naprosto zkracováno, když provedení – z uvedených důvodů – neuskutečňuje dramatický záměr, a je zcela v právu, když se k takovému představení obrátí zády. Naproti tomu od znalce umění, který se snaží představit si neuskutečněný dramatický záměr podle textové knížky a z kritického výkladu hudby – jak se mu od našich *orchestrů* obvykle dobře zahraná dostane k sluchu – navzdory provedení jako uskutečněný, se očekává duševní námaha, která ho musí připravit o všechny *požitky* z uměleckého díla a přeměnit v úmornou práci to, co ho mělo přirozeně potěšit a pozdnést.

ale podle našeho záměru *nesmí* být věnována; nýbrž tím, že všude se *co nejpriléhavěji* přimyká k nejjemnější individualitě dramatického motivu, má orchestr s bezděčným nutkáním všechnu pozornost *od sebe* jako *výrazového prostředku* odvádět k *předmětu výrazu* – takže právě *ze všech nejbohatší* orchestrální řeč se má projevovat s tím uměleckým účelem, aby takřikajíc nebyla vůbec povšimnuta, nebyla *vůbec poslouchána*, totiž ne ve své *mechanické*, nýbrž jen ve své *organické* působnosti, v níž splývá v jedno s dramatem.

Jak by tedy muselo tohoto básnického hudebníka pokořovat, kdyby viděl, jak před jeho dramatem se publikum s jedinou a obzvláštní pozorností obrací k mechanice jeho orchestru a jemu se dostává chvály jenom jako „velmi obratnému instrumentátorovi“? Jak by mu, tomuto jedině z dramatického záměru tvořícímu, muselo být, kdyby umělečtí literáti psali ve zprávě o jeho dramatu, že si četli textovou knížku a k tomu poslouchali podivnou změť muzicírujících fléten, houslí a trubek? –

Mohlo by ale toto drama za vylíčených okolností mít jiný účinek? –

A přece! Máme přestat být umělci? Nebo se máme vzdát nutného nahlédnutí do povahy věci jen proto, že nám to nepřinese žádnou výhodu? – Cožpak by to ale nebyla výhoda, být nejen umělcem, nýbrž i *mužem*, a přinesla by nám snad umělá nevědomost, zženštilé odmítání poznání větší výhodu než silné uvědomění, jež nám, dáme-li stranou všechno sobectví, dá veselí, naději a především odvalu k činům, které nás musí potěšit, ať jsou sebe méně korunovány vnějším úspěchem?

Jistě! Jen poznání nás může už teď obšťastnit, kdežto neznalost nás udržuje v hypochondrickém, neradostném, rozpolceném, sotva chtějícím, nikde však mohoucím pauměleckém tvoření, jímž zůstáváme uvnitř neuspokojeni, navenek bez uspokojivého účinku.

Rozhlédněte se kolem sebe a vizte, kde žijete a pro koho vytváříte umění! – Že nám k provedení dramatického uměleckého díla chybějí umělečtí druhové, to musíme poznat, máme-li oči trochu jen zostřené uměleckou vůlí. Jak bychom se však mýlili, kdybychom tento jev chtěli vysvětlovat pouze jimi samými zaviněným znemražením našich operních pěvců; jak bychom se klamali, kdybychom tento jev považovali za náhodný, a nikoli za podmíněný širokou, všeobecnou souvislostí! – Připustíme-li, že by se nám nějak dostalo schopnosti zapůsobit na představitele a na představení ze stanoviska umělecké inteligence tak, aby v tomto představení bylo plně vyhověno nejvyššímu dramatickému záměru, pak bychom museli teprve živě pocítit, že nám schází vlast-

ni umožnitel uměleckého díla, totiž ze své potřeby po něm bažící a všemocně je spoluutvářející publikum. Publikum našich divadel nemá *potřebu* uměleckého díla; chce se před jevištěm *rozptýlit*, nikoliv *soustředit*; a kdo je lačný rozptýlení, ten potřebuje umělé *jednotlivosti*, a ne uměleckou *jednotu*. Kde my bychom dávali celek, rozložilo by publikum tento celek samovolným násilím v nesouvislé části, anebo v nejšťastnějším případě by muselo porozumět něčemu, čemu rozumět *nechce*, a proto se s plným vědomím k takovému uměleckému záměru obrací *zády*. Z tohoto výsledku bychom nabyli důkazu o tom, proč takové *představení* teď vůbec ani není možné a proč naši operní zpěváci musí být právě takoví, jací teď jsou a jiní vůbec být nemohou.

Abychom si tedy vysvětlili tento postoj publika k představení, musíme nutně přistoupit k posouzení tohoto publika. Můžeme vzhledem k dřívějším obdobím našich divadelních dějin právem shledávat toto publikum jako zachvácené rostoucím úpadkem. Nesmíme si myslet, že to vynikající a zvláště *vybrané*, co už bylo v našem umění vykonáno, přišlo ze vzduchu; nýbrž musíme mít za to, že to bylo velmi pravděpodobně podníceno *vkusem* těch, jímž to mělo být předváděno. S tímto jemnocitným publikem s vytríbeným vkusem v jeho nejživější a nejvlivnější účasti na umělecké tvorbě jsme se setkali v období renesance. Zde vidíme, jak panovníci a šlechta umění nejenom ochraňovali, nýbrž projevovali takové nadšení pro jeho nejvybranější a nejsmělejší výtvoř, že je lze považovat za jejich nadšenou potřebou přímo vyvolané. Tato šlechta, ve svém postavení jako šlechta nikde nenapadaná, nic nevědoucí o trampotách nevolného života, jenž jí její postavení umožňoval, průmyslovému výdělečnému duchu měšťanského života zcela vzdálená, trávící svůj život vesele ve svých palácích a odvážně na bojištích, měla oči i uši vytríbené pro vnímání všeho půvabného, krásného a dokonce i charakteristického, energického; a na její příkaz vznikala díla umění, jež nám onu dobu vyznačují jako nejšťastnější uměleckou periodu od zániku řeckého umění. Nekonečný půvab a jemnost Mozartových hudebních výtvořů, jež dnešnímu groteskně zpovulkanému publiku připadají mdlé a nudné, působily požitkem potomkům této šlechty a k císaři Josefovi se Mozart uchýlil před provazoleckou nestydatostí zpěváků svého Figara; na mladší francouzské kavalerie, kteří svým nadšeným potleskem pro Achillovu árii v Gluckově Iphigenii v Aulidě rozhodli o úspěchu dosud váhavě přijímaného díla, se nebudeme zlobit – a ze všeho nejméně budeme zapomínat, že zatímco velké dvory Evropy se staly politickými vojenskými tábory intrikánských diplomatů, ve Výmaru německá knížecí rodina pozorně a nadšeně na-

slouchala nejodvážnějším a nejpůvabnějším básníkům německého národa.

Teď se ale stal ovladatelem veřejného uměleckého vkusu ten, kdo umělce platí, jak je kdysi odměňovala šlechta; kdo si za své peníze objedná umělecké dílo a jako nové chce mít jediné variaci svého oblíbeného tématu, naprosto ale žádné nové téma, – a tento ovladatel a objednavatel je – *filistr*. Jako je tento filistr nejbezcitnější a nejzbabělejším výplodem naší civilizace, tak je i nejsvévolnějším, nejkrutějším a nejspínavějším chleboďárce umění. Všechno je mu vhod, jen zakazuje všechno, co by mu mohlo připomenout, že má být *člověkem* – jak po stránce krásy, tak odvahy. Chce být zbabělý a sprostý a této vůli se musí umění podříditi – jinak, jak řečeno, je mu všechno vhod. – Odvrátme proto rychle od něho svůj pohled! –

Budeme s tímto světem uzavírat smlouvy? – Ne! Neboť i ty sebe víc pokořující smlouvy by nás uvedly do postavení vyhoštěných.

Naději, víru a odvalu můžeme načerpat, jen když i v moderním státním filistrovi nebudeme vidět pouze podmiňující, nýbrž současně i podmíněný moment naší civilizace a podmínky i tohoto zjevu budeme zkoumat v souvislosti, jak jsme to zde činili ve vztahu k umění. Víry a odvahy nenabudeme dříve, dokud, naslouchajíc tlukotu srdce dějin, neuslyšíme zurčet onen věčně živý pramen, jenž skryt pod rumiskem historické civilizace prýští dál v původní nevysychající svěžesti. Kdo by teď necítil v povětří to hrozné siné dusno, které věští výbuch zemětřesení? My, kteří slyšíme zurčet onen pramen, se máme zemětřesení bát? Vskutku ne! Neboť víme, že pouze roztrhá sutiny a proudu upraví řečiště, v němž také *uvidíme* téci jeho živé vlny.

Kde tedy státník si zoufá, politik skládá ruce v klín, socialista se plahočí s neplodnými systémy, ba sám filozof může už jen vysvětlovat, ne předpovídat – poněvadž všechno, co nás čeká, se může ukázat jen v mimovolných jevech, jejichž smyslový úkaz si nikdo nedovede představit – zde *umělec* jasným zrakem může spatřovat postavy, jak se ukazují touze, jež baží po tom jediné pravdivém – *po člověku*. Umělec je s to předem vidět, jak ještě neztvárněný svět se ztvárňuje, a svět ještě nevzniklý předem prožívat silou své tužby po jeho vzniku. Ale jeho prožitek je sdělení, a – odvrátí-li se od bezduchých stád, jež se pasou na beztvárném rumisku, a sevře-li o to vroucněji v náručí blažené osamělé, kteří s ním naslouchají prameni –, pak najde i srdce, ba i smysly, jimž se může sdělit. Jsou mezi námi starší a mladší: nechť starší nemyslí na sebe, nýbrž miluje mladšího pro odkaz, jež uloží jako novou po-

travu do jeho srdce – jednou přijde den, kdy tato závěť bude ku spáse lidských bratří na celém světě otevřena!

Viděli jsme básníka dospět v jeho toužebném dychtění po dokonalém citovém výraze až tam, kde viděl, jak jeho verš se zrcadlí na hladině harmonického moře jako hudební melodie: až k tomuto moři musel proniknout, jen hladina tohoto moře mu mohla ukázat vytoužený obraz, ale toto moře nemohl ze své vůle vytvořit, nýbrž bylo druhou částí jeho bytosti, tou, s kterou se musel zasnoubit, kterou ale ze sebe nemohl ustavit a vyvolat v život. – Tak nemůže umělec ze své vůle ustavit a vyvolat ani pro sebe nutný, jej vykupující život budoucnosti; je to druhé, jemu protikladné, po čem touží, k čemu jej to pudí, co teprve pak, až se od protilehlého pólu k němu samo přiblíží, pro něj existuje, pojme jeho zjev do sebe a poznatelně mu jej opět odzrcadlí. Život moře budoucnosti ale rovněž nemůže vydat tento zrcadlový obraz ze sebe: je to mateřský element, který může porodit jen počaté. Oplodňující sémě, které jediné v něm může prospívat, mu dodá básník, tj. umělec přítomnosti: toto sémě je ztělesněním veškeré nejjemnější životní šťávy, kterou v něm minulost nastrádala, aby ji jako nutný oplodňující zárodek předala budoucnosti, *neboť tato budoucnost není jinak myslitelná než jako podmíněná minulostí*. – Melodie tedy, která se nakonec zrcadlí na hladině harmonického moře budoucnosti, je jasnozřivé oko, jímž tento život z hlubiny svého mořského dna pohlíží vzhůru do jasného slunečního světla: *verš*, jehož je jen zrcadlovým obrazem, je ale nejvlastnější básní umělce přítomnosti, kterou zplodil jen svou nejzvláštější mohoucností, plností své touhy; *a tak jako tento verš, tak se i předtuchyplně podmiňující umělecké dílo toužícího umělce přítomnosti zasnoubí s mořem života budoucnosti*. – V tomto životě budoucnosti bude umělecké dílo tím, čím dnes může být jen jako vytoužené, ještě ne ale skutečné: onen život budoucnosti ale bude jen tehdy zcela tím, čím může být, když přijme toto umělecké dílo do svého klína.

Zploditel uměleckého díla budoucnosti není nikdo jiný než umělec přítomnosti, který život budoucnosti vytušuje a touží v něm být obsažen. Kdo tuto touhu svou nejvlastnější mohoucností v sobě živí, ten žije už teď v lepším životě – to může ale jen jeden: – umělec.

Konec třetího dílu