

MÝTUS A HUDBA

Vzťah medzi mýtom a hudbou, ktorý som tak zdôrazňoval v úvodnej časti *Surového a vareného* a aj v záverečnej časti *Nahého človeka*, bol asi témou, ktorá vyvolala najviac nedorozumení, najmä v anglicky hovoriacom svete, no aj vo Francúzsku, lebo sa súdilo, že tento vzťah je celkom náhodný. Ja som mal naopak pocit, že tu nie je iba jeden vzťah, ale dva rozličné vzťahy - vzťah podobnosti a vzťah susedstva - a že v skutočnosti sú oba vlastne rovnaké. Ale to som nepochopil hneď a ako prvý mi udrel do oka vzťah podobnosti. Pokúsim sa ho vysvetliť takto:

V súvislosti s hľadiskom podobnosti mi išlo hlavne o to, že presne tak ako notový zápis, ani mýtus nemožno chápať ako súvislé pokračovanie. Preto by sme si mali uvedomovať, že ak sa mýtus pokúšame čítať, ako čítame román alebo novinový článok, riadok za riadkom, zľava doprava, tak mýtus nechápeme, lebo ho musíme vnímať ako celok a prísť na to, že základný význam mýtu nesprostredkúva súvislý rad udalostí, ale - ak sa tak môžem vyjadriť - trsy udalostí, aj keď sa tieto udalosti vyskytujú v príbehu na rozličných miestach. Mýtus teda musíme či-

tať viac-menej tak, ako by sme čítali orchestrálnu partitúru, nie jednu notovú osnovu za druhou, ale vo vedomí, že by sme mali vnímať celú stranu a chápať, že to, čo je napísané na prvej osnove na samom vrchu stránky, získava význam iba vtedy, ak to považujeme za neoddeliteľnú súčasť toho, čo je napísané pod tým na druhej osnove, tretej osnove a tak ďalej. To jest, musíme čítať nielen zľava doprava, ale zároveň aj vertikálne, odhora nadol. Musíme chápať, že každá stránka je celok. A iba keď pristupujeme k mýtu a k orchestrálnej partitúre, napísanej osnovu za osnovou, môžeme ho chápať ako celok, môžeme z mýtu vydolovať význam.

Prečo a ako k tomu dochádza? Mám pocit, že dôležitý kľúč nám tu ponúka práve to druhé hľadisko, hľadisko susedstva. V skutočnosti práve niekedy v tom čase, keď mýtické myslenie - nepovedal by som, že zaniklo alebo zmizlo - ale počas renesancie a sedemnásteho storočia ustúpilo v západnom myslení do úzadia, začali sa namiesto príbehov ešte vždy vytvorených podľa mytologického vzoru zjavovať prvé romány. A presne v tom istom čase sme boli svedkami zrodu veľkých hudobných štýlov, charakteristických pre sedemnástu a najmä pre osemnástu a devätnástu storočie.

Vyzerá to celkom tak, akoby hudba úplne zmenila svoju tradičnú podobu, aby prevzala funkciu - tak intelektuálnu, ako aj emocionálnu funkciu - ktorej sa viac-menej v tom istom období zriekalo mýtické myslenie. Keď tu hovorím o hudbe, mal by som, samozrejme, tento termín upresniť. Hudba, ktorá prevzala tradičnú funkciu mytoló-

gie, nie je hocaká hudba, ale hudba, ako sa zjavila v západnej civilizácii začiatkom sedemnásteho storočia s Frescobaldim a začiatkom osemnásteho storočia s Bachom; hudba, ktorá dosiahla svoj plný rozkvet Mozartom, Beethovenom a Wagnerom v osemnástom a devätnástom storočí.

Na objasnenie tohto tvrdenia by som rád ponúkol konkrétny príklad, ktorý vezmem z Wagnerovej tetralógie *Prsteň Nibelungov*. Jednou z najdôležitejších hudobných tém v tetralógii je tá, ktorú vo francúzštine nazývame "*le thème de la renunciation a l'amour*" - odrieknutie sa lásky. Ako je známe, táto téma sa najprv zjavuje v *Zlate Rýna* vo chvíli, keď rýnske panny oznámia Alberichovi, že zlato môže získať, iba keď sa zriekne všetkých druhov ľudskej lásky. Tento veľmi nápadný hudobný motív je pre Albericha znamením, ktoré dostane práve v tom okamihu, keď vraví, že si vezme zlato, ale raz navždy sa odrieka lásky. Všetko je to veľmi jasné a prosté; je to doslovný zmysel témy: Alberich sa *naozaj* odrieka lásky.

Druhý zarážajúci a dôležitý okamih, keď sa téma znovu objaví, je vo *Valkýre* za okolností, ktoré nám ohromne sťažujú pochopiť, prečo. Vo chvíli, keď Siegmund práve objavil, že Sieglinde je jeho sestra, a zamiloval sa do nej, a práve keď idú nadviazať krvismilný vzťah, vďaka meču, ktorý je zaborený v strome a ktorý sa Siegmund chystá zo stromu vytrhnúť - v tej chvíli sa znovu objavuje téma odrieknutia lásky. Je to akási záhada, lebo Siegmund sa v tej chvíli vôbec lásky neodrieka - naopak, po prvý raz v živote spoznáva lásku so svojou sestrou Sieglindou.

Tretí raz sa téma objavuje tiež vo *Valkýre*, v poslednom dejstve, keď kráľ bohov Wotan odsudzuje svoju dcéru Brunhildu na veľmi dlhý začarovaný spánok a obkolesuje ju ohňom. Mohli by sme si myslieť, že aj Wotan sa odrieka lásky, pretože sa odrieka lásky k svojej dcére; nezníe to však veľmi presvedčivo.

Vidíte teda, že tu máme presne ten istý problém ako v mytológii; totiž, máme tému - tu tému hudobnú namiesto mytologickej témy - ktorá sa vo veľmi dlhom príbehu objavuje na troch rozličných miestach: raz na začiatku, raz v strede a raz na konci, ak sa pre lepšiu argumentáciu obmedzíme na prvé dve opery *Prsteňa Nibelungov*. Rád by som ukázal, že toto záhadné opätovné objavovanie sa témy možno pochopiť iba tak, keď tie tri udalosti, hoci sa zdajú veľmi odlišné, spojíme dovedna, navrstvíme ich na seba a pokúsime sa zistiť, či k nim nemožno pristupovať ako k jednej a tej istej udalosti.

Takto si potom môžeme povšimnúť, že pri troch rozličných príležitostiach sa vyskytuje poklad, ktorý treba vytiahnuť či vytrhnúť z toho, v čom je uväznený. Je tu zlato, ktoré je zajaté v hĺbinách Rýna; je tu meč, ktorý je zajatý v strome, pričom ide o symbolický strom, strom života či strom kozmu; a je tu tá žena, Brunhilda, ktorú bude treba vytiahnuť z ohňa. Opätovný výskyt témy nám potom naznačuje, že zlato, meč a Brunhilda sú vlastne jedno a to isté: zlato ako prostriedok na dobytie moci, meč ako prostriedok na dobytie lásky, ak sa tak môžem vyjadriť. A skutočnosť, že medzi zlatom, mečom a ženou tu dochádza k akémusi splynutiu, je vlastne najlepším vysvetlením,

prečo sa na konci *Súmraku bohov* zlato vráti do Rýna práve prostredníctvom Brunhildy; boli jedno a to isté, len nazerané z rozličných uhlov.

Objasnia sa aj ďalšie kľúčové miesta sujetu. Napríklad, hoci sa Alberich odriekol lásky, neskôr sa mu vďaka zlatu podarí zviešť ženu, ktorá mu porodí syna Hagen. A aj Siegmund práve vďaka tomu, že získal meč, splodí syna, ktorým bude Siegfried. Tak nám opätovný výskyt spomínanej témy ukazuje čosi, čo sa v básňach nevysvetľuje, že totiž medzi zradcom Hagenom a hrdinom Siegfriedom je akýsi dvojčenecký vzťah. Je medzi nimi veľmi tesná paralela. Tým sa tiež vysvetľuje, ako je možné, že Siegfried a Hagen, či skôr najprv Siegfried ako on sám a potom pod maskou Hagen ziskajú v rozličných častiach deja Brunhildu.

Takto by som mohol pokračovať ešte veľmi dlho, ale azda tieto príklady stačia na vysvetlenie podobnosti metód pri analýze mýtu a chápaní hudby. Keď počúvame hudbu, počúvame koniec-koncov čosi, čo postupuje od začiatku do konca a čo sa vyvíja v čase. Počúvajte symfóniu: symfónia má začiatok, má prostriedok, má koniec, ale aj tak by som z tej symfónie nič nechápal a nemal by som z nej nijaký hudobný pôžitok, keby som si nevedel v každom okamihu spojiť to, čo som počúval predtým, s tým, čo počúvam teraz, a neuchovával si vo vedomí tú hudbu ako celok. Keď si napríklad vezmete hudobnú formulu témy a variácií, môžete ju vnímať a cítiť iba vtedy, ak si pri každej variácii udržiavate v hlave tému, ktorú ste počuli ako prvú; každá variácia má svoju vlastnú chuť, ak ju podvedo-

me viete premietnuť na variáciu, ktorú ste si vypočuli predtým.

V mysli poslucháča hudby i poslucháča mýtického príbehu teda prebieha akási permanentná rekonštrukcia. Nejde len o celkovú podobnosť. Je to presne také, akoby pri vynachádzaní špecifických hudobných foriem hudba iba nanovo objavila štruktúry, ktoré už jestvovali v mýtiskej rovine.

Je napríklad veľmi nápadné, že fúga, ako sa formalizovala za Bachových čias, je životne verným zobrazením fungovania niektorých špecifických mýtov toho druhu, v ktorých sa vyskytujú dve postavy alebo dve skupiny postáv. Povedzme napríklad jedna dobrá a druhá zlá, hoci to je priveľké zjednodušenie. V príbehu, ktorý mýtus podáva, ide o to, že sa jedna skupina pokúša utiecť a uniknúť pred druhou skupinou postáv; jedna skupina teda prenasleduje druhú, niekedy sa skupina A znovu spojí so skupinou B, inokedy zasa skupina B unikne - celkom ako vo fúge. Máme tu to, čo po francúzsky nazývame "*le sujet et la réponse*". Antitéza či antifónia pokračuje počas celého príbehu, až kým sa obe skupiny takmer nepomiesajú a nepopletú - to je ekvivalent *stretta* vo fúge; potom dochádza ku konečnému riešeniu či vyvrcholeniu tohto konfliktu v podobe splynutia tých dvoch princípov, ktoré boli v priebehu celého mýtu v protiklade. Môže to byť konflikt medzi mocnosťami tam hore a mocnosťami tu doľu, nebom a zemou, alebo slnkom a podzemnými mocnosťami a podobne. Mýtiske riešenie spojenia sa štruktúrou

veľmi podobá akordom, ktoré završujú či ukončujú hudobnú skladbu, lebo aj ony ponúkajú spojenie extrémov, ktoré sa tentoraz konečne znovu zjednocujú. Mohli by sme tiež ukázať, že sú mýty či skupiny mýtov, ktoré sú konštruované ako sonáta, alebo symfónia, alebo rondo, alebo toccata, alebo ktorákoľvek iná hudobná forma, ktoré hudba v skutočnosti nevyňašla, ale nevedomky ich prevzala zo štruktúry mýtu.

Rád by som vám porozprával jednu historku. Keď som písal *Surové a varené*, rozhodol som sa dať každej časti knihy charakter istej hudobnej formy a nazvať jednu "sonáta", inú "rondo" a tak ďalej. Nato som narazil na mýtus, ktorého štruktúre som veľmi dobre rozumel, ale nevedel som nájsť hudobnú formu, ktorá by tejto mýtickej štruktúre zodpovedala. Zavolať som teda priateľovi, skladateľovi René Leibowitzovi a vysvetlil som mu svoj problém. Oboznámil som ho so štruktúrou mýtu: dva na začiatku úplne rozdielne príbehy, naoko bez akéhokoľvek vzájomného vzťahu, sa postupne začínajú prestupovať a zlievať, až na konci vytvárajú jednu jedinú tému. Ako by si nazval hudobnú skladbu s rovnakou štruktúrou? Porozmýšľal o tom a povedal mi, že v celých dejinách hudby nepozná nijakú hudobnú skladbu s takou štruktúrou. Takže pre ňu ani nejestvuje názov. Hudobná skladba s takou štruktúrou bola očividne celkom možná; o pár týždňov mi poslal partitúru skladby, ktorú zložil a ktorá prevzala štruktúru mnou spomínaného mýtu.

Porovnávať hudbu a jazyk je nesmierne háklivé, le-

bo sú si do istej miery ohromne blízke, no zároveň medzi nimi jestvujú obrovské rozdiely. Napríklad súčasní jazykovedci nám vravia, že základnými prvkami jazyka sú fonémy - to jest oné zvuky, ktoré nesprávne zobrazujeme za pomoci písmen - ktoré samy osebe nemajú význam, ale ktoré v rozličných kombináciách vyjadrujú rozličné významy. Prakticky to isté by sa dalo povedať o hudobných tónoch. Tón - A, B, C, D a tak ďalej - nemá sám osebe význam; je to len tón. Iba kombináciou tónov možno vytvoriť hudbu. Dalo by sa teda pokojne povedať, že ak v jazyku ako základný materiál máme fonémy, potom v hudbe by sme mohli mať čosi, čo by som po francúzsky nazval "sonéma" - vo vašej reči by azda vyhovovala "tonéma". V tomto sú si jazyk a hudba podobné.

Ale ak uvažujeme o ďalšom kroku alebo ďalšej rovine v jazyku, zistíme, že fonémy spájame, aby sme vytvorili slová; a slová zasa spájame dovedna, aby sme vytvorili vety. Ale v hudbe slová nie sú: základný materiál - tóny - sa síce spolu kombinuje, ale hneď dostávame "vetu", melodickú frázu. Takže zatiaľ čo v jazyku máme tri veľmi zreteľné roviny - fonémy sa spájajú a vytvárajú slová, slová sa spájajú a vytvárajú vety - v hudbe máme pri tónoch z logického hľadiska čosi také ako fonémy, ale rovina slova nám chýba a prechádzame rovno k vete.

Mytológiu možno prirovnať tak k hudbe, ako k jazyku, je tu však nasledujúci rozdiel: v mytológii nejestvujú fonémy; najnižšími prvkami sú slová. Takže ak si ako vzor vezmeme jazyk, vzor pozostáva, po prvé, z foném; po druhé, zo slov; po tretie, z viet. V hudbe máme ekvivalent pre

vety, ale nemáme ekvivalent pre slová. V mýte máme ekvivalent pre slová, ekvivalent pre vety, ale nemáme ekvivalent pre fonémy. V oboch prípadoch teda chýba jedna rovina.

Ak sa pokúšame pochopiť vzťah medzi jazykom, mýtom a hudbou, môžeme to urobiť iba tak, že ako východiskový bod si vezmeme jazyk, a potom sa dá ukázať, že tak hudba na jednej strane, ako aj mytológia na strane druhej majú svoje korene v jazyku, ale rozvíjajú sa odlišnými smermi, že hudba zdôrazňuje zvukové hľadisko, už zakotvené v jazyku, zatiaľ čo mytológia zdôrazňuje hľadisko zmyslu, významové hľadisko, ktoré je tiež zakotvené v jazyku.

Bol to Ferdinand de Saussure, ktorý nám ukázal, že jazyk pozostáva z neoddeliteľných prvkov, ktorými sú na jednej strane zvuk a na druhej strane význam. A môj priateľ Roman Jakobson práve vydal knižočku pod názvom *Le Son et le Sens*, čo sú dve nerozlučné tváre jazyka. Máme zvuk, zvuk má význam a nijaký význam nemôže jestvovať bez zvuku, ktorý by ho vyjadroval. V hudbe prevláda zvukový prvok a v mýte významový prvok.

Od detstva som sníval o tom, že budem skladateľom, alebo aspoň dirigentom orchestra. Veľmi som sa ako dieťa usiloval zložiť hudbu k opere, ku ktorej som napísal libreto a namaľoval scény, ale vôbec mi to nešlo, lebo mi chýba čosi v mozgu. Podľa mňa iba o hudbe a o matematike sa dá povedať, že sú naozaj vrodené a na jedno i na druhé musí mať človek určitú genetickú výbavu. Veľmi dobre si pamätám, ako som raz, keď som počas vojny žil ako uteče-

nec v New Yorku, obedoval s veľkým francúzskym skladateľom Dariom Milhaudom. Spýtal som sa ho: "Kedy ste si uvedomili, že budete skladateľom? Vysvetlil mi, že keď ako dieťa pomaly zaspával v posteli, načúval a počul akúsi hudbu, ktorá sa nijako nepodobala tej hudbe, ktorú poznal; neskôr zistil, že to už bola jeho vlastná hudba.

Odkedy mi udrela do očí skutočnosť, že hudba a mytológia sú, ak sa tak môžem vyjadriť, dve sestry splodené jazykom, ktoré sa odlúčili a každá sa pobrala iným smerom - tak ako sa v mytológii jedna postava poberie na sever, druhá na juh a už nikdy sa nestretnú - vravím si, že ak som nevedel komponovať pomocou zvukov, možno budem vedieť komponovať pomocou významov.

Oná paralela, ktorú som sa tu pokúšal urobiť - povedal som to už, ale rád by som to znova podčiarkol - platí, pokiaľ viem, iba pre západnú hudbu, ako sa vyvíjala v posledných storočiach. Ale teraz sme svedkami čohosi, čo sa z logického hľadiska veľmi podobá tomu, čo sa odohralo, keď mýtus ako literárny žáner zanikol a nahradil ho román. Sme svedkami zániku samého románu! A je celkom možné, že to, čo sa odohralo v osemnástom storočí, keď hudba prevzala štruktúru a funkciu mytológie, sa teraz odohráva znova, a to tak, že takzvaná seriálna hudba prevzala román ako žáner vo chvíli, keď sa stráca z literárnej scény.