

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

Olga Kovaříková

Reflexe hudebního díla v literatuře evropské moderny

Reflection of Musical Works in European Literary Modernism

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat Prof. Dr. Phil. Josefu Vojvodíkovi, M.A., za obětavé vedení mé diplomové práce, za podnětné rozhovory, za čas, který mi věnoval, a za ochotu, vstřícnost a podporu, kterou mi vždy prokazoval.

Velký dík patří rovněž mé neskonale obětavé rodině, která mi byla oporou nejen po dobu psaní této práce, a Thomasovi R. Martinovi, B.M.A., jak za podporu, tak za poskytnutí studijních materiálů, které jsou v českých knihovnách nedostupné.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Mariánských Lázních, dne 25. července 2013

.....
podpis

Abstrakt

Práce se zaměřuje na intermediální vztahy mezi hudbou a literaturou v evropské literární moderně a rané avantgardě, přičemž sleduje dopad hudby na literární text, literaturu jako takovou a na bytostně literární médium knihy. Hudebním dílem se v tomto případě myslí především Wagnerova hudební dramata a teoretické texty, které nastínily Wagnerův umělecko-estetický koncept Gesamtkunstwerku jakožto totálního uměleckého díla sjednocujícího všechna umění. Tato práce sleduje metaestetickou linii niterného, synesteticky orientovaného intrakompozičního literárního Gesamtkunstwerku ve vybraných textech Charlese Baudelaira, Stéphana Mallarméa, Marcela Prousta a v almanachu *Der Blaue Reiter*, přičemž odhaluje podstatu analogií mezi hudbou a literaturou, jednotlivé projevy muzikalizace a jejich význam pro literární dílo a literaturu jako celek. Zároveň akcentuje, že na vybrané texty má velký vliv rovněž již „literarizovaná“ hudba a esoterické učení o spekulativní hudbě, a též upozorňuje na postupné rozměňování hranic mezi uměními na cestě k abstrakci.

Klíčová slova: intermedialita, synestezie, muzikalizovaná literatura, intrakompoziční intermedialita v literatuře, literární Gesamtkunstwerk

Abstract

This paper focuses on intermedial relations between music and literature of European Modernism and early Avant-garde, and monitors the impact of music on literary texts, literature as a whole, and the essentially literary medium – the book. “Musical work”, in this case, refers to Richard Wagner’s music dramas and theoretical texts that outlined Wagner’s artistic-aesthetic concept of Gesamtkunstwerk as a total work of art uniting all the arts. This paper follows the meta-aesthetic line of intimate, synaesthetically oriented intracompositional literary Gesamtkunstwerk in selected literary texts by Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Marcel Proust, and in *The Blaue Reiter Almanac*. It reveals the essence of analogies between music and literature, various manifestations of musicalization, and their significance for literary works and literature as a whole. It additionally emphasizes that the selected texts have also been influenced by already “literarized” music, as well as by esoteric teachings on speculative music, and highlights the gradual disintegration of boundaries between the arts, which led to their abstraction.

Key words: intermediality, synaesthesia, musicalized literature, intracompositional intermediality in literature, literary Gesamtkunstwerk

Obsah

1. Úvod	7
2. Intermedialita.....	12
2.1 Typologie Iriny Rajewské.....	14
2.2 Dvojitá typologie Wenera Wolfa.....	15
2.3 Přetův problém metaforičnosti.....	20
2.4 Totální intermediální dílo aneb Gesamtkunstwerk	21
3. Orientační přehled proměny filosoficko-estetické recepce hudebně-literárních vztahů od antiky po 19. století.....	25
3.1 Příklad Wagner.....	31
3.2 Nietzsche kontra Wagner	35
4. Baudelaire, korespondence a pythagorejská harmonie	37
4.1 Plavba na rozbouřené hudbě	38
4.2 <i>Tannhäuser</i> v Paříži, spojitosti a nesdělitelná totalita.....	40
4.3 „Ten valčík zádumný“	47
4.4 Shrnutí.....	55
5. Mallarmé a slyšitelná neslyšitelnost.....	56
5.1 Hermetičnost	57
5.2 <i>Le Livre</i> , esoterika a hudba	58
5.3 Hudebnost všeho	60
5.4 Flašinet	61
5.6 Hudebnice ticha.....	62
5.7 Tajemství hudby aneb Mallarmé kontra Wagner.....	67
5.8 Pocta – nepocta	69
5.9 „Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu“	71
5.9.1 Témbr a tympan	74
5.9.2 Vnitřní hlas a kompozice ticha	78
5.9.3 Báseň – obraz – skulptura - atonalita.....	80
5.9.4 Participia	81
5.9.5 Mallarmé kontra Wagner kontra Beethoven kontra hudební program.....	82
5.10 Shrnutí.....	88
6. Proust a hudební paměť	89
6.1 Konstrukce hudební paměti.....	91

6.2	Literární opera povrchních snobů	93
6.3	Čas, bezčasí a Schopenhauer.....	96
6.4	Translace a archivace hudby	97
6.5	Swannova sonáta.....	98
6.6	Hudba klíčových slov aneb Husí rybníček.....	101
6.7	Hudba zachovatelka aneb Katedrální Gesamtkunstwerk.....	105
6.8	Harmonie drobné fráze.....	109
6.9	Shrnutí.....	111
7.	<i>Der Blaue Reiter</i> a mystická kompozice	113
7.1	Disonance	115
7.2	Kandinský – umělecký ladič	117
7.3	Modrý jezdec nové epochy	118
7.4	Generálbas.....	120
7.5	Konstrukce	121
7.6	Reprodukce	123
7.7	Syn(es)tetická komparativní metoda.....	124
7.8	Stránka jako galerijní plocha.....	125
7.9	Abstrakce a zploštění	127
7.10	„Der gelbe Klang“	128
7.11	Konstrukce	131
7.12	Zrod atonality ze symbolistické poezie.....	133
7.13	Mystická knižní superkompozice.....	135
7.14	Shrnutí.....	138
8.	Závěr.....	139
9.	Seznam literatury.....	143
10.	Seznam příloh	153

1. Úvod

Tato práce se zabývá vztahem literatury a hudby v kontextu evropské moderny a rané avantgardy, přičemž se zaměřuje na čtyři důležité momenty setkání literatury a hudby na poli literárním: v díle Baudelairově, Mallarméově, Proustově a v almanachu *Der Blaue Reiter*. Předpokládá, že tyto momenty hrály zásadní roli v genezi moderního paradigmatu intermediálního vztahu mezi literaturou a hudbou, u jehož zrodu stála obzvláště umělecko-estetická recepce fenoménu Richarda Wagnera a jeho vize syntetického, hudebně-dramatického Gesamtkunstwerku. Teoretické pozadí práce tvoří sekundární texty interdisciplinárního charakteru pohybující se na rozhraní literární vědy a muzikologie, ale také na pomezí ostatních humanitních disciplín (filosofie, estetika, dějiny umění). Je velmi důležité vyzdvihnout, že účelem využití těchto sekundárních zdrojů je objasnění hudebně-literárních vztahů a vyjevení „hudebního“ charakteru děl literárních, nikoliv díla hudebního. Hudba je v této práci chápána spíše jako hermeneutický nástroj k výkladu literatury, nikoliv jako objekt muzikologického zkoumání. V průběhu práce si budeme muset vypomoci hudební teorií a estetikou, ale s cílem pochopit, co hudební dílo a hudba všeobecně znamená pro literaturu a jak se její vlivy projevují; budeme tedy často konfrontováni s metamediálními reflexemi.

V současných intermediálních studiích orientovaných na vztah mezi literaturou a hudbou, ať už pro jejich označení zvolíme jakýkoliv termín („Word and Music Studies“, „melopoetika“)¹, není kladen velký důraz na metodologické prostředky výzkumu; jde především o poznatky. Příznivci této disciplíny se shodují, že není zas tak podstatné, jak bylo závěrů dosaženo, jsou-li přínosné a produktivní (Scher, Wolf, Prieto, Kramer). Což do jisté míry připouští velkou interdisciplinární volnost, nápaditost a nekonvenční přístupy, ale také to implikuje jistou badatelskou anarchii. Tato práce se vynasnaží nezabřednout do povrchní katalogizace hudebně-literárních klišé, ale pokusí se vydat jakousi umírněnou střední cestou komparativní rekonstrukce umělecko-estetických modelů vybraných autorů z perspektivy oblastí zájmu intermediality, jak je definoval Werner Wolf (1999, 2002) a Eric Prieto (2002a, 2002b). Náš badatelský přístup lze asi nejlépe připodobnit k interpretačně-detektivnímu intermediálnímu výzkumu zaměřenému na vyjevení „hudební“ kompozice literárního díla. Tato práce si v souladu s výše uvedeným klade za cíl odhalit hudbou inspirovanou konstrukci

¹ Tyto termíny si objasníme v následující kapitole.

vybraných děl a odhalit intence, které za konstitucí vybraných děl stojí, přičemž vychází z předpokladu, že konstrukci vybraných děl ovlivnila recepcce hudby (převážně Wagnerovy a v případě almanachu Schönbergovy) a myšlení o hudbě. Hudební dílo uvedené v názvu práce tedy chápeme nejen v úzkém smyslu jako konkrétní hudební kompozici, ale rovněž jako dílo inspirované hudbou či dílo o hudbě, tedy i jako myšlení o hudbě a hudební estetiku.

Náplní práce je odhalit, co autory vedlo k muzikalizaci textu či knižního média jako takového, do jaké míry je text muzikalizován, respektive v čem tkví jeho „hudební“ charakter, jak se toto zhudebnění v díle projevuje, co jím autor míní, co to pro dílo jako takové znamená, v čem je jeho práce s hudbou v rámci literatury inovativní a co to pro literaturu jako takovou na metarefektivní úrovni obnáší. Zmíněné aspekty díla se pokusíme odhalit pomocí stop zanechaných autory, pomocí reflexe analogií mezi vybranými díly a skrze hudebně-literární kontexty. Jako evidenci záměrné translace hudby použijeme autorské evidence, případně evidence ze sekundárních zdrojů. Zároveň se pokusíme vyjevit analogie mezi umělecko-estetickými modely jednotlivých autorů. Předpokládáme totiž, že zmíněná díla vstupují do intertextuálního dialogu. Práce ve své celistvosti by se pak ráda pokusila poukázat na zásadní roli hudebních reflexí v genezi modernistických intermediálních paradigmat.

Estetické, filosofické a rovněž vědecké reflexe hudby dané epochy, Wagnerova hudebního dramatu a Schönbergovy ideje atonální hudby projektované na zvolená literární díla nám poslouží k rozklíčování zakódovaných kvalit kompozice těchto enigmatických děl. Cílem je konfrontovat hudební dílo či „myšlení“ o hudbě zachycené v literárním projevu společně s vybranými literárními texty Baudelairovými, Mallarméovými, Proustovými a s almanachem *Der Blaue Reiter*, přičemž se vynasnažíme o rekonstrukci a reinterpetaci různých pojetí metamediálních a metaestetických vztahů u zmíněných autorů.

Na první pohled možná zaujme fakt, že se budeme zabírat třemi původně frankofonními texty a pouze jedním dílem v německém jazyce, přičemž v případě posledně zmíněného jde o sborník textů umělců různých národností. U francouzských textů nás k výběru přivedla hlavně publikace Petera Dayana (2006), která se zabírá studiem „hudebnosti“² francouzské literatury jako takové. Podle Dayana francouzská literární tradice reflektuje specifický francouzský styl psaní, kterému položila základ George Sandová a který „refuse[s] to recognize clear boundaries between the literary, the critical, and the musical [...] it defined literature as music, and heard music as poetic“ (2006: ix). Hudba dle Dayana od

² Nemíní tím tradiční prozódii nebo klišé o vágní hudebnosti básní, nýbrž spojitost literatury a hudby na metarefektivní úrovni.

dob Sandové a Baudelaira vrůstá do literárního textu, a ustanovuje tak distinktivní a poněkud paradoxní charakter francouzské modernistické a postmodernistické literatury, ve které jsou hudba a literatura neoddělitelně spjaty, ačkoli zároveň působí zcela neslučitelným dojmem: „Each defines itself through the other, at the same time as each rejects the other. Music writes literature, and literature writes music; neither can compose itself alone“ (Ibid: x). Hudba a literatura tedy podle Dayana v literatuře *nějak* komplementárně korespondují a vzájemně redefinují své hranice, přičemž do metareflexí zapojují také filosofii a estetiku. Otázkou je *jak*. My se pokusíme odpovědět na tuto otázku, ale nebudeme se věnovat jenom francouzské literatuře. Pro vysvětlení volby v Mnichově vydaného, multikulturně orientovaného almanachu jako studovaného díla si musíme nejprve upřesnit pojem literatury jako takové. Tato práce se sice zaměřuje primárně na rozbor textů z oblasti krásné (francouzsky psané) literatury (Mallarméova a Baudelairova poezie, Proustův román) a na to, jak tyto texty byly ovlivněny konfrontací s díly hudebními, ale zároveň pojem „literatura“ chápe také v širším kontextu, tedy ne pouze jako tradiční zastřešující termín „krásné literatury“, ale spíše jako „písemnictví“³ zahrnující jakýkoliv psaný text, přičemž se zaměřuje nejen na text jako takový, ale rovněž na fenomén média knihy. Charakter almanachu *Der Blaue Reiter*, kterým se zabýváme v sedmé kapitole, osciluje mezi teoreticko-esejistickou literaturou o umění jako takovém a syntetickým manifestem souborného umění. Na jeho studium se zaměřují především teoretikové umění a hudby. Proto se jeho zařazení mezi zkoumané prameny primárně literárně-komparatistické práce může jevit poněkud kuriózní. Nicméně při úvahách o projekci hudby do evropské moderní literatury nelze almanach opomenout, částečně už jen z toho důvodu, že je často chápán jako samozřejmost, o které se přílišně nediskutuje⁴, ačkoli v návaznosti na Mallarméův projekt *Knihy* hraje zásadní roli v proměně kontemplace knihy jako svébytného média.

Cílem práce je zachytit vztah literatury a hudby, tedy vztah charakteru intermediálního. Proto se nejprve zastavíme nad teorií a typologií intermediality a vymezíme, do jaké míry se o ni v práci hodláme opírat a do jaké míry s jejími poznatky zamýšlíme nakládat. Poté si velmi stručně shrneme historické proměny hudebně-literárních esteticko-filosofických vztahů, abychom poukázali na některé navracející se tendence a připravili si

³ Srov. s Peterkovou definicí literatury uvedenou ve Vlašínově *Slovníku literární teorie* (1984: 207). O hudbě lze koneckonců také mluvit jako o literatuře. S termínem literatura se v každodenním hudebním diskurzu setkáváme například v případě tištěných (knižních) vydání hudebních děl či souborného označení notových záznamů děl jedné epochy či jednoho autora.

⁴ O čem ostatně svědčí nepočtené intermediálně orientované publikace na toto téma. V této práci tak budeme čerpat především z ojedinelé publikace Jessicy Horsleyové *Der Almanach Des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk* (2004).

podloží pro konfrontaci hudby a literatury ve zvolených dílech. Následně si rozebereme soudobou klasifikaci intermediálních vztahů mezi hudbou a literaturou, přičemž se obeznámíme především s pojetím Wenera Wolfa (1999, 2002) a Erica Prieta (2002a, 2002b). Poté si ujasníme koncept Gesamtkunstwerku a jeho historickou genezi, která je akcelerována recepcí Wagnerových děl. Neopomeneme si ujasnit termín „synestezie“, který s vizí totálního uměleckého díla úzce souvisí. Také se stručně obeznámíme s filosoficko-estetickým historickým pozadím intermediálního vztahu hudby a literatury, stručně si vyložíme charakter tvorby Richarda Wagnera a podíváme se na Nietzscheovu kritiku tohoto skladatele. Těžištěm práce je rozbor Baudelairova pozitivního vztahu k Wagnerovi a jeho dílu, kterým se budeme zabývat ve čtvrté kapitole a který lze vysledovat z Baudelairovy recepce Wagnerovy hudby. Pozastavíme se nad Baudelairovou mystickou teorií korespondencí a rozebereme si esej „Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži“ a báseň „Harmonie večera“. V následující kapitole se budeme věnovat Stéphanu Mallarméovi a jeho konfrontaci s všudypřítomnými wagneriány. Pozastavíme se nad vybranými básněmi a teoretickými texty, konceptem virtuální orfické *Knihy* a poukážeme na spojitost „Vrhu kostek“ s Wagnerem přetlumočenou Beethovenovou hudbou. V další kapitole se budeme věnovat *Swannově lásce* od Marcela Prousta a její hudební konstrukci. Zastavíme se nad Proustovým užíváním wagneriánských klišé, seznámíme se s Proustovým pojetím hudebnosti jazyka a s architektonickými proporcemi hudby. V poslední kapitole se budeme věnovat almanachu *Der Blaue Reiter* a rozebereme si, jak jeho mystická transmediální kompozice byla ovlivněna atonální hudbou Arnolda Schönberga.

Značné množství textů, se kterými se v práci nakládá, není v současnosti přeloženo do českého jazyka (Mallarméovy eseje, Proustovy eseje, almanach *Der Blaue Reiter*, většina sekundárních textů). Názvy a citace z těchto textů nebudeme překládat do češtiny, nýbrž zachováme jejich originální znění. Je-li dílo přeloženo do češtiny, budeme pracovat primárně s přeloženým textem, který v případě nutnosti doplníme o originální znění. Některé překladové texty (básně Baudelairovy a Mallarméovy) budou doplněny o originální znění. V takovém případě bude účelem originálu vyjevit skutečnosti, které z českého překladu, respektive přebásnění, nejsou patrné, přesto jsou však pro interpretaci zásadní.

Velké množství sekundárních textů v této práci pochází z elektronických zdrojů, což souvisí s publikační metodologií a charakterem hudebně-literárních studií. Jelikož jsou hudebně-literární studia poměrně mladou a zatím neucelenou disciplínou, využívají k prezentaci a sdílení poznatků spíše „nových“ elektronických médií, jakými jsou například

elektronicky vydávané publikace – sborníky, záznamy z konferencí, akademické časopisy, často na úkor dostupnosti publikací ve staromilské tištěné formě. Užití elektronických zdrojů je pak nevyhnutelné. Uchýlení se k digitalizovaným verzím primárních textů v původním znění vyplývá hlavně z jejich absence v rámci českých knihoven či z problematické dostupnosti. Primární elektronické dokumenty, ze kterých tato práce vychází, jsou často digitalizovanými původními či ranými vydáními textů; výhoda práce s těmito dokumenty pak spočívá v jejich „dobovém“ charakteru, jelikož taková vydání nesou punc doby, ve které vznikaly. O to více nás tedy přibližují k „duchu doby“, o kterém Kandinský tolik psal.

V případě almanachu *Der Blaue Reiter* je uchýlení se k digitalizovanému zdroji podmíněno charakterem vydání. Digitalizovaná verze umožňuje nahlédnout přímo do druhého vydání z roku 1914, které se výrazně liší od Lankheitovy revidované verze (1. ed. 1965), jež je sice v současnosti nejrozšířenějším vydáním, nicméně se bohužel dosti necitlivě odchyluje od textuálního a obrazového uspořádání původního vydání almanachu.

Také možná překvapí práce s mnoha cizojazyčnými zdroji, převážně anglosaskými. Vysvětlení je prosté: jak bylo výše uvedeno, většina z těchto děl není přeložena. Hojný výskyt referencí k anglicky psaným sekundárním publikacím souvisí rovněž s tím, že materiály pro sepsání práce byly povětšinou sesbírány ve Skotsku během studijního zahraničního pobytu na University of Glasgow (2009/2010), jehož smyslem bylo, krom jiného, načerpat informace pro diplomovou práci.

2. Intermedialita

Než přistoupíme k vymezení pojmu intermedialita, nejprve bychom si měli ujasnit, co je médium. Werner Wolf upozorňuje, že není vhodné ztotožňovat text a médium, jelikož zatímco text je tradičně chápán spíše jako „kanál k přenosu informací“, médium je nahlíženo spíše jako „komunikační dispozitiv chápáný ve smyslu kognitivního rámce konvenčně jako distinktivní. Tento dispozitiv je určován v první řadě specifickým (např. symbolickým či ikonickým) užitím sémiotického systému (řeč, obraz), v mnohých případech také kombinací vícero znakových systémů [...] k přenosu kulturních obsahů“ (Wolf 2011: 63). Z této definice vyplývá dvojí význam média: a) jakožto tradiční umění (hudba, výtvarné umění, literatura), b) „nové komunikační formy“, bez ohledu na jejich umělecký status. Do druhé kategorie podle Wolfa spadá např. koncertní provedení hudby, malby ve výstavních sálech, knižní vydání románů či hypertexty (Ibid.).

Abychom si ujasnili hudebně intermediální vztahy hudby a literatury ve vybraných primárních textech, musíme se nejprve pozastavit se nad konceptem intermediality jako takové. Pojem „intermedium“ sice poprvé užil Samuel Taylor Coleridge již v roce 1812, ale neučinil tak v souvislosti s mezioborovostí, nýbrž v kontextu naratologie (Schneider 2008: 7). Coleridgeův termín objevil a přetransformoval v 60. letech minulého století představitel a teoretik avantgardního hnutí Fluxus, Dick Higgins, jehož práce znamenaly první výrazný impuls pro studia „soudobé hybridizace umění“ (Ibid.: 8). Plurálu „intermedia“, odvozeného od Higginsova termínu, poprvé užil Aage Hansen-Löwe v roce 1983, když hledal nová napojení humanitních věd skrze intertextualitu. Během posledních tří dekad, které od té doby uplynuly, se intermedialita dostala do centra zájmu napříč humanitními disciplínami a stala se z ní „nepřehledná džungle“ (Ibid.: 6), o čemž svědčí jak rozličné kombinace disciplín v intermediálních výzkumech, tak velké množství konkurenčních termínů, kterými se intermedialita označuje.⁵

Irina Rajewská (2005) vyzdvihuje zastřešující charakter termínu⁶, pod kterým se sdružují rozmanité, těžko specifikovatelné interdisciplinární jevy odehrávající se v pomyslném prostoru mezi médii. Intermedialita v jejím pojetí operuje spíše na rozhraní médií. Upozorňuje také na různou ranou terminologii vázanou na odlišná jazyková prostředí: terminus technicus „intermedialita“ povstal z německého akademického prostředí, zatímco

⁵ Jan Schneider uvádí celkem 17 termínů, mezi nimi např. „multimedialitu“, „plurimedialitu“, „transmedialitu“, „hypermedialitu“. (Ibid.).

⁶ Označuje jej za „umbrella-term“ (Rajewsky 2005: 44).

tendence v anglosaském výzkumu spojuje s tradicí „interart studies“. V současnosti je ale patrné přijetí termínu i v anglosaském prostředí (Rajewsky 2005: 43).

Werner Wolf definuje intermedialitu jako „překračování hranic mezi komunikačními médii, jež jsou konvenčně chápána jako distinktivní; k tomu dochází jak uvnitř jednotlivých děl nebo znakových komplexů, tak i mezi nimi navzájem“ (Wolf 2001: 65). Wolf, vycházející z vlastní definice média výše uvedené, uchopuje intermedialitu jako studium „intersemiotických vztahů“ (Ibid: 64) zahrnující jevy intramediální (v rámci jednoho média) a intermediální (mediální kombinace).

Intermedialita zaměřená na vztah literatury a hudby, která vytváří diskursivní rozhraní mezi oběma uměními, v současnosti nejčastěji označovaná za „melopoetiku“⁷ nebo „Word and Music Studies“⁸, je velmi mladou odnoží intermediality vzkvétající teprve od 60. let 20. století. Za hlavní průkopníky se považují literární kritici Calvin S. Brown a Steven Paul Scher, z čehož lze snadno odvodit, že ve svých začátcích byl výzkum orientovaný převážně literárně (Wolf 2002: 14). Až s nástupem další generace badatelů se pole působnosti rozšířilo o představitele tzv. nové muzikologie⁹, kteří do literárně předpojatého melopoetického výzkumu vnesli hudebně-teoretickou perspektivu. V roce 1997 byla založena zastřešující organizace *The International Association for Word and Music Studies* (zkráceně WMA), která si jako hlavní cíl určila „to promote transdisciplinary scholarly inquiry devoted to the relations among literature, verbal texts, language and music [...] and to provide an international forum for musicologists and literary scholars with interest(s) in interart/intermedial studies, crossing cultural boundaries and expanding traditional disciplinary categories.“¹⁰ WMA vydává sborníky, vědecké publikace a pořádá pravidelné konference.¹¹

⁷ Termín převzatý od T. S. Eliota, užívaný Stevenem Paulem Scherem. Nejedná se však o termín všeobecně uznávaný nebo významově ustálený (Scher 1999: 472).

⁸ Na webových stránkách asociace zastřešující „Word and Music Studies“ stojí: „Word and Music Studies is a transdisciplinary scholarly inquiry devoted to the relations between literature and music, and to the ways in which music relates to verbal language.“ Dostupné z <<http://www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/graduate-school/our-degrees/word-music-studies/home>>, [cit. 2013-03-26].

⁹ Nová muzikologie vznikla v reakci na restriktivní schenkeriánskou analýzu s cílem oprostít se od formalismu a pozitivismu, a obohatit tak hudební vědu o širší extra hudební kulturní kontext (Scher 1999: 11-12).

¹⁰ Citace z oficiálních stránek asociace. Dostupné z <<http://wordmusicstudies.org/>>, [cit. 2013-03-26].

¹¹ Od roku 2007 působí na Edinburské univerzitě (The University of Edinburgh) jediný doposud známý profesor *Word and Music Studies* Peter Dayan, pod jehož vedením lze na zmíněné instituci získat magisterský nebo doktorský titul z této mladé disciplíny.

Na akademické půdě je v současnosti problematičtější vytyčit jasné hranice mezi hudebně-literárním studiem ukotveným v literární komparatistice a výzkumem vycházejícím z nové muzikologie, neboť se obě disciplíny neustále vzájemně obohacují a revidují jak skrze poznatky získané autorevizí a interakcí, tak zásluhou poznatků převzatých z ostatních humanitních věd. Teorie, metodologie a interpretační praxe zůstávají v obou případech problematičtější a poznatky se vzájemně překrývají (Kramer 1999). Celý proces interakce se spíše odehrává na kontinuu komparatistika – melopoetika – nová muzikologie (a naopak), přičemž souborný výzkum se opírá o širší kontext mezioborových kulturních studií. Je nutné mít na paměti, slovy muzikologa Kramera, že „disciplines are theoretized only after they have been practiced awhile“ (1999: 167). V nynější fázi výzkumu je tedy záhodno oprostit se od předsudků spojených s obavou z hybridizace, kontaminace a nedostatečné poplatnosti výchozím disciplínám a zapracovat na vytvoření nového kritického jazyka „to find a meeting ground for literary criticism and musicology as both disciplines aspire to become vehicles of a more comprehensive criticism of culture“ (Scher 1999: 14). Kramer navrhuje jako možné řešení „tandem readings of literary and musical works“ (1999: 161). K úplnému uspokojení Kramerova diktátu by však bylo bezpodmínečně nutné důkladně ovládat obě disciplíny. Je tedy na místě zamyslet se společně s Wernerem Wolfem nad kompetencí intermediálních badatelů. Wolf přiznává, že se ve svém bádání zaměřuje převážně na „muzikalizovanou beletrii“¹², jelikož jeho odborné znalosti z oblasti literatury zásadně převyšují jeho amatérskou znalost hudby. Každý učenec by měl sebekriticky volit takový rozsah výzkumu, ke kterému se cítí kompetentní, nicméně by se neměl zcela omezit na známé teritorium, ale pokusit se o rozšíření pole výzkumu za účelem produktivního obohacení obou disciplín. Krom toho, jak uvádí Wolf: „Since musicalized literature is frequently the product of a »mere« amateur interpretation of music by a literary author [...] and remains first and foremost literature, it is this intermedial form that falls most readily into the competence of the literary scholar“ (Wolf 1999: 7).

2.1 Typologie Iriny Rajewské

Jelikož je ve svém širším pojetí intermedialita metodologicky téměř nepolapitelná, zaměřuje se Rajewská (2005) na intermedialitu v užším slova smyslu, kterou si vytyčuje pomocí tří základních kategorií. Do zúžené intermediality řadí (i) **mediální transpozici**, (ii) **mediální kombinaci** a (iii) **intermediální referenci**. Transpozici charakterizuje následovně: „transformation of a given media product [...] or of its substratum into another medium“

¹² Používáme termínu Wernera Wolfa „musicalized fiction“ (Wolf 1999: 6).

(2005: 51). Do této kategorie spadají adaptace ať už knižní, či filmové. Jak napovídá název druhé kategorie, jde v jejím případě o spojení více médií v jednom artefaktu. Do škatulky mediální kombinace lze tedy zařadit operu, film nebo divadlo. Cílem intermediální reference je skrze odkazy a imitace navodit dojem iluzorní přítomnosti odlišného média ve studovaném artefaktu, ve kterém ale ono odlišné médium není fyzicky zastoupeno. Do této kategorie spadá například muzikalizovaná literatura.¹³

2.2 Dvojitá typologie Wernera Wolfa

Werner Wolf během posledních let několikrát revidoval svou typologii intermediality. Jak sám přiznává, z počátečního zájmu o vztahy mezi hudbou a literaturou se postupně přenesl na pole intermediality jako takové. Jelikož nejprve sestavil typologii hudebně-literárních vztahů, budeme se přednostně věnovat stručně právě jí.

Wolf v publikaci *The Musicalization of Fiction* (1999) charakterizuje intermedialitu jako „the participation of more than one medium of expression in the signification of a human artefact“ (1999: 1). Hudebně-literární intermedialita zacílená na literaturu se dle Wolfa ve svém širším kontextu může zaměřit na jakýkoliv typ verbálních či literárních textů, ve kterých nějakým způsobem figuruje hudba (Wolf 2002: 14). Vymezení pole působnosti je tedy poměrně snadné. Problémy vyvstanou při snaze systematizovat vztahy mezi hudbou a literaturou.

Scherova široce pojatá typologie vztahů, která pracuje s triadickým modelem a rozděluje vztahy podle primárního média zájmu („literatura v hudbě“, „hudba v literatuře“, „literatura a hudba“), je podle Wolfa nedostačující a vyžaduje revizi. Wolf navrhuje intermedialitu rozlišit na (i) **intermedialitu zjevnou, extrakompoziční** (tedy v širším slova smyslu), a na (ii) **intermedialitu skrytou, intrakompoziční** (v užším slova smyslu). Oba tyto typy následně rozděluje do subtypů, přičemž v centru jeho zájmu stojí intrakompoziční intermedialita beletrie, jelikož se zajímá o integraci hudby do literatury, nikoliv o mediální kombinaci či o integraci literatury do hudby. Tuto terminologii lze dle Wolfa aplikovat na prozaické, poetické a dramatické texty, tedy na literaturu všeobecně. Kategorie intermediálních vztahů lze pak rozdělit následujícím způsobem.¹⁴

- (i) Jsou-li v díle přítomná dvě média (případně více médií) zachovávající si svou autonomii a zůstávají-li tato média věrná svým označujícím, pak se jedná o

¹³ Typologii intermediality se detailně věnuje na stranách 51-53 (Ibid.).

¹⁴ Následující typologie je sestavená podle kapitoly „Musico-literary Intermediality and the Musicalization of Literature/Fiction: Definition and Typology“ (Wolf 2002: 51-70).

intermedialitu zjevnou (1999: 40). Do této kategorie intermediality zařazuje díla **plurimediální** (rovněž označovaná za multimediální), jakými jsou film, divadlo, opera nebo třeba ilustrovaná kniha. Co se hudebně-literárních vztahů týče, patří sem opera, Wagnerovo hudební drama nebo písňové žánry.

- (ii) Je-li ve studovaném literárním díle přítomno pouze jedno dominantní médium (v případě literatury psaný jazyk), jedná se o **intermedialitu skrytou**. Je-li hudba jakožto sekundární médium transponována do primárního média literárního, mluvíme o literárním díle jako o muzikalizované literatuře. Sekundární médium hudby je pak transponováno do primárního média literatury; v díle je tedy přítomno jako a) **tematizace**, b) **reference** a c) **imitace**.¹⁵

a) Transpozice formou **tematizace** probíhá na rovině obsahové, ze sémiotické perspektivy na rovině označovaných dominantního média literatury, a explicitně odkazuje na sekundární médium hudby nebo hudební dílo. Podle umístění v textu se dělí na **intratextuální** (debaty o hudbě, metaestetické úvahy o hudbě v textu), **paratextuální** (druhotné texty – tituly, názvy, podtituly) a **kontextovou** (hudba tematizovaná v sekundárních textech vztahujících se k dílu), přičemž sem spadají jak tematizace obecných hudebních forem, tak smyšlené hudební skladby. Intratextuální tematizaci lze dále rozlišit na figurální a vypravěčskou, podle toho, kdo tematizuje hudbu.

b) **Reference** ve Wolfově pojetí představuje jakousi mezikategorii na rozhraní mezi tematizací a imitací a nejčastěji probíhá formou asociativního citátu – ať už textu písně, nebo opery. Její mezní charakter vyplývá hlavně z povahy literárních aluzí, které mohou být jak přímé, tak nepřímé, evokativní, imitativní.

c) **Imitace** hudby se vyskytuje na formální a strukturální úrovni literárního díla, napodobuje tedy ve své kompozici strukturální kvality hudby. Vychází z předpokladu ikonické podobnosti mezi literárním (dominantním) a hudebním (sekundárním) médiem. Jejím úkolem je evokovat hudbu, nastolit dojem „jako by“ prostřednictvím „verbal semblance of music“(57)¹⁶. Vyskytuje se v díle ve formě **strukturální či formální analogie** (nápodoba

¹⁵ Pro vlastní potřeby Wolfovu komplexní typologii zjednodušíme a upravujeme. Kompletní diagramy Wolfovy typologizace intermediality proto pro srovnání uvádím v přílohách č. 1 a č. 2 této práce.

¹⁶ Wolf cituje Schera (1982).

hudebních forem a jejich částí ve struktuře textu), tzv. **word music** (nápodoba akustických kvalit hudby – onomatopoeia, tónbr, rytmus) či **imaginární obsahové analogie** („imaginary content analogies“), které usilují o transkripci hudby nebo dojmu z hudebního poslechu do literárního díla vlastními jazykovými prostředky (na úrovni označovaných) s cílem evokovat kvality hudby v jazykovém vyjádření. Slovy Wenera Wolfa: „imaginary content analogies supply what is tendentially absent in music: a referential content“ (63).

Wolf rozděluje muzikalizaci rovněž podle míry na **částečnou** a **úplnou**, podle toho, je-li „zhudebněno“ celé studované dílo, nebo pouze jeho část. Podle intencionality pak dělí muzikalizaci díla na **autorizovanou**, kterou lze doložit evidencí ze strany autora, nebo **neautorizovanou**, kterou však lze vyvodit z charakteru studovaného díla, sekundárních pramenů nebo autorů s podobným literárním stylem.¹⁷

Wolfova typologie zachází s hudbou a literaturou jakožto s uměními realizovanými v médiu hudebním a v médiu jazyka, přičemž vychází z předpokladu, že hudba a jazyk mohou být analyzovány v termínech sémiotiky jakožto analogické sémiotické systémy, obdobně segmentované, využívající text k přenosu informací (verbální text, text s notovým záznamem). Zároveň ale připouští, že strukturní a akustické analogie mezi oběma médii jsou nepřesné a rovněž arbitrární¹⁸. Hlavním spojovacím článkem mezi hudbou a jazykem je spíše jejich performativita, obzvláště ve vokální hudbě.

Otázkou zůstává, jak odhalit muzikalizované dílo a obhájit jeho „hudební“ status. Wolf mezi evidence muzikalizace díla zařazuje kontextovou evidenci vyplývající ze sekundárních dokumentů (dopisy, eseje, životopisy, rozhovory apod. podávající svědectví o intencích) a ze zájmů a talentů autora (fenomén „Doppelbegabung“, paralely s jinými autory), a evidenci umístěnou přímo v textu (narážky, citace).¹⁹ V této práci budeme analogicky s Wolfem podkládat svoje domněnky o „zhudebnění“ vybraných děl evidencemi buď ze strany autora, nebo ze sekundárních textů zabývajících se touto tematikou. Budeme vycházet z předpokladu, že zvolené texty jeví známky výjimečné a úmyslné muzikalizace, nikoliv pouze „hudebnosti“ vágní a náhodné, a pokusíme se vytyčit, do jaké míry tato teze odpovídá

¹⁷ Podkapitola „Forms of Explicit Thematization of Music in Literature/Fiction“ (Wolf 1999: 55-57).

¹⁸ Hudba odvisí od precizní intonace, jazyk nikoliv. Segmentace jazykových a hudebních „kompozic“ se sice jeví analogická, ale často pouze proto, že terminologie k popisu hudební syntaxe je převzatá z jazykovědy (Ibid: 14-15).

¹⁹ Vycházím z kapitoly „How to Recognize a Musicalized Fiction When Reading One“ (Ibid.: 71-91), kde autor připouští, že stejná kritéria lze aplikovat na ostatní literární žánry.

skutečnosti. Při snaze definovat povahu muzikalizace zvolených titulů se budeme opírat o Wolfovu typologii, ale nebudeme ji brát jako absolutně platný systém. Jinými slovy – cílem této práce není katalogizovat projevy muzikalizace vybraných děl podle typologie Wenera Wolfa, nýbrž odhalit toto gesto a jeho smysl a význam, a jeho prostřednictvím vyjevit umělecko-estetické pohnutky stojící za takovým aktem. Zajímá nás především, z jakého důvodu jsou texty muzikalizovány a co to znamená pro literaturu. Jde nám hlavně o metaestetickou a metarefektivní interpretaci textů, ve kterých figuruje hudba v různé formě. Sám Wolf připouští, že jeho typologie je spíše souborem rysů „zhudebněné“ literatury, který má sloužit jako vodítko pro odhalení, analýzu a interpretaci literárních děl. Wolfovu typologii tedy bereme spíše jako prostředek k charakterizaci jevů, jež jsou projevem reflexe hudby v literatuře.

Jelikož se v práci budeme zabývat rovněž almanachem *Der Blaue Reiter*, ve kterém se zaměříme na intermediální kvality knihy jako svébytného „super-média“, v němž koexistují také jiné než hudební a literární sémiotické systémy, pozastavíme se nyní rovněž nad Wolfovou revidovanou typologií intermediality, jak ji zpracoval ve stati „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“ z roku 2002 (přel. 2011)²⁰. Tato typologie se tedy vztahuje nejen na literaturu a hudbu, ale na jakákoliv média. Wolf v této stati přeformuloval základní rozdělení intermediality z extrakompoziční a intrakompoziční na (i) **intermedialitu v širším slova smyslu přesahující rámec jednoho díla, tzv. relační**, a na (ii) **intermedialitu v užším slova smyslu, v rámci jednoho díla, také tzv. strukturní**.

- (i) **Intermedialita relační** se nevztahuje pouze na identifikaci intermediálních vztahů v rámci jednoho znakového komplexu, ale je „ve zvláštní míře funkcí perspektivy pozorování řízené interpretačním záměrem“ (2002: 67). První typ relační intermediality představuje **transmedialita**, která reflektuje jevy vyskytující se napříč médii: „Transmedialita je zpravidla intermediální vlastnost otevřeného paradigmatu formálních či obsahových konceptů nebo konfigurací těchto konceptů“ (Ibid.). Může se jednat jednak o jevy dobové, jednak o jevy nadčasové. Druhým typem intermediality v širším slova smyslu je **intermediální transpozice**, tedy přenos jednoho média do média druhého. Transpozice musí být na rozdíl od transmediality podložená „genetick[ou] souvislost[í] mezi signifikáty dvou děl různých médií“, přičemž transponované signifikáty „mohou pocházet jak z obsahové, tak z formální sféry pretextu“

²⁰ Tabulku s revidovanou typologií uvádím v příloze č. 3.

(Ibid.). Dílo však lze bez problému pochopit bez znalosti pretextu, jelikož znalost intermedialního vztahu není zdrojem smyslu díla.

- (ii) **Intermedialita v užším slova smyslu** je oproti tomu podstatná pro smysl díla. Strukturní intermedialita označuje „zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které přispívá ke způsobu generování významu a jeho obsahům“ (68). Lze-li ji doložit na rovině označovaných, pak se jedná o otevřenou intermedialitu, tedy multimedialitu či **plurimedialitu**. V takovém případě se v díle vyskytuje více médií, které lze od sebe rozlišit a oddělit. Plurimedialita se vyskytuje buď v ryze **kombinační**, heterogenní formě, ve které si jednotlivá média zachovávají samostatnost, nebo ve formě **smíšené**, hybridní, kde se hranice mezi jednotlivými médii rozměňují.

Reference je druhým typem intermediality v užším slova smyslu a koreluje s původně vytyčenou intermedialitou skrytou. Tato forma intermediality „je zprostředkována pouze jedním médiem a jedním systémem označujících“ (70) a může odkazovat k cizímu médiu jako celku (systémová), nebo pouze k vybraným aspektům cizího média (jednotlivá). Prvním typem reference je tematizace, druhým imitace. **Tematizace** (explicitní reference) je prostředkem k odkazování „na cizí médium nebo na dílo zprostředkované cizím médiem, a to obvyklými prostředky reference, popř. denotace vlastního média“ (Ibid.). **Imitace** (implicitní reference) se oproti tomu projevuje ve formálním zpracování díla a evokuje přítomnost cizího média prostřednictvím imitace „znak[ů] cizího média pomocí svých vlastních, většinou formálních prostředků, a tak na základě podobnosti ikonicky odkazuje na cizí médium“ (Ibid.).

Wolf dodává, že tuto typologii nelze chápat absolutně. Slouží spíše orientačně jako nástroj k vymezení intermedialních relací na úrovni studovaného díla. Jednak se v jednom díle mohou různě kombinovat zmíněné typy intermediality, jednak může být značně problematické tyto jevy jednoznačně identifikovat a „zaškatulkovat“.

Z revidované typologie je patrné, že Wolf v tomto případě rozlišuje mezi intermedialitou probíhající na rozhraní mezi více díly a intermedialitou v rámci jednoho konkrétního díla, jinak jeho typologie s drobnými nuancemi zůstává prakticky zachovaná; je pouze zobecněná tak, aby ji šlo aplikovat na všechna média. Do původní typologie nebyla

relační intermedialita zahrnuta. Vzhledem k tomu, že se v této práci zabýváme nejen intermediálně-strukturními vztahy v rámci vybraných děl, ale rovněž směřujeme k vytyčení reflexe hudby v literárních dílech jakožto transmediálnímu jevu v rámci jedné epochy, bylo nutné pozastavit se i nad touto typologií, neboť poskytuje rozšíření terminologie právě o jev transmediality. Jinak se v terminologii, v případě potřeby, budeme přiklánět k typologii ranější, ta byla totiž zformulována proto, aby poskytla terminologický aparát pro hudebně-literárně orientovanou intermedialitu.

Znovu připomeňme, že není v našem zájmu vystopovat jednotlivé typy intermediality ve vybraných literárních dílech a přiřadit jim příslušnou (nejpravděpodobnější) nálepku, nýbrž získat orientační terminologický aparát, který nám umožní rozlet k úvahám o umělecko-estetických modelech v nich uplatněných. Nechceme pouze typologizovat. Wolf ostatně svou typologii nesestavuje proto, aby byla násilně aplikována na multimediální díla. Snaží se spíše systematizovat výzkum a nasměrovat zájmy o intermediální studia méně vágním směrem.

Zároveň si musíme uvědomit, že vycházet z této velmi mladé typologie jakožto absolutního měřítka intermediálních vztahů epochy uplynulé by bylo poněkud anachronické. Naším zájmem je odhalit individuální umělecko-estetické koncepce vztahů mezi hudbou a literaturou (a případnými jinými součinnými uměními) a jejich proměny v čase, podmíněné reflexemi hudby, projevující se v literatuře a v knižním médiu jakožto médiu ryze literárním. Budeme se tedy snažit jevy reflektovat spíše v diachronním měřítku. Wolfova typologie nám poslouží v případě potřeby pouze jako terminologický aparát. Jak Wolf ostatně uvádí, „zhudebnění“ literatury vždy bývá indicií hlubších reflexí o povaze literatury a umění vůbec. Muzikalizace literatury „serves the cognitive function of »reflecting« on issues that directly or indirectly concern the work of text in question“ (1999: 49). Wolf mluví specificky o jevu souvisejícím s intermedialitou, který nazývá **metaestetickou** či **metamediální sebereflexí**²¹ a definuje jej jako fenomén zahrnující „reflections on the discursive, medial or fictional status of texts, media or works of art“ (Ibid.: 48). V této práci nám v souladu s tímto postřehem půjde tedy hlavně o rekonstrukci metamediálních a metaestetických vztahů vyplývajících z projevů intermediality a jejich povahy.

2.3 Prietův problém metaforičnosti

Eric Prieto ve svých pracích zaměřených převážně na narativní techniky ovlivněné reflexí hudby v literatuře prosazuje hudebně-literární intermedialitu v opravdu širokém pojetí

²¹ Zvýraznila autorka.

a spíše než typologie intermediálních vztahů jej zajímají vágněji vymezené intermediální jevy („semantic overlap“, „metaphorical gestures“, „interart analogies“), které dále nerozvádí. Prieto sám uvádí, že se zaměřuje na studium literárních jevů, ve kterých „music acts as a model for literary mode of creation“ (2002a: 1). V takovém případě hrají velkou roli metafora.

Intermediální studia zrcadlí proces evoluce a remediace umění, ve kterém se často zaměřují na transmediální jevy. Uvažování v analogiích a metaforách je jim pak logicky vlastní. Při intermediálním srovnávání artefaktů z různých oblastí umění se nevyhneme metaforickému vyjadřování, jelikož analogické uvažování (formule „jako“) a metaforičnost jsou pro mezioborová komparativní studia stěžejní. Prieto správně podotýká, že „application of concepts from one art to objects from the other is inherently metaphorical act“ (2002b: 52). Proto je nutné analyzovat metaforu v širším kulturním kontextu. Prieto v souvislosti s tím navrhuje změnit metodologii hudebně-literárních studií a zaměřit se na hledání „large-scale structural analogies“²² a neobvyklých hudebních metafor. V případě analyzování metaforické transpozice hudby do literatury je pak zásadní rozlišovat mezi vágními zdobnými metaforami a metaforami-indiciemi²³, které odkazují na fundamentální kompoziční strukturu díla a generativní principy jeho konstituce, tedy na takové struktury, jež vedou kreativní proces autora a následně mohou být rekonstruovány v procesu interpretace textu čtenářem. Metodologie může být ve výzkumu dle Prieta do jisté míry upozaděná, protože jde primárně o výsledky, které intermediální bádání může přinést. Také z tohoto důvodu navrhuje rozšířit hudebně-literární výzkum o ostatní humanitní disciplíny. Prieto rovněž navrhuje pátrat po „kognitivních disonancích“, poněvadž analyzujeme-li pouhé korespondence mezi uměními, omezujeme tím výzkum. Proto je nutné rozklíčovat vágní dojmy pramenící z metaforizace a ptát se, co autor užitím metafor zamýšlí. Prieto tedy vyzývá badatele a čtenáře k jakési detektivní práci, jejímž cílem je dohledat podstatu a funkci hudebně podmíněných metafor. Takové detektivní pátrání rozehrajeme rovněž v této práci. Budeme sledovat, co motivuje hudebně-metaforické vyjadřování autorů a jak se projevuje v textech.

2.4 Totální intermediální dílo aneb Gesamtkunstwerk

Intermediální vztahy literárního a hudebního díla v moderně souvisejí dosti úzce s konceptem Gesamtkunstwerku, jehož moderní základy položil Richard Wagner jak svými hudebními dramaty, tak jejich teoretickou reflexí. V reakci na Wagnerovy myšlenky se autoři

²² Prieto přebírá tento termín od Schera (Scher 1972; Prieto 2002b: 54).

²³ Prieto uvádí termíny „decorative metaphor“ a „generative or heuristic model“ (Prieto 2002b: 58).

pomocí filosofických a estetických reflexí snaží vyvodit spásné umění budoucnosti, které by přineslo očistu celé společnosti. Gesamtkunstwerk stojí na rozhraní mezi epochami, mezi uměními, mezi individuálními umělci. Představuje nástroj metamorfózy a zároveň metamorfózou je. Jelikož se však tento termín často užívá zcela svévolně pro označení prakticky jakýchkoliv intermediálních projektů, ať už realizovaných nebo nerealizovaných, nejprve si tento termín ujasněme.

V článku „Was ist ein »Gesamtkunstwerk«?“ (2011) se Wolf Gerhard Schmidt pomocí heuristické práce snaží dobrat podstaty ambivalentního výrazu „Gesamtkunstwerk“²⁴. Po rozsáhlém rozboru teoretických prací na toto téma dochází k závěru, že ke konceptu je možné přistupovat z několika úhlů, co se formy i obsahu týče, tak jak to naznačil Richard Wagner. Gesamtkunstwerk pak lze definovat podle mediálních složek studovaného díla, podle teoretických komponentů projektu díla (v takovém případě musí mít sjednocující ideu), jako „narativních“ komponentů jakožto totalizující reflexi dobového světónázoru („Weltanschauung“) a dle utopického momentu, který implikuje apokalypsu, ale zároveň nabízí možná řešení krizového stavu. Gesamtkunstwerk tedy označuje jak představu o virtuálním díle, tak fyzický artefakt vzniklý symbiotickou (nebo záměrně zcizující) mediální kombinací.

„Totální umělecké dílo“ aneb Gesamtkunstwerk je podle Davida Robertse jedním z klíčových termínů estetického modernismu. V *The Total Work of Art in European Modernism* (2011) navrhuje nový způsob výkladu modernismu vycházející z úzké spojitosti mezi dvěma hlavními tendencemi – futuristicky zaměřenou a racionalizující avantgardou a archaizujícím spirituálním uměním raného Gesamtkunstwerku, přičemž záměrem obou tendencí je estetická totalizace. Vlastní pojem Gesamtkunstwerk se pohybuje na napjatém rozhraní mezi uměním, náboženstvím a politikou. Podle Robertse vyvěrající z osvícenského racionalismu, kulturně-sekularizujících myšlenek Francouzské revoluce²⁵, německé idealistické filosofie a ideálů romantismu. Gesamtkunstwerk se vynořil v souvislosti s revolucemi propukajícími v Evropě roku 1848 a od začátku nesl silný politický aspekt: „the intention to reunite the arts into the one integrated work [...] is tied from beginning to the desire to recover and renew the public function of art“ (Roberts 2011: 1). Gesamtkunstwerk odráží sociálně-kritický moment úpadku bezbožné doby, ale zároveň nabízí možné, leč mnohdy silně utopicky orientované, spásné modely konstruuující moderní mytologii umění.

²⁴ Nadále bez uvozovek jako termín.

²⁵ Roberts tím myslí hlavně zavedení slavností Vyšší bytosti (Roberts 2011: 23) a výtobytek instituce muzea (Ibid.: 35).

Koncept Gesamtkunstwerku operuje s triadickým chápáním historie, kterou interpretuje jako historii spásy pohybující se na linii ráj – ztracený ráj – ráj znovu nalezený.²⁶ Joseph d'Ortigue přenesl tuto triádu na dějiny hudby, které se pak pohybují po triadické linii chrámová hudba – opera – instrumentální hudba. Instrumentální hudba představuje ráj znovu nalezený, jelikož sjednocuje polyfonii chrámové hudby a monodii operních árií. Ostatně byl to rovněž d'Ortigue, který se jako první vyjádřil o Beethovenovi jako o syntetické osobnosti, ve které se pojí básník, hudební skladatel a prorok, jenž skrze spojení absolutní harmonie a absolutní melodie spasí hudbu a lidstvo (Ibid.: 61²⁷).

Myšlenka totálního uměleckého díla se uchytila především v Německu vlivem tvorby Wagnera a Nietzschea, ale nezůstala nepovšimnuta ani ve Francii, kde se jí intenzivně zabývali především Baudelaire a Mallarmé. Robertsovým základním předpokladem je, že výše zmínění čtyři autoři pokládají základy evropského estetického modernismu, přičemž v procesu utváření modů utopického a syntetického moderního Gesamtkunstwerku působí mezi literáty obzvláště recepce Wagnerových hudebních dramát jako stimulující urychlovač. Autory dle Robertse nejvíce lákala „vision of transcendence of the sphere of art in the total work of art“ (2), která vedla jak k experimentální tvorbě a k intenzivním metaúvahám o analogické povaze jednotlivých umění a vzájemných vztahů mezi nimi, tak k politizaci a re-sakralizaci umění, na nějž se přenesla tíha spasitelské role. Ideál umění, ke kterému autoři vzhlížejí, zosobňuje antické divadlo, jež pramení z mytologie (44) a ve kterém ustupuje reprezentace estetické iluzi zpřítomnění (29).

Roberts vychází z Fornoffovy práce *Die Sehnsucht nach dem Gesamtkunstwerk* (2004), v níž Fornoff vymezuje základní významy pojící se s konceptem Gesamtkunstwerku, za kterým se skrývá (i) intermediální či multimedialní spojení umění v konkrétním díle, (ii) teorie takových intermediálních vztahů, (iii) totalizující a syntetizující úhel pohledu na svět, (iv) utopická víra v budoucí přeměnu společnosti.²⁸ Z čehož je patrné, že se koncept váže jak na ideu uměleckého díla, tak na fyzicky realizovaná díla. Jak vyvozuje Roberts, „the total work of art seeks to convey a world vision, anticipate a future utopian or redeemed state of society, and act as the medium of such a transformation“ (8).

Vzhledem k tomu, že se při zkoumání intermediality budeme setkávat se synestézií, která je v souladu s Fornoffovým výkladem pojmu rovněž považována za niternou formu Gesamtkunstwerku (185), měli bychom si objasnit pojem „synestezie“. Termín synestezie

²⁶ Roberts zde vychází ze Saint-Simonovy interpretace historie (Ibid.: 60).

²⁷ Dále jen čísla stran.

²⁸ Srov. Roberts (2011: 7).

označuje tři rozdílné fenomény, upozorňuje Earl Anderson (1998). V prvním případě se užívá pro označení klinické kondice jedinců, u kterých stimulace jednoho smyslu mimovolně vyvolává stimulaci smyslu jiného. Takoví jedinci často tvrdí, že slyší barvy nebo vidí zvuky. Dalším z typů synestezie je synestezie rétorická, která se prostřednictvím metaforického vyjádření snaží imitovat synestezii klinickou a uměle vyvolat mimovolní propojení smyslů. Synestezie lingvistická se realizuje na úrovni fonetiky jednotlivých slov, která svou zvukovou složkou ikonicky napodobují pohyb nebo tvary (Anderson 1998: 191). V přeneseném významu však synestezie také implikuje niterné propojení umění prostřednictvím vnitřních souvztažností (Roberts 2011: 80). V této práci nás bude zajímat hlavně synestezie v přeneseném slova smyslu jakožto modus totálního výrazu intermediálně konstruovaného literárního díla, který umožňuje všem uměleckým složkám uchovat si svou vnější nezávislost a zároveň je niterně propojit. Dovolíme si předpokládat, že takovým projevem synestetického Gesamtkunstwerku je propojení jednotlivých umění v rámci literárního média, které chápeme nejen ve smyslu označení pro jednotlivá umění, ale rovněž pro jejich specifické „sémiotické systémy“, tedy i pro díla samotná a tím pádem pro super-médium knihy jakožto média schopného sebereflexe a autoreference.

S ideou Gesamtkunstwerku se neoddělitelně pojí rovněž koncept totalizace jakožto naplňování celistvosti a uskutečňování všech vztahů. Podle Daniela Albrighta (2000) je totalizující tendence v umění stěžejním rysem modernismu, který směřuje k multidimenzionální realitě (Albright 2000: 6). Toto směřování usiluje o totalizaci prostoru a času, totalizaci jednotlivých umění a totalizaci smyslů, přičemž se pokouší o simulaci totálního uměleckého díla a totálního ambientního prožitku takového díla. My budeme sledovat i tuto časoprostorově totalizující linii.

3. Orientační přehled proměny filosoficko-estetické recepce hudebně-literárních vztahů od antiky po 19. století

Důkazy propojení literatury a hudby, respektive poezie a hudby, artikulovaného slova a tónu, sahají hluboko do historie. Z diachronního hlediska lze sledovat kvantitativní a kvalitativní proměnu vztahu mezi oběma uměními počínaje starověkem. Eric Prieto správně podotýká, že v západní civilizaci jsou literatura a hudba vzájemně protkány těsněji a pevněji, než by se mohlo na první dojem jevit (2002a: 1). Ostatně spojení hudby a poezie je ve svých dokumentovatelných počátcích chápáno spíše neproblematicky. Obě umění se aktivně podílejí na realizaci veřejného přednesu (performativita), o čemž vypovídá například řecká antická kultura, která hudbu a poezii sdružovala společně s tancem do „mousikē technē“, performativních umění ovládaných múzami (Ibid.). V řecké mytologii se zrcadlí hudba rovněž v mýtech, jak píše Černušák: „V řeckém mýtu najdeme četné náměty, jež ukazují kouzelnou sílu hudby (Orfeus!), jindy básnický vystihují nejednu otázku umělecké tvorby a změny i zápasů jejich ideálů“ (1964: 12).

Autorita intermediálního výzkumu Werner Wolf vymezuje tři historická údobí, kdy dochází k proměně statutu hudby a literatury, přičemž to první se rozprostírá od antického období do 18. století a je charakterizováno nadvládou slova v duchu doktríny mimésis. Hudba v tomto období strádá kvůli chabé schopnosti nápodoby a prakticky nulové didaktické funkci. Druhé období zahrnuje přechodné 18. století, ve kterém se hudba postupně emancipuje od jazyka a převahy poezie. Třetí fáze je ohraničena přelomem 18. a 19. století. Započíná se inverzí klasicistní hierarchie umění a vrcholí nadvládou hudby v estetice 19. století (Wolf 1999: 100). Pro naše budoucí účely nicméně nebude od věci věnovat se metamediální historii hudby a literatury detailněji, přičemž je nutné hned na počátku podotknout, že studium vztahů mezi hudbou a literaturou je ve značné míře úzce spjato a podmíněno rovněž interakcí s výtvarným uměním. I když se zaměříme výlučně na vztah hudby a literatury, vizuální umění nelze nikdy zcela izolovat, a proto se bude opakovaně objevovat jako třetí, komplementární, synesteticky laděné médium.

Odborná literatura ve snaze demonstrovat společný základ hudby a literatury často vychází z epické a lyrické poezie archaického Řecka, ve které se vokální přednes pojí neodlučitelně s instrumentálním doprovodem.²⁹ Nicméně je vhodné toto tvrzení upřesnit,

²⁹ Srov. Prieto (2002a), Wolf (1999).

jelikož „takřka všechny lyrické žánry v mediteránním prostoru mají základ v písni.“³⁰ Slova rytmus, melodie a pohyb si jsou velmi blízké v rozmanitých kulturách období starověku právě skrze píseň. Četné důkazy lze nalézt v raných rukopisech a výjevech napříč starověkými kulturami usídlenými podél pobřeží Středozevního moře. Starověká píseň se v těchto lokalitách postupně vyvíjí do sofistikovaných umělých epických i lyrických forem, zatímco se ve své lidové podobě nadále uplatňuje v ukolébavkách, pracovních písních, vítězných popěvcích a podobně.³¹

Předpokládá se, že v Řecku archaického období byla nejrozšířenějším typem píseň epická, jejíž přednes byl nejčastěji doprovázen hrou na forminx³². Během 7. století př. n. l. ale došlo k výraznému rozvoji strofické lyrické poezie, která svou subjektivností a emoční intenzitou do jisté míry odpovídala moderním strofickým písním. Lyrický básník byl autorem veršů i hudby zároveň. Lyrická poezie byla zpívaná nebo recitovaná, sólová nebo sborová a kombinovala přednes s doprovodem na lyru, píšťalu nebo aulos³³. Artikulovaný přednes dominoval hudebnímu podbarvení. Rytmus a metrum, prostředky společné hudbě a poezii, vytvářely sdílenou strukturu a zároveň sloužily jako mnemotechnická pomůcka k zapamatování obsáhlého repertoáru.³⁴

Spojení recitace s hudebním doprovodem postupně upadalo již v průběhu archaického období. S nárůstem prestiže psaného projevu v athénské polis 4. století př. n. l. se toto poměrně neproblematizované spojení významně narušilo a literatura a hudba nabyly autonomie (Prieto 2002a: 2). Společně se sice podílely na formování dramatu attického období a v orálních lidových písňových žánrech se jejich organické spojení zachovalo nadále, ale zvyšující se míra autonomie a specializace zproblematizovala vztah mezi oběma uměními. Zatímco se hudba emancipovala od nadvlády slova, poezie se zaměřila na psaný projev. K sestram hudbě a poezii také přibyla adoptivní sestra filosofie. V 6. století př. n. l. Pythagoras poukázal na metafyzický charakter hudby. Hudba pro něj nepředstavuje pouze fyzickou realizaci tónů v čase, ale ve spojení s matematickými poznatky zavdává popud k metafyzické a teoretické reflexi proporčního kosmického řádu. Tato polarizace vešla do středověké filosofie a rovněž do okultismu v podobě termínů „musica practica“ a „musica

³⁰ Cit. z hesla „Lyrika“ uvedeného v *Lexikonu literárních pojmů* (Pavera – Všetická 2002, s. 216).

³¹ Vycházím z hesla „Song“ ze slovníku *Oxford Music Online* sestaveného Geoffreyem Chewem [cit. 2013-03-20].

³² Strunný nástroj tvarem podobný lyře.

³³ Aulos je označení pro dvouplátkovou píšťalu.

³⁴ Vycházím z hesla „Song“, viz poznámka č. 31.

speculativa“³⁵. Hudba, matematika, geometrie a astronomie spolu v pythagoreismu analogicky souvisejí skrze proporce a poměry. Toto abstraktní pojetí hudby sehraje zásadní roli jak ve středověku a gotické architektuře, tak v epoše moderní.

V evropském středověku se poezie a hudba v praxi navracejí k intenzivní součinnosti v tvorbě pěvců-žonglérů, trubadúrů, skaldů a skopů. Svazku hudby a poezie jsou poplatné četné žánry, například balady, ve kterých je hudba a poezie obohacena tancem. Hudební doprovod navozuje nenucený kontakt mezi recitátorem a publikem ať už z řad aristokracie, nebo prostého negramotného lidu. V rámci univerzit a latinizovaného vzdělaneckého prostředí, v němž získává primát scholastika, se ale propast mezi poezií a hudbou nadále dramaticky prohlubuje. Hudba se zařazuje mezi svobodná umění jako samostatná disciplína zabývající se harmonickým uspořádáním světa. S nástupem středověké polyfonie dochází k paralýze srozumitelnosti sakrálních textů, které tím ztrácejí na významu, a expresivní akcent se postupně přesouvá na bedra hudby. Ta mezitím pokračuje ve svém tažení za autonomií a lidský hlas postupně nahrazují hudební nástroje. Prvotní spojení hudby a poezie se tak nenávratně stává utopickou minulostí, ke které se umělci renesance s nostalgií obracejí jako k ideálu. Monteverdi skládá první opery pod doktrínou nadvlády slova nad hudbou a popud k filosofické reflexi dává církevní hudba, která kultivuje pythagorejské učení. Evropa skrze arabskou kulturu objevuje Aristotelovu *Poetiku*, jež formuje pohled na funkci a hodnotu jednotlivých umění, která dle Aristotela musí být nahlížena skrze svou schopnost nápodoby skutečnosti (mimesis). Hudba v jeho pojetí mimochodem imituje charakter a emoce.³⁶

V 17. a 18. století se do popředí uměleckého zájmu dostává hudebně dramatický žánr opery³⁷, který se z italské domoviny rychle rozšiřuje po Evropě, kde zapouští kořeny buď

³⁵ Nejtrefnější definice tohoto filosoficko-mystického pojetí hudby pochází od Jocelyn Godwinové: „Speculative music derived from the medieval category *musica speculativa*, denotes that part of music theory that has nothing to do with practice, but is concerned with identifying the principles of music. It is the esoteric part of music theory, and as such readily absorbs ideas from theosophy, Hermeticism, and the occult sciences. The topics treated in speculative music include the harmonies of the angelic orders, the zodiac and planetary spheres, the elements, the soul, and the human body; the hidden correspondences of nature; the secrets of number; the power of sound; and the moral responsibilities of a music that wields this power“ (Godwin 1995: 4).

³⁶ Informace v odstavci převzaty z historického vývoje intermediálních vztahů v podání Erica Prieta (2002a: 2-4).

³⁷ Opera vznikla ve Florencii 16. století jakožto zhudebněné drama určené ke zpěvu za instrumentálního doprovodu, ve kterém se mluvené části (recitativ) střídají s částmi zpívanými (árie). Pod vlivem Monteverdiho v první polovině 17. století opera absorbovala četné elementy madrigalu a benátské církevní hudby a sólové árie se staly vrcholy operní kompozice. Srov. Čerňušák (1964).

v tradičních italských formách (opera seria, opera buffa³⁸), nebo je postupně skrze aktivní kritiku transformován do lokálních forem. Skrze perspektivu diktátu Aristotelovy *Poetiky* se opera snadno jeví jako hybridní spojení hudby, poezie a dramatu a je tím pádem častým zdrojem debat formujících pohled na vztah hudby a literatury (Prieto 2002a: 4). Tento proces probíhá zejména ve Francii velmi bouřlivě a neobejde se bez občasných střetů mezi tábory s protichůdným názorem na věc.³⁹

Také Jean-Jacques Rousseau se zapojuje do kritiky opery. Aktivně se účastní debaty odvíjející se od „Querelle des Bouffons“, ve které jednoznačně favorizuje italskou operu, jelikož v jejím výrazu spatřuje přirozenou jednotu melodie a zpěvné italštiny. Francouzskou operu nemilosrdně kritizuje kvůli kakofonické francouzštině a sekundárním harmoniím, které znemožňují koordinaci zpěvu a melodie. Harmonické sladění jazyka a hudby je vůbec pro Rousseauovu estetiku zásadní, jelikož prazáklad hudby spatřuje v melodii písně, kde je hudba neoddělitelně svázána s verbálním projevem. Podle Rousseaua byly prvotní jazyky zpívané a vášnivé a vznikly z potřeby vyjádřit se. Vášně daly vzniknout hlasům a potřeby gestům. S postupným rozvojem prózy ale jazyk ztratil svou znělost a vášně ustoupily rozumu (Bowie 2007: 57-58).

V 18. století se rovněž vynořují rozmanité esteticko-komparativní práce hledající analogie mezi hudbou a ostatními umění.⁴⁰ Tento fenomén odráží postupný rozklad osvícenské hierarchizace umění. Jak píše Herbert Schueller, „[j]ust as the effort to find cosmic correspondences was an attempt in the Middle Ages and Renaissance to find unity, so a simile effort in the 18th century to find correspondences among the arts was an attempt to find likeness and similarities which would lead to an yet undisclosed aesthetic unity“ (1953: 335).

³⁸ Opera seria (vážná opera) je nejvyšší formou italské opery 17. – 19. století. Snaží se přiblížit ideálu antické tragédie, náměty čerpá z antické mytologie a skládá se z árií a recitativů. Hlavními představiteli jsou Scarlatti, Gluck, Händel, Mozart a Rossini. Opera buffa (komická opera) se vyvinula z výše zmíněné jako komický a parodický žánr a velké popularitě se těšila v 18. století. Viz Černušák (1964).

³⁹ Nejznámějším případem takového konfliktu je tzv. Querelle des Bouffons, ve které se střetli příznivci italské komické opery se stoupenci francouzské lyrické tragédie, jíž vyčítali přehnanou melodramatičnost. Nedlouho po tomto sporu se Christoph Willibald Gluck pouští do reformy vážné opery. S předobrazem Euripidových tragédií na mysli omezuje vůdčí postavení árie da capo, která dle jeho mínění nepříznivě ovlivňuje přirozený tok operního děje. Záměrně tak posiluje dramatický charakter opery (Ibid).

⁴⁰ Charles Avison, Charles Burney a William Jones srovnávají hudbu a malířství. Jean-Jacques Rousseau a Adam Smith hledají analogie mezi hudbou a tancem. Friedrich Schlegel přirovnává architekturu ke „zmrazené hudbě“. David Webb poprvé užívá termínu „correspondence“ při reflexi podobnosti hudby a poezie. Spojitosti mezi hudbou a poezií přitahují badatelský zájem Sira Williama Jonese, Charlese Avisona, Archibalda Alisona či Thomase Morleyho. Výtah z Schullerova článku (1953).

V osmnáctém století se rovněž objevuje *Láokóon* (1766), dílo Gottholda Ephraima Lessinga, které poezii připíše jednu zásadní vlastnost: časovost. Lessing v prvním dílu *Láokoónta* porovnává dvě různá zobrazení této mytologické postavy: Vergilovo básnické zpracování a plastiku od neznámého autora. V šestnácté kapitole této publikace pojednává o podstatě rozdílu mezi poezií a malířstvím, přičemž poezii klasifikuje jako umění časové a malířství jako umění prostorové, podle prostředků, které jednotlivá umění užívají: „Malířství a poezie tedy užívají jiných znaků. V malířství koexistují barvy, postavy a předměty »vedle sebe« [nebeneinander], zatímco v poezii následují předměty »po sobě« [nacheinander].“⁴¹ Výtvarné umění tedy užívá znaků simultánně, zatímco poezie sekvenčně. Hudba je v této polarizaci umění přidělena do stejné kategorie jako poezie.⁴² Daniel Albright tuto polarizaci označuje za „Laocoon problem“ (2002: 9). Neopomíná zdůraznit, že toto paradigma ovládající estetiku až do devatenáctého století představuje velkou výzvu modernistickým autorům, kteří jej ve svých intermedialně orientovaných experimentech zpochybní, jak si ostatně ukážeme v této práci.

V druhé polovině 18. století přestává být jasné, co je to jazyk, a tak se badatelé pouštějí do spekulací o původu jazyka a do hledání elementárního výrazu. Začlenění hudby do procesu filosofických spekulací je spojeno s rostoucí reflexí mluveného jazyka. Díla učenců od druhé poloviny 18. století oscilují mezi pozitivisticky orientovanou filosofií a romanticky zaměřenou filosofií a mezi sdílitelným a nesdílitelným (Ibid.: 46). V německé preromantické estetice se do popředí dostává hudba nemimetická, vzdálená tomuto světu, která bezprostředně vyjadřuje city, emoce a duševní stavy. Básnictví je chápáno slovy Meyera Abramse jako „způsob vyjádření vnitřního světa“, a proto se hudba stává vhodným nástrojem pro objasnění povahy básnictví a zároveň „měřítkem výrazové síly všech ostatních druhů umění“ (2001: 34). Jednou z kuriózních romantických hříček odvozených od dobové melomanie je Aeolova harfa, nástroj rozeznívaný pouhým větrem, tedy bez lidského přičinění, který se těší notné oblibě mezi romantickými básníky a v preromantické poezii se často vyskytuje jako „metafora básníkovy ducha“ (Ibid.: 61).

V důsledku narůstajícího vědeckého zájmu o původ řeči se problematizují hranice mezi jazykem a hudbou, což završuje podnět ke zkoumání původu jazyka. Andrew Bowie trefně shrnuje tento stav, když uvádí, že „what is required in relation to the origin of language

⁴¹ Německé označení převzaté od Daniela Albrighta (Albright 2000: 9).

⁴² Zde je nutné upřesnění. Hudba je v Lessingově *Láokoóntovi* přítomna pouze implicitně, ale z nevydaných Lessingových poznámek lze odvodit, že Lessing řadil hudbu rovněž mezi časová umění, schopná produktivního souznění (Richter 1999: 155)

would seem to be something which is not yet a language, but still comprehensible, and music is seen as playing this role“ (Ibid: 56). Hudba se nabízí jako možné vysvětlení původu jazyka díky své expresivitě. Zvýšený zájem o výraz v hudbě dává popud k rozvoji teorie afektů⁴³ a spektakulární, plurimediální operní produkce 17. století ztrácejí na lesku při konfrontaci s ohromující emotivní silou ryze instrumentální symfonické hudby, která na sebe strhává pozornost na přelomu 18. a 19. století. Instrumentální hudba prostřednictvím filosoficko-estetických reflexí⁴⁴ postupně posiluje svou autonomní pozici a její sémantická vágnost přestává být na obtíž. Naopak se oceňuje její schopnost stimulovat posluchačovu představivost a tím jej zapojit do aktivní recepce díla (Bonds 1999: 395). Ačkoli Kant a Hegel se neřadí mezi příznivce instrumentální hudby, kterou považují pouze za příjemnou, nikoliv krásnou, na počátku 19. století E. T. A. Hoffmann poprvé prohlásí, že instrumentální hudba je nejvyšší jazyk tajemství, jelikož má svůj původ v liturgii, a proto dává nahlédnout do zázračna (Ibid.: 413).

Aktivní výměna mezi hudbou a literaturou ale neprobíhá jednostranně. Od 18. století instrumentální hudba osciluje mezi abstrakcí a literárností a nakonec se rozdělí na hudbu absolutní a programní⁴⁵. Beethovenova *Pastorální symfonie* (op. 68, 1808) začíná

⁴³ Tzv. Affektenlehre spojuje poznatky z rétoriky s hudbou a v centru jejího zájmu stojí vliv hudby na posluchače. Jednotlivé skladby či pasáže skladeb mají skrze racionalizované kompendium afektů za úkol vyjadřovat jednotlivé lidské emoce, a vyvolat tak v posluchači odezvu analogickou hudbou vyjádřenému (Schueller 1953: 357).

⁴⁴ Především u Winckelmann, Kanta, Schillera, Herdera, Fichta, Schellinga (srov. Bonds 1997).

⁴⁵ Koncept absolutní hudby je velmi problematický a těžko jej zcela rozřešit v prostoru této práce. V soudobé literatuře často splývá s konceptem hudby instrumentální, nicméně tak tomu nebylo vždy. Nejvýmluvněji shrnuje proměnu konceptu v čase studie Sanny Pedersonové (2009) vycházející ze základní korekce častého omylu, který přisuzuje první užití termínu „absolutní hudba“ anti-wagneriánovi Eduardu Hanslickovi, který do opozice k Wagnerově smíšenému hudebnímu dramatu kladl čistou hudbu („reine Musik“), nikoliv absolutní. Byl to Wagner, kdo poprvé použil sousloví „absolutní hudba“ v tendenční programní interpretaci Beethovenovy *Deváté* z roku 1846. Přívlastek „absolutní“ zde vychází z Feuerbachovy kritiky Hegela a figuruje v textu v negativním smyslu jako synonymum pro „abstraktní“ hudbu ryze instrumentální a jako protiklad Wagnerova hudebního dramatu. Wagner tento termín užil znovu už jen v *Opeře a dramatu* (1851), poté nikdy víc. Pojem se znovu vynořuje až v osmdesátých letech 19. století mezi hudebními pro-wagneriánskými kritiky, kteří absolutní hudbu v hanlivém slova smyslu staví do protikladu k hudbě programní a specificky k Wagnerovu Gesamtkunstwerku. Ryze pozitivní rozměr dodali absolutní hudbě propagátoři hudby Antona Brucknera August Hahn a Ernst Kurth až začátkem století dvacátého.

„Programní hudba“ oproti tomu označuje mimetickou instrumentální hudbu deskriptivního či narativního charakteru nebo také hudbu vyjadřující specifické emoce nebo nálady. Termín „programní hudba“ pochází od Liszta, který za předobraz považoval Beethovenovu *Pastorální symfonii*. Mezi programní lze zařadit také Berliozovy symfonie a některé Weberovy skladby. Liszt pomocí předmluv a tištěných programů k symfonickým básním vyjadřoval slovně hlavní myšlenku hudebního díla, čímž dle vlastních úvah usměrňoval posluchačovu interpretaci, a zamezil tak nesprávnému výkladu ideje hudební skladby. Jak uvádí Roger Scruton, v současnosti (rozuměj 21.

dlouhotrvající obsesi hudebními programy, a i když se Beethoven zdráhá ke svým hudebním symfoniím dodávat programy, kritici to za něj rádi napravují. Symfonická hudba už tak není určená pouze k poslechu, ale i ke čtení, obdobně jako třeba román. V programní hudbě, opeře a umělých písňových žánrech se literatura stává modelem pro hudební kompozice s quasi-literární funkcí. A tak zatímco se veškerá umění snaží přiblížit charakteru hudby⁴⁶, hudba se snaží přiblížit charakteru literatury.

Zlomovou koncepcí metafyziky hudby představuje Schopenhauerovo dílo *Svět jako vůle a představa* (1819), které mj. inspirovalo Wagnera ke zkomponování *Tristana a Isoldy*. Schopenhauerova metafyzika pramení z Kanta, Platóna a východních náboženských učeních a glorifikuje hudebního skladatele jako nejvyššího umělce. Podle Schopenhauera hudba stojí mimo mimetičnost, jelikož je vůlí samotnou. Hudba vyjevuje nejčistší ideje, je odrazem noumenálního, zřetelnou a bezprostřední řečí: „Hudba vyjadřuje univerzálním jazykem, homogenním materiálem, totiž ničím jiným než tóny, a s velkou jasností a velmi pravdivě niterné jsoucno, samu podstatu světa“ (cit. Magee 2004: 160). Podle Schopenhauera existují tři způsoby „vytušení noumenálního“: sexuální láska, hudba, mysticismus (Ibid.: 183). Richard Wagner do svého díla zapracuje všechny tři uvedené možnosti.

Ze stručného úvodu se tedy rýsují základní koncepty interakce mezi hudbou a literaturou. Jednak je to koncept mousikē, sjednocující hudbu, tanec a poezii. Hudba a literatura nacházejí styčné body rovněž v opeře, vokálních hudebních žánrech a programní hudbě. Objevuje se ale i představa hudby jako jazyka, kterým promlouvá absolutno, a který proto dokáže vyjádřit více než běžná slova. Rovněž se vykresluje propojení hudby a poezie skrze jejich temporální dimenzi. Hudba se také pojí se subjektivním prožitkem a zobrazuje niterná pohnutí básnické duše skrze niterné resonance. V souvislosti s tím se opakovaně objevuje také spekulativní přístup k hudbě jako k harmonickému proporčnímu systému, který odráží řád celého kosmu. Uvidíme, jak se tato různá rozhraní mezi hudbou a literaturou budou vyskytovat ve vybraných textech. Nejprve se ale musíme pozastavit nad fenoménem Richarda Wagnera.

3.1 Příklad Wagner

Přínos Wagnera pro literaturu spočívá v jeho vizi Gesamtkunstwerku, skrze kterou se pokouší o návrat k plurimediálnímu ideálu mousikē (Prieto 2002a: 22). Ve Wagnerových

století) se tímto termínem označuje prakticky jakákoliv hudba s extra-hudebními odkazy, ačkoli se koncept ve dvacátém století pojí téměř výhradně s hudbou symfonickou. Vycházím z hesla „Programme music“ od Rogera Scrutona ze slovníku *Oxford Music Online*, [cit. 2013-03-27].

⁴⁶ Narážím na notoricky známý výrok Waltera Patery.

operách jsme slovy Kramera konfrontováni s „magical anticipations of a future redemption, realized in a musical present that revives the premodern past“ (2004: 111). Po Wagnerovi se hudba stává zdrojem „performativní magie“ (Ibid.: 112), která má nebývalý vliv na symbolistické básníky, pro něž představuje impuls k přezkoumání vztahů mezi hudbou a literaturou. Narkotický účinek Wagnerovy chromatické hudby a mystický obsah jeho libret se stane zdrojem topoi pro nadcházející epochu. Nemálo zásadní se ukáže jeho vliv na modernistické narativní experimenty.

Richard Wagner představuje pro badatele velký oříšek, kulturní fenomén nebývalého měřítka, všestranného geniálního umělce a problematickou, konfliktní osobnost zároveň. Ve svém díle propojuje drama, literaturu, politiku, mýtus a rovněž psychologii s hudbou, přičemž stojí u zrodu nového modu hudebního poslechu, nové hudební syntaxe a konceptu multimediálního Gesamtkunstwerku. Chceme-li se zabývat vztahy hudby a literatury v období modernismu a troufám si říct, že rovněž modernismem všeobecně, stává se pro nás Wagner příznakem, kterému nelze uniknout. Jinými slovy je možné mluvit o dobovém wagnerovském syndromu nebo také „wagnerismu“, jenž nevybíravě postihuje každého, ať už akutně nebo chronicky. Symptomy wagnerismu jsou rozesety ve všech oblastech kultury a prorůstají jako rakovinné bujení bohužel též do politiky. Výsledek všichni dobře známe.

Pro wagnerismus jsou příznačná horečnatá vzplanutí a neuralgické záchvaty, které zanechávají celoživotní následky, ať už v pozitivním či negativním slova smyslu. Vášeň, nadšení a manické stoupenectví se mísí s odporem, pohrdáním a výsměchem, což ostatně nejlépe demonstruje ve své tvorbě Friedrich Nietzsche, který se z počátečního obdivu skrze epifanii v bayreuthském „Festpielhausu“ propracovává až ke zhnusení a agresivním útokům. Pro některé Wagner zosobňuje prznitele, arcirouhače a revolucionáře s krédem „proti všem“, jenž se zasloužil o zmatení umění v Bayreuthu; pro druhé je duchovním spasitelem opery a všech umění, která v osamocení a izolaci vlivem kulturní sekularizace zdegenerovala pod tíhou bující dekadentní masové kultury. Ale nikoho nenechává chladným. Lawrence Kramer označuje Wagnera za „a symbol for what was wrong with modern life and a force for what might be right with it“ (2004: 107). Ambivalentnost a konsternace je ostatně wagnerismu vlastní. Umělci jsou omámeni Wagnerovou „hudbou budoucnosti“ s nevídaným somatickým efektem, kterou následně transformují do estetizované skutečnosti. Touží po stejně intenzivním výrazu. Ale zároveň cítí jisté znepokojení, které je vybízí k výpravám za očištěním umění od konfúze.

Wagner byl nejen hudebním skladatelem a básníkem-dramatikem, tedy autorem hudby a libret svých hudebních dramát, ale rovněž vášnivým čtenářem, teoretikem, estetikem a filosofem aktivně se zapojujícím do soudobého politického dění. Jeho vliv je patrný napříč celým „dlouhým 19. stoletím“⁴⁷ ve všech uměleckých oblastech. Wagnerovo souborné dílo podněcuje různé intermediálně orientované umělecké experimenty, které však často vyvěrají z dezinterpretace Wagnerových myšlenek. Wagner k tomu ostatně sám zavdává popud, jelikož si často protiřečí a ve svých názorech je inkonzistentní.

Jeho tvorbu lze rozdělit do dvou základních fází, vždy v souvislosti s tím, ke kterému filosofovi se zrovna přiklání. Rané nadšení pro revoluci, Fichta a revitalizované a restaurované antické drama, zachycené hlavně v teoretických dílech *Umění a revoluce* (*Die Kunst und die Revolution*, 1849), *Umělecké dílo budoucnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1849), *Opera a drama* (*Oper und Drama*, 1851) a v operách *Rienzi* (prem. 1842), *Bludný Holanďan* (*Der Fliegende Holländer*, prem. 1843), *Tannhäuser* (prem. 1845) a *Lohengrin* (prem. 1850), během života vyměnil za Schopenhauerovu metafyziku, křesťanskou mystiku a kult spásy. Předěl nastal už v době komponování *Siegfrieda* (započat 1851, dokončen 1871), třetího dílu hudebně-dramatické tetralogie *Prsten Nibelungů* (*Der Ring des Nibelungen*), ve kterém poprvé užil leitmotivickou techniku. Tento přechod je patrný v jeho teoretických pracích (nejintenzivněji v poslední esejí *Umění a náboženství*, *Religion und Kunst*, 1880) i hudebních dramatech, především v *Tristanovi a Isoldě* (první produkce 1865) a *Parsifalovi* (první produkce 1882 v Bayreuthu). Wagnerova hudební dramata jsou nemyslitelná bez jeho teoretických statí, které jeho uměleckou tvorbu hojně komentují a rozvíjejí.

V *Umění a revoluci* a *Uměleckém díle budoucnosti* se nostalgicky obrací k antickému umění. Athénskou tragédii a Aischylovu *Oresteiu* především považuje za nejvyšší umění, pravzor ideálního *Gesamtkunstwerku*, který v historii nemá obdoby. V antickém dramatu se hudba, tanec a poezie těšily harmonickému spojení; jazyky duše, těla a srdce kooperovaly na dosažení maximálního výrazu v amfiteátru, svatostánku umění, v němž neexistovaly společenské rozdíly. Harmonická jednota uměleckých forem analogicky odrážela jednotný společenský řád antické „meta-polis“ (Roberts 2011: 74). V moderní opeře však jednotlivé složky rivalsky zápasí mezi sebou a znemožňují umění plnit svou spásnou společenskou funkci. „Celistvé umělecké dílo“ (Wagner 1959: 252) antické tragédie, které představovalo

⁴⁷ Termín Davida Robertse („long nineteenth century“) vychází z Heideggerovy definice modernismu jako epochy, v jejímž centru stojí zvýšený zájem o estetiku, který souvisí s rostoucím přesvědčením o dobovém úpadku umění jako takového. Roberts klade toto období mezi poslední třetinu osmnáctého a první třetinu dvacátého století, tedy zhruba mezi léta 1770-1930 (Roberts 2011: 77).

„jediný výraz svobodné, krásné společnosti“ (Ibid.: 253), nelze v současné době obrodit, pouze znovu-zrodit prostřednictvím revoluce. Člověk se musí oprostít od utopie křesťanství a navrátit se ke své přirozenosti. Zdrojem nového totálního uměleckého díla musí být smyslový svět. Toto nové dílo bude Gesamtkunstwerkem budoucnosti, hudební drama, ve kterém se všechna doposud izolovaná umění spojí do spásné jednoty.

Opera a drama je vystavěná jako převyprávění hudební historie spásy. Selhání opery spočívá v tom, že je cizím prvkem v německé kultuře⁴⁸, a rovněž v tom, že „prostředek vyjádření (hudba) byl učiněn účelem, ale účel vyjádření (drama) prostředkem“ (Wagner 2002: 17). Nápravy opery lze dosáhnout prostřednictvím vyladění konfigurace součinnosti hudby a dramatu propojením toho nejlepšího z Beethovena a ze Shakespeara, přičemž feminizovaná hudba se musí podřídit dramatickému účinku svazkem s maskulinní poezií. Egoistická hudba se musí obětovat na oltář plurimediálního hudebního dramatu⁴⁹ budoucnosti, pro dobro umění a analogicky s tím pro dobro společnosti. Těžištěm dramatického výrazu se stává orchestr s narativní funkcí, který „zviditelňuje“ vnitřní drama. V *Tristanovi a Isoldě* je poprvé drama převedeno do partitury; viditelné se odehrává na scéně, neviditelné vyjadřuje chromatická hudba plná průtahů a disonancí, která prostřednictvím leitmotivů přebírá narativní funkci a vyjevuje pudy a niterná rozrušení hrdinů. Wagner rovněž reformuje tradiční pojetí vokální dikce, když se přiklání k realističtějšímu deklamačnímu stylu imitujícímu specifickou německou výslovnost (Frisch 2006: 37). Také jeho libreta jsou originální, jelikož pracují s prozodickými prvky starogermánštiny.

Wagnerovým hlavním zájmem je přimět hudbu a poezii k součinnosti tak, aby společně vytvořily něco většího, než čím jsou každá zvlášť. Vzorem pro syntézu umění v hudebním dramatu se mu stává programní interpretace Beethovenovy *Deváté*, v níž se rozloučená umění poezie a hudby znovu setkávají a společně vytvářejí utopické umění budoucnosti, které obrodí prohnitou společnost.

Wagnerova asociativní leitmotivická technika, jež hudbě přiřítá narativní funkci, se poprvé objevuje v *Siegfriedovi*. Neoddělitelně se pojí s vědomím, pamětí a časovou recepcí hudby. Vytváří jakýsi mnemonický systém propojující minulost a budoucnost skrze plynoucí přítomnost; systém, který umožňuje propojit jednotlivé momenty, aniž by se uchyloval k otrockým repetitivním. Nejlépe tuto techniku charakterizoval Raymond Knapp:

⁴⁸ Wagner si velmi zakládal na svém „Deutschtum“. Srov. Frisch (2005: 9-11).

⁴⁹ Termín „hudební drama“ odvozujeme od Wagnerova vlastního termínu „Musikdrama“. Srov. *Oxford Music Online*, heslo „Music Drama“ (Millington 2013), [cit. 2013-3-29].

Wagner's technique simulates a single consciousness, in which impression and memory freely commingle and occasionally come together to produce something more focused, an idea or thought that takes definite shapes, then either develops further or recedes back into memory, to emerge later, in a different context. [...] Wagner's music may be understood to evoke the deep sense in which everything is connected.

(Knapp 2005: 147)

Leitmotivická struktura poskytuje sama v sobě jakýsi intrakompoziční autoreferenční nástroj k uchopení Wagnerova hudebního dramatu a má zásluhu na koherenci hudebního díla. Když Nietzsche kritizoval Wagnera pro bezforemný charakter jeho hudby, v podstatě narážel na to, že Wagnerova hudba není cyklická jako tradiční hudební formy italské hudby, ke které se Nietzsche nakonec přiklonil, ale právě leitmotivická.

Už v *Hudbě budoucnosti* (*Zukunftsmusik*, 1861) je patrný náznak odklonu od antikou inspirovaného Gesamtkunstwerku, se kterým se plně rozchází v eseji o Beethovenovi (*Beethoven*, 1870). Wagner se, podnícen studiem Schopenhauera, přiklání ke spirituálnímu chápání hudby a mluví o „ztvářňujícím pudu“ v umění, který koriguje intuici a je inspirován Schopenhauerovou vůlí. V současném umění má poezie podle Wagnera pouze dvě možnosti: buď se vydat cestou abstrakce, nebo splynout s hudbou. Velikost (dramatického) básníka se v spirituálně orientovaném Gesamtkunstwerku měří dle toho, co zamlčí. To nesdělitelné musí slovní složka přenechat hudbě, která v „nekonečných melodiích“ promlouvá místo básně a vyjevuje mystickou povahu totality nesdělitelného (Magee 2004: 312). V eseji *Náboženství a umění*, která komentuje *Parsifala*, se definitivně obrací od řeckého vzoru ke křesťanskému ideálu soucitu a asketismu, přičemž spásitelskou úlohu přenáší na bedra hudby. V *Parsifalovi* hudba přebírá nadvládu nad ostatními složkami, co ostatně potvrzuje fakt, že Parsifal má nejkratší libreto, zato nejdelší hudební partituru (Magee 2004: 249).

3.2 Nietzsche kontra Wagner

Vztah Nietzschea k Wagnerovi představuje jakési kompendium (anti)wagnerovských topoi, která se objeví v transformované podobě obzvlášť u Mallarméa a Prousta. Proto si jej stručně sumarizujeme. Ve *Zrození tragédie z ducha hudby* (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872) dává wagnerovské očišťující „Feuerzauber“ popud k úvahám o původu tragédie, která se podle Nietzschea zrodila z napětí mezi dionýskou vůlí a apollinskou reprezentací (Frühauf 2005: 41). Dionýská hudba ze sebe rodí tragický mýtus a nutí nás, abychom nahlédli do hloubky světa. Hudební drama *Tristan a Isolda* je kladeno na úroveň

s attickou tragédií, jelikož, slovy Davida Robertse, ve své hudební složce ilustruje „ur-drama of the will“ (Roberts 2011: 82).

Nietzschova tvrdá kritika se započíná v létě 1876, kdy utíká z divadelních her v Bayreuthu, rozohněn pompézností produkce a pasivitou publika otupeného burácející hudbou. V *Lidské, příliš lidské* (*Menschliches, Allzumenschliches*, 1878), *Případ Wagnerův* (*Der Fall Wagner*, 1888) a *Nietzsche contra Wagner* (1889) nenechává ani na Wagnerovi, ani na jeho tvorbě jediný chloupek: Wagner je symptomem dekadentní neuralgické epochy vášní, wagneriánskému kultu umění suplujícímu náboženství se musí učinit přítrž a plurimediální „Erlösungsoper“ je nutné demystifikovat a svrhnout z piedestalu umění. Připisovat hudbě symbolické významy, které beztak pramení z její literarizace, je scestné, eskapistické a utopické. Ve Wagnerových hudebních dramatech totiž těžká teutonská hudba pouze zaplňuje propast mezi umělcem a publikem, a činí tak z posluchačů pasivní tupce bez představitosti. Publikum by se mělo podílet na konstrukci významů díla a mělo by zůstat aktivní při percepci. Nietzsche vyzývá k obratu k apollinské klasicistní italské hudbě, která má tradiční formu a vyhýbá se nekonečným průtahům závratných hloubek. Je rovněž třeba odvrátit se od vize světa jako estetického fenoménu k empirii a propojit umění s vědou, nikoliv s náboženstvím, které zaniklo formou sekularizace. Oprostit se od teatrálního Wagnera znamená překročit stín hysterické doby vášnivých pudů a stát se nadčasovým. Wagnerova spása není ničím jiným než slepým fatalismem a protivědeckým, zpátečnickým světonázorem, přijímající danosti bez jakýchkoliv pochybností. Krom toho, Wagner donutil hudbu mluvit. Ale hudba přece není jazyk, protestuje Nietzscheovo formalisticky orientované já. Wagner, mistr „hypnotických doteků“ (Nietzsche 1901: 22) a „největší německý miniaturista hudby, jenž vtěsná na nejmenší prostor věčnost“ (Ibid.: 28⁵⁰), ničí proporčnost hudby, formu, která je podstatou její hudebnosti, když razí motto „espressivo za každou cenu“ (39) a prosazuje nerovnoměrné frázování. Wagnerova hudba je „hudbou bez budoucnosti“ (64), která nemá co do činění s antickým ideálem mousikē: „Plavati, vznášeti se – ne již jíti, tancovati“, to je Wagnerův styl zavádějící „chaos místo rytmu“ (63). V následujících kapitolách se pokusíme zjistit, je-li Wagnerova hudba skutečně tak škodlivou drogou, o jaké Nietzsche mluví, a do jaké míry inspiruje nebo ohrožuje literaturu.

⁵⁰ Dále jen čísla stránek.

4. Baudelaire, korespondence a pythagorejská harmonie

Charles Baudelaire, ačkoli neuměl hrát na žádný hudební nástroj a jeho znalosti hudby se dle jeho vlastních slov omezovaly pouze na obeznámenost s Weberovými operami, Beethovenovou absolutní hudbou a Wagnerovými hudebními dramaty, byl velmi vnímavý vůči akustickým fenoménům, jak lze doložit jeho tvorbou. Byl také prvním, kdo rozeznal Wagnerův mimořádný význam poté, co začátkem roku 1860 navštívil tři koncerty Wagnerovy hudby, na kterých zazněly výtahy z *Bludného Holand'ana*, *Lohengrina*, *Tannhäusera* a *Tristana a Isoldy*⁵¹. Byl tehdy natolik pohnut předehrou k *Lohengrinovi*, že se odhodlal Wagnerovi napsat a ve svém dopise nešetřil chválou na Mistrův účet. Se vzrušením líčí extatické a erotické prožitky z poslechu:

[J]e veux vous dire que je vous dois la plus grande jouissance musicale que j'aie jamais éprouvée. [...] Ce que j'ai éprouvé est indescriptible, et si vous daignez ne pas rire, j'essaierai de vous le traduire. D'abord il m'a semblé que je connaissais cette musique, et plus tard en y réfléchissant, j'ai compris d'où venait ce mirage; il me semblait que cette musique était la mienne, et je la reconnaissais comme tout homme reconnaît les choses qu'il est destiné à aimer [...] j'ai éprouvé souvent un sentiment d'une nature assez bizarre, c'est l'orgueil et la jouissance de comprendre, de me laisser pénétrer, envahir, volupté vraiment sensuelle, et qui ressemble à celle de monter dans l'air ou de rouler sur la mer.

(Baudelaire 1906: 32-33)⁵²

V dopisu ze 17. února 1860 sice neuvedl zpáteční adresu, ale Wagner, který měl už tehdy navzdory své komplikované povaze bohaté konexe, si kontakt na Baudelaira bleskově obstaral a okamžitě básníka pozval na svá středěční soirée. Baudelaire s radostí přijal, a tak se mezi Baudelairem a Wagnerem zrodilo přátelství plné vzájemné úcty a respektu (Furness 1982: 33).

Jak Baudelaire v dopise uvedl, erotická smyslnost hudby, ve které rozpoznal hudbu „vlastní“, v něm vyvolala dojmy plavby na rozbouřeném moři. Onen okamžik rozpoznání hudby lze chápat nejen metaforicky, ale i doslovně. Jak bylo výše uvedeno, v programu pařížských koncertů figurovaly výňatky z *Bludného Holand'ana*. Je pravděpodobné, že

⁵¹ Koncerty se konaly 25. ledna a 8. a 17. února (Furness 1982: 33).

⁵² Cit. rovněž in Furness (1982: 33).

Baudelaire znal látku stejnojmenné moderní legendy, ze které Wagner čerpal, případně mohl být s Wagnerovou tvorbou obeznámen skrze Gérarda de Nervalu či Théophilea Gautiera, kteří patřili mezi první francouzské wagneriány.⁵³ Baudelaire si v každém případě mohl zaslechnutou hudbu spojit s látkou námořnické legendy a vybavit ji obrazy a významy z ní pocházejícími. Wagner sám ostatně přiznal, že se při komponování opery nechal inspirovat mořem, jelikož věřil, že moře představuje esenci hudby.⁵⁴

4.1 Plavba na rozbouřené hudbě

Je tedy vysoce pravděpodobné, že Baudelaire ztotožnil mořské scény z legendy s pasážemi z Wagnerovy stejnojmenné opery. Nicméně se nabízí také intimnější vysvětlení, spojující Wagnerovu hudbu přímo s hudbou Baudelairovou. V první edici *Květu zla* (*Les Fleurs du mal*, 1857), která byla vydána tři roky před Baudelairovým setkáním s Wagnerem, byla otištěna báseň „Hudba“, v níž lyrický subjekt líčí své dojmy z plavby na vlnách moře-hudby:

Já hudbou častokrát jak mořem jímán jsem.

Ke své hvězdě matné

pod stropem temných mlh či čirým etherem

odeplouvám chvatně.

S plnými plícemi jak plachty vzduťmi,

pevně vzpřímen stoje,

já zlézám kopce vln, které moc halí mi

svou tmou pod závojem.

A cítím v sobě plát žár vášní plachetnic,

když kol orkán duní,

a dobré vanutí a vzteklá bouře hřmíc

houpají mě tůní.

– Žel, někdy obráží svou klidnou hladinou

beznaději mou!

(Baudelaire 1962: 126)

⁵³ O čemž podává svědectví Furness (1982, 33).

⁵⁴ Pro bližší evidenci viz Borchmeyer (1991: 208).

V básni, která svou obrazností evokuje malířskou techniku šerosvitu a v níž je patrný Novalisův odkaz, líčí lyrický subjekt přízračnou noční scénérii smyslné plavby za bledou hvězdou. Celý výjev je stimulovaný hlasem hudby, který podněcuje obraznost. Lyrické já se ztotožňuje s personifikovanou plachetnicí plavící se rozbouřeným mořem vzhůru za mihotajícím se světlem. Subjekt a plachetnice jsou propojeny skrze vášeň, která umožňuje nazít souvislosti a vrcholně tělesný prožitek obrazu. Kinestetický dopad na subjekt je násoben rytmickým zvlněním mořské hladiny. Plavba na vlnách moře je analogická poslechu hudby – moře i hudba uchvacují vášnivou silou, které se nelze ubránit.

Obraznost „Hudby“ vychází z motivu mytologické iniciační plavby. Rytmické kolébání vln navozuje hypnotický stav rituální inkantace protkaný záblesky jasnozřivosti, ve kterých se jako epifanie vyjevují za normálních okolností ukryté souvislosti. Není od věci si připomenout, že z psychoanalytického hlediska se právě archetyp vody-moře pojí s podvědomím a snovými stavy.⁵⁵ V bouři jindy mrtvolně skelného moře se náhle vyjevuje nesmírná hloubka prostoru a vědomí, umocněná rytmickým vlněním, ve kterém se pojí horizontální pohyb směrem kupředu s vertikálním pohybem nahoru a dolu v rytmu kolébavého vlnění hladiny. Lyrický subjekt je zlákan nejasným světlem hvězdy, ke kterému je vášnivě přitahován jako náměsíčný. Touha po přiblížení se hvězdným spásným výšinám je ale spojená s rizikem pádu do propasti, do nesmírné hloubky moře, do nejhlubších úrovní podvědomí. Hudba prohlubuje prožitek, násobí dojmy, stimuluje smysly a regresi, vyjevuje ukryté významy a souvislosti a vyvolává kinestetické a synestetické asociace. Zároveň láká a vábí jak světlo matné hvězdy a zrádný zpěv Sirény.

Centrální obraz básně je analogický k obrazu líčenému v citované pasáži Wagnerova dopisu – „rouler sur la mer“. V obrazu vlnícího se moře se vyjevuje analogie mezi poetickou, v metaforách zachycenou hudbou Baudelairovou a akustickou hudbou Wagnerovou. Nespecifikovaný niterný hlas vzdálené a záhadné hudby nabývá kontur realizované hudby Wagnerovy. Celý proces je úzce spjat s procesem poznání a rozvzpomínání se na hudbu, která jako by byla ve vědomí přítomna dávno předtím, než byla skutečně zaslechnuta; na hudbu neznělou, která získává podobu znělou díky analogii s obrazy spjatými s původně nespecifikovatelnou hudbou. Jak Baudelaire píše, „il me semblait que cette musique était la mienne.“ Wagner a Baudelaire tedy, jak se zdá, oba zachytili totožnou hudbu, jen každý v jiném médiu – Baudelaire v poetickém jazyce básně a Wagner v tonální hudební formě. Bez

⁵⁵ Vycházím z Bachelardovy psychoanalytické studie *Voda a sny* (1997).

ohledu na médium ale esence zůstala stejná, jelikož i když hudba a poezie promlouvají jinými hlasy, jejich hlasy jsou echem jednotného absolutna.

S obdobným okamžikem rozvzpomenutí se setkáme v libretu třetího dějství *Tristana a Isoldy*⁵⁶, ve kterém se přeneseme na Tristanův hrad situovaný na bretonském pobřeží. Kurwenal vysílá pastýře hrajícího na šalmaj, aby vyhlížel Isoldinu loď. Hned jak ji spatří, má zadat veselou píseň. Pastýř se tedy postupně vzdaluje od Tristanova lože, hraje tklivou melodii. Smrtelně raněný Tristan v dojemné pastýřově písni rozeznává „die alte Weise“, která jej přivádí zpět ke smyslům a vytrhává jej dočasně z náručí blouznění, smrti a zapomnění, i když si je Tristan vědom, že jej dokáže zachránit jedině Isolda a její léčitelské schopnosti. Věrný Kurwenal mezitím vyhlíží Isoldinu loď. Tristan při poslechu podléhá asociacím vyvolaným písní a rekapituluje skutky minulé. Znovu pocítuje spalující vášeň lásky k Isoldě. Zároveň v písni rozpoznává melodii, kterou jeho paměť neoddělitelně spojila se vzpomínkou na smrt otce a matky. Píseň mu zas a znovu připomíná vášnivou touhu sexuální lásky spojenou s masochistickým pudem k smrti:

Die alte Weise
sagt mir's wieder
mich sehnen und sterben!
(Wagner 2013b: 64-65)

Tajemná pastýřova píseň, exemplifikující moc hudby jako takové, zároveň chlácholí a trýzní, vyvolává rozkoš i závratné hloubky. Stimuluje obraznost a rozvzpomínání a je úzce spjata s motivem moře či plavby po moři. Ve všech aspektech se shoduje s hudební vizí Baudelairovy básně, čímž naznačuje jedno z možných vysvětlení, proč se Wagnerova hudba jevila Baudelairovi jako hudba jím už napsaná. Hudba stimuluje smysly a vyvolává analogické obrazy v zcela odlišných vědomích. Představuje pro Baudelaira výzvu, kterou je nutné prozkoumat detailněji. O to intenzivnějším a palčivějším se stává jeho nutkání po Wagnerově neúspěchu s *Tannhäuserem* v Paříži na jaře 1861.

4.2 *Tannhäuser* v Paříži, spojitosti a nesdělitelná totalita

Rok po skandálu, který se odehrál na premiéře *Tannhäusera* v pařížské Opeře 13. března 1861 a který Wagnera po krušných letech snahy o průlom na pařížské scéně nadobro vyhnal z Francie, se Baudelaire cítí povolán hájit velikost svého přítele před nechápavými

⁵⁶ Kompozice byla dokončena v roce 1858, ale musela si počkat na první předvedení do roku 1865. Na pařížských koncertech 1861 nicméně zazněla předehra z tohoto hudebního dramatu (Furness 1982: 33).

staromilskými kritiky a předpojatým obecnstvem z řad konzumentské pařížské smetánky. Ve snaze udělat zadostiučinění Wagnerovu talentu píše esej *Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži*, která rozpracovává motivy objevující se v prvním dopise Wagnerovi. Eсей je poprvé otištěna v *Revue européenne* 1. dubna 1861⁵⁷ a celý text je vystavěn na kontrastu nízkosti pošklebujícího se francouzského publika a vznešenosti výpravy za očistěním génia Richarda Wagnera. Kejkliřské kousky novinářů jsou opakovaně konfrontovány s Wagnerovým vysokým uměním, což dodává eseji dramatický charakter a vyvolává napětí hodné Wagnerových hudebních dramát.

Baudelaire se ve své eseji pokouší demonstrovat univerzalitu, se kterou Wagnerova nová hudba oslovuje posluchače. Jelikož se necítí kompetentní v hudební analýze, srovnává v první části eseje vlastní dojmy z poslechu přede hry k *Lohengrinovi* s Berliozovou studií a pasáží z Lisztovy knihy *Lohengrin et Tannhäuser* (1851). Skrze srovnání synestetických obrazů popsaných Lisztem, Berliozem a sebou samým, které v citovaných pasážích vyznačuje kurzívou, se snaží dokázat, „že opravdová hudba vyvolává analogické synestetické představy v myslích zcela různých“ (Baudelaire 1968: 454), ať už básnických nebo skladatelských. Jak podotýká, „bylo by totiž opravdu zvláštní, kdyby zvuk nemohl vybavovat barvy, kdyby barvy nemohly budit představu melodie, a konečně kdyby zvuk a barva nebyly schopny vyjadřovat určité myšlenky; neboť všechno si odpovídá vzájemnou analogií už ode dne, kdy Bůh stvořil svět jako souvislý a nedělitelný celek“ (Ibid.: 454-455) Po této obrazné synestetické pasáži cituje dvě čtyřverší ze svého sonetu „Spojitosti“ („Correspondances“), který obsahuje klíč k Baudelairově poetice a estetice i k jeho zájmu o Wagnerovu hudbu. Pro naše potřeby si sonet ocitujme celý.

*Příroda, to je chrám se živým sloupovím,
kterým se chvílemi změť tichých hlasů nese,
a lidé chodí tu v tom symbolovém lese
bdělými pohledy se sklánějícím k nim.*

*Jak dlouhé ozvěny, které se zdálky mísí
v tajemnou, hlubokou a temnou jednotu,
objemnou jak ta tma a jak to světlo tu,
tak vůně, barva, zvuk též odpovídají si.*

⁵⁷ Jak uvádí Furness (1982: 33).

*Jsou vůně čerstvé tak jak líčko dítěte,
s libostí hoboje a se svěžestí trávy,
a jiné, vítězné, mdlé, těžké, prokleté,*

*s rozpínavostí drog, které nic nezastaví,
tak ambra, kadidlo a různé silice,
ve kterých pění duch a smysly žíříce.*

(Baudelaire 1962: 20)

*[La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.]*

(Baudelaire 1918a: 29)

Příroda se v Baudelairově pozdně romantickém pojetí mění v organický svatostánek, který k básníkově obraznosti v privilegovaných okamžicích promlouvá sugestivní řečí symbolů. V mystické přírodě je vše obdařeno hlasem, který umožňuje vzájemný dialog jednotlivostí. Vše si vzájemně odpovídá jak na elementární úrovni vědomí jednotlivce (smysly), tak na makroplánu universa (rytmický řád přírody, střídání dne a noci), prostorově i časově, horizontálně i vertikálně. Vzájemné souvislosti jsou nejlépe patrné na výčtu vůní ve čtvrté sloce.

Ve výčtu látek je v originálním znění básně uvedená ambra, mošus, benzoe a kadidlo: „l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens“. Ambra je páchnoucí látka pocházející z žaludku vorvaně. Je-li vystavena oxidaci na vzduchu, postupem času se mění na příjemnou vůni. V parfumérství se užívá jako ustalovač. Mošus neboli pižmo, látka vyměšovaná samcem pižmoně, je sama o sobě silně zapáchající, ale přidává se do parfémů pro schopnost uchovat vůni. Benzoe je pryskyřice se silnou ustalovací vlastností vonící po vanilce a kadidlo je označení pro pryskyřici kadidlovníku, ale souborně označuje také různé sloučeniny, ze kterých se vyrábí kadidlo užívané při náboženských obřadech. Ambra, mošus a benzoe se dle různých formulí přidávají do směsi kadidla právě pro své fixační účinky. Zpomalují uvolňování kadidla do ovzduší, čímž prodlužují prožitek vůně. Původně páchnoucí tělesné produkty vorvaně a pižmoně, jednotliviny, ze kterých se skládá kadidlo, tak pomáhají pomalu šířit orientální, smyslnou a exotickou vůni kadidla po církevních svatostáncích. Skrývá se v nich „rozpínavost drog, které nic nezastaví“. Podněcují, prodlužují a zprostorňují prožitek vůně při náboženském ritu. Ve vůni kadidla se pojí smyslový požitek s mystickým prožitkem religiozity, poněvadž vůně podněcuje extázi smyslů i ducha, která o svém prožitku zpívá („chantent“). Stimulující setkání s vůněmi je tak násobeno ozvěnami hlasů všech jednotlivostí mísícími se v hluboké jednotě, která v sobě skrývá podstatu všech fenoménů a každá jednotlivost v sobě obsahuje esenci absolutní reality. Okamžiky epifanie zprostředkované synestetickými prožitky, oním vzdáleným echem, představují klíč k poznání v dálce a hloubce ukrytého absolutna. Stejně jako si horizontálně odpovídají fenomény v imanentním světě, tak zjevené symboly vertikálně korespondují s transcendentním světem idejí. Ale takové poznání je vždy jen letmé, dočasné, intuitivní a fragmentární, jelikož všeobjímající absolutno nelze nikdy zcela poznat, pouze empiricky zaslechnout jeho ozvěnu ve vibracích totalizujících synestetických symbolů.

Totalizující tendence je patrná také v textu eseje o *Tannhäuserovi*, na což upozorňuje Peter Dayan (2006: 28-30). V jedné z nevymluvnějších částí Baudelaire píše, že Wagnerova hudba

vyjadřuje hlasem co nejlíbeznějším nebo nejjasnějším všechno to, co je v lidském srdci nejskrytější. Je pravda, že všechny jeho skladby jsou předznamenány touhou po ideálu; avšak blíží-li se Wagner výběrem svých námětů a dramatickou metodou starověku, vášnivou energií výrazu je dnes nejpravdivějším představitelem moderní povahy. A všechno vědění, všechno úsilí, všechny kombinační schopnosti tohoto bohatého ducha jsou po pravdě řečeno jen oddanými a snaživými služebníky té neodolatelné vášně. Odtud ten svrchovaně slavnostní přízvuk, ať jde o jakýkoliv námět. Touto vášnivostí propůjčuje všemu cosi nadlidského, touto vášnivostí dokáže všechno pochopit i učinit všechno pochopitelným. Z jeho děl lze vycítit a vytušit všechno, co je obsaženo ve slovech: vůle, touha, soustředění, nervové napětí, výbušnost. Myslím, že neklamou sebe ani jiné, když prohlásím, že v tom vidím hlavní znaky fenoménu, jemuž říkáme génus.⁵⁸

(Baudelaire 1968: 476-477)

Za totalizující tendencí Wagnerovy tvorby tedy dle Baudelaira stojí vášeň, kterou Peter Dayan výstižně označuje jako „universalizing force“ (2006: 29). Intuitivní vášeň je za všemi Wagnerovými kompozicemi a podněcuje výběr mytologických námětů všech hudebních dramát. Vášeň si podrobuje veškeré Wagnerovo úsilí, vědění a schopnosti. Vášeň činí vše nadlidským a dokáže všechno uchopit nebo vysvětlit. Co přesně je ono „všechno“, Baudelaire nedokáže vyjádřit, neboť totalita „všeho“ je nepopsatelná, neartikulovatelná a nepřeložitelná. Translace totality do slov zůstává vždy fragmentární, ale to neznamená, že se musíme vzdát a nepokoušet se o ni. Wagnerovo dílo exemplifikuje snahu o dosažení této totality, o uchopení a vysvětlení všeho v součinnosti jednotlivých umění v totalizujícím hudebním dramatu Gesamtkunstwerku. A stejně jako Wagnerovo dílo exemplifikuje sjednocující snahu všech umění, tak je osobnost Richarda Wagnera příkladem fenoménu génia, neboť totalizující vášeň je podle Baudelaira hlavním znakem geniální mysli. Z původního záměru vylíčení individuálních kvalit Wagnera, „sjednotitele moudrých lidí“, jenž si Baudelaire vytyčuje ve čtvrté části eseje, se tak vyklube nadčasový příklad génia, u kterého není přemrštěnost nikdy vadou na kráse. Jak Baudelaire píše: „Přiznávám, že v umění

⁵⁸ Klíčové slovo je pro zdůraznění vyznačeno tučně. Zvýraznila autorka.

mi přemíra není proti mysli; umírněnost jsem nikdy nepokládal za známku silné umělecké povahy“ (Baudelaire 1968: 477). A tak Baudelaire v duchu Wagnerova očekávání „umění budoucnosti“ očekává dobu, kdy bude Wagner přijat. Svědkem nevyhnutelnosti příchodu tohoto okamžiku je mu minulost, ve které nalézají nezvratné důkazy-analogie. Stačí si rozvzpomenout se na Victora Huga či Eugéna Delacroixe, kteří se z počátečního nepochopení vypracovali mezi uznávané umělce. Prozatím si ale Wagnerovu velikost uvědomují „zvláště spisovatelé“, protože Wagner není jen hudebním skladatelem, ale také „skvělým básníkem i dramatikem“ (Ibid.: 477⁵⁹). Už dříve v textu uvedl Baudelaire, že „i bez poezie byla by Wagnerova hudba básnickým dílem, neboť je nadána všemi vlastnostmi, jež vytvářejí dobrou poezii; vysvětluje se sama sebou, neboť všechno si navzájem odpovídá, a smím-li vytvořit barbarismus vystihující nejvyšší stupeň hodnoty, všechno sdruženo v moudré konkomitanci“ (473). Hudba vlastní všechny kvality poezie. Vyjdeme-li z Baudelairovy teorie souvztažnosti, musí tato analogie fungovat recipročně: poezie má tím pádem stejné vlastnosti jako hudba. Rozvineme-li analogii ještě dále, dojdeme ke zjištění, že stejně jako hudba odpovídá poezii, tak básník odpovídá hudebnímu skladateli. A tak i geniální osobnost Wagnera je analogická s Baudelairem samým. Jinými slovy, Baudelaire ve svém tažení za modernizací poezie trpí stejně jako Wagner, který usiluje o reformu v hudbě a opeře. Wagner je dokonce „dekadentní“ stejně jako Baudelaire, protože si dovolil svrhnout Venuši z nebeských výšin Olympu do sousedství pekla (461).

Nakonec tedy Baudelairovi ani tak nejde o hudbu jako takovou, ale o vyjevené, nekonečně zřetězené a vzájemně se prostupující analogie – Baudelaire si na příkladu Wagnerovy hudby jednoduše ověřuje platnost vlastní estetiky analogií. Mary Breatnachová výstižně komentuje, že „what the essay reveals is not so much Baudelaire the Wagnerian, as Wagner the Baudelairean“ (Breatnach 2002: 75), jelikož si Baudelaire všechny poznatky z Wagnera připodobňuje k obrazu svému a transformuje je tak, aby zapadly do jeho vlastní vize. Při bližší analýze dle Breatnachové vychází najevo, že notná dávka analogií je postavená na vodě. Obrazy popsané Berliozem, Lisztem a Wagnerem se sice jeví na první pohled jako analogické a Baudelaire se nás snaží přesvědčit, abychom tomu nekriticky věřili, ale tyto analogie lze demystifikovat jako arbitrární. Obrazy vyvolané předehrou k *Lohengrinovi* mohou být jednoduše podmíněny znalostí legendy o grálu, podobně jako v případě analogie mezi „hudbou“ a předehrou k *Bludnému Holanďanovi*. Z čehož vyplývá, že Baudelairovy důkazy lze napadnout jako neprůkazné. Zároveň se tím relativizuje romantická nadřazenost

⁵⁹ Dále jen čísla stránek.

hudby. Ačkoli někteří badatelé poukazují na to, že Baudelaire byl ovlivněn především německými romantiky, kteří vytvořili „a literary language designed to talk about music“, není to podle Breatnachové zcela na místě (Breatnach 2002: 75). Němečtí romantici věřili v nadřazenost hudby všem uměním, ale jak je z například z eseje o *Tannhäuserovi* patrné, Baudelaire nikdy plně nepodpořil nadřazenost hudby. Hudba v Baudelairově pojetí pouze mluví jedním z mnoha možných jazyků symbolů, kterými vyjadřuje „všechno to, co je v lidském srdci nejskrytější“. Wagnerova hudba sama o sobě je „naprosto srozumitelná i tomu, kdo nezná libreto“ (Baudelaire 1968: 467), jelikož promlouvá skrze symboly analogické k symbolům básnickým.

Čímž se znovu odkrývá skutečné jádro Baudelairova zájmu o Wagnerovu tvorbu a osobu. Baudelaire ve Wagnerově reformovaném dramatu hledá prostředky, které by mohly obohatit básnictví. Proto Baudelaira zajímá již zmíněná intenzita hudby, se kterou útočí na smysly a obraznost posluchače a aktivuje (zdánlivě) analogické synestetické prožitky. Dále se zabývá transpozicí hudby do literatury skrze obraznost, paměť a médium jazyka. Poznatky ze studia Wagnerovy teorie vyhodnocuje jako analogické k teorii vlastní, čímž se utvrzuje v její platnosti. Wagnerova hudba se tak stává nástrojem k amplifikaci Baudelairových idejí. Zároveň pro něj Wagnerova geniální mysl představuje exemplární mikrokosmos, který stejně jako kterýkoliv jiný analogický mikrokosmos odpovídá makrokosmu „mozku univerzálního“ (Ibid.: 467)⁶⁰. V hudbě stejně jako v poezii a malbě vždy „zůstává mezera vyplněná až posluchačovou obrazností“ (452). Úkolem hudby ve Wagnerových hudebních dramatech je skrze apelaci na obraznost tuto mezeru vyplnit. S čímž souvisí Baudelairův zájem o motivické repetice, tzv. leitmotivy, jejichž magickou sílu rozpoznává hned na první poslech.

Když rekonstruuje průběh svého bádání, uvádí, že leitmotivy se mu nejprve jevily jako „časté opakování hudebních vět“ (457) a jako prazvláštní metoda, ve které byl skrytý jemu neznámý záměr, který nutkavě toužil odhalit. Později, poučen studiem teoretických textů a opíraje se o pasáž z Lisztovy knihy, charakterizuje leitmotivickou texturu *Lohengrina* jako „mnemotechnický systém“ (472) melodií. Navracející se melodie vyjadřují povahu, vášně a city protagonistů a prohlubují prožitek z hudebního dramatu. Propracovaná kompoziční struktura „nutí naši mysl a naši paměť k stálé činnosti“ (472) a vyzývá k detailnímu studiu partitury, při kterém se cyklicky navracející se melodie vyjevují jako symboly postav, situací a dějů. Proto lze Wagnerovu partituru analogicky vnímat a číst jako básnický text a

⁶⁰ Dále jen čísla stránek.

recipročně je možné kompozici básnického textu či jakéhokoliv jiného textu studovat, vnímat a interpretovat jako hudební partituru.

Liszt tímto tvrzením akcentuje literarizovaný, dramatizovaný a repetitivní charakter Wagnerovy hudby a společně s Wagnerem předznamenává narativní a strukturní experimenty mnohých modernistických umělců, kteří si stejně jako Baudelaire uvědomují nejasné hranice mezi jednotlivými uměními a skrze experimenty jednotlivá umění reflektují, aktivně modulují, obohacují a rozvíjejí. Baudelairova teorie analogií tedy představuje zlomové čtení Wagnerova průkopnického, hudebně-dramatického díla a stojí tak u zrodu modernistického chápání intermediality.

4.3 „Ten valčík zádumný“

„Harmonie večera“ („Harmonie du soir“) je Baudelairovou nejčastěji citovanou básní, objevující se téměř v každé antologii věnované moderní poezii. Nelze ji opominout ani v případě zájmu o vztah hudby a literatury na půdě poezie, jelikož sám název básně vyzývá k hudebně orientované reflexi. Werner Wolf ostatně uvádí tematizaci hudby v názvu díla jako jednu z hlavních indicií muzikalizovaného textu (Wolf 1999: 80). Hudba je v Baudelairově tvorbě přítomná jako idea sloužící metaestetické reflexi expresivnosti jazyka a poezie. Avšak my bychom rádi skrze rozbor „Harmonie večera“ poukázali zároveň na postupy související s raně modernistickou, strukturální a tematickou muzikalizací, která se v básni objevuje. Symbolisté a modernisté tuto formu muzikalizace později přijmou za svou, transformují ji a následující generace ji rozvinou do nebyvalých měřítek.

Jak jsme ukázali v předchozí části, Baudelaire byl velmi vnímavý vůči akustickým impulsům a své zvukové prožitky transformoval do poezie skrze synestetické obrazy, které byly s to do jisté míry verifikovat jeho teorii souvztažností mezi jednotlivostmi i mezi uměními. A i když v hierarchii umění odepřel hudbě její romantizující primát, respektive jej nikdy nepotvrdil, aktivně se o ni zajímal pro její afektivnost, ohromující expresivitu, autoreferenčnost, potenciál k transcendenci a quasi-literární repetitivní motivickou strukturu. Jak je známo, hudba sama je tvořena vztahy a gramatickou strukturou podobnou jazyku. V Baudelairově pojetí promlouvá, stejně jako všechno v přírodě, skrze enigmatický, hieroglyfický systém, stimuluje básníkovy smysly a vybízí k transcendenci, prodloužení prožitku v čase a prohloubení v prostoru. Vytouženým cílem básníkovy obraznosti je symboly kombinovat do neobvyklých, inovativních konstelací, jejich prostřednictvím vyjevit „the reality of a unified cosmic structure“ (King 1967: 117) a podnítit tak čtenářovu imaginaci, obdobně jako Wagnerova hudba upoutává svojí vášnivostí posluchače. Baudelaire si je jistě

vědom intencionality a kalkulu kreativního génia, jehož úkolem je poskládat jednotlivosti do ohromujícího proporčního celku. A tak po detailním studiu podníceném zájmem o Wagnera dochází k závěru, že je-li možno číst hudbu jako literární text, v duchu Wagnerově a Lisztově, je analogicky možné interpretovat poezii jako hudební kompozici a dosáhnout tak stejně intenzivního účinku u recipienta. Muzikalizace v jeho pojetí se stává prostředkem intenzifikace afektu, čímž se Baudelaire, stejně jako například Jean-Jacques Rousseau nebo Charles Avinson, zařazuje do expresivní tradice.

Báseň „Harmonie večera“ se poprvé objevila v prvním vydání sbírky *Květy zla* (1857), kterou Hugo Friedrich popisuje jako totalizující architektonický celek s propracovanou kompozicí a Baudelaire sám jako „disharmonický výtvar múz konečnosti“ (cit. Friedrich 2005: 40). Z data vydání sbírky je patrné, že báseň předchází esej o *Tannhäuserovi* nejméně o čtyři roky. Avšak jak jsme poukázali dříve, nemusí to nutně znamenat, že v tu dobu nebyl Baudelaire obeznámen s Wagnerovou tvorbou. Inovativní hudebnost „Harmonie večera“ lze bezpochyby reflektovat také v souvislosti se soudobým doznívajícím duchem melomanického romantismu, který se nesl na vlnách Schopenhauerovy filosofie, která hudbě připisuje nadřazenost nad všemi uměními kvůli její předpokládané schopnosti „to penetrate to the essence of reality and thus express things inaccessible to language“ (Morgan 1984: 445). Jistou roli sehrál pravděpodobně i Baudelaireův zájem o esoterické učení iluminátů a již zmíněné nadšení pro Beethovenovu a Weberovu tvorbu. Báseň lze také uvést do kontextu se statí *Filosofie básnické skladby* od Edgara Allana Poea, na jejímž překladu Baudelaire pracoval od roku 1852 a jejíž význam je pro budoucí vývoj poezie nezanedbatelný.

Poeova stať vnáší do poezie silně dramatizující moment. Radikálně obrací chápání „pořadí básnických aktů přijímané staršími poetikami“ (Friedrich 2005: 49), poněvadž hlásá, že forma předchází obsah a celé kompozici, i když sentimentálního charakteru, dominuje chladný racionální kalkul zacílený na vzbuzení co nejvyššího účinku u recipienta. Efekt básně spočívá primárně v jejích akustických kvalitách. Proto je nejdůležitější zaměřit se na „tón předcházející smysluplnému jazyku“, který Hugo Friedrich nazývá „beztvarou harmonií“. Úkolem autora je této beztvaré harmonii dát formu – najít jazykový ekvivalent a rozvinout jej ve smysluplnou formu. Slovy Hugo Friedricha,

básnické dílo vzniká z impulzu jazyka, jenž poslouchá, jaký „tón“ mu předchází, a naznačuje cestu, na níž se nacházejí obsahy; obsahy tak již netvoří vlastní substanci básně, nýbrž nesou síly tónu a jejich významově nabitě oscilace [...] Takový druh básně se poddává magickým silám řeči.

(Friedrich 2005: 49)

Poeova poetika zmiňuje některé aspekty, které již dříve zazněly u Rousseaua či německých romantiků. Ti se aktivně zajímali o genezi artikulovaného jazyka a jeho vztah k hudbě v archaické době. Zvýšený zájem o sugestivní charakter akustické stránky jazyka pravděpodobně vyplývá také z Baudelairova zájmu o učení iluminátů, ve kterém

slovo není náhodný lidský výtvar, nýbrž vyvěrá z kosmické prajednoty; jeho vyslovením dochází k magickému kontaktu mluvčího s tímto původem; tak básnické slovo znovu objevuje triviálním věcem jejich metafyzický původ a ozřejmuje skryté analogie mezi články bytí.

(Friedrich 2005: 50)

Baudelaire tím rozhodně neopouští klasická pravidla francouzské prozodie, která vyžadují užití akcentovaného sylabického alexandrinu, ale přesto se vydává též cestou experimentu. Jeho asociativní a pečlivě konstruovaná akustická práce s jazykem pravděpodobně vyvěrá také z poznatků o inkantačním charakteru rituálních magických formulí, pro které je charakteristický hypnotizující rytmus a repetice větších rytmických celků. Jejich prostřednictvím se při rituálech navozuje jasnožřivý stav vědomí, jakési sebepopírající vytržení ze sebe sama a z časoprostoru. Nutno podotknout, že sama etymologie „inkantace“ v sobě skrývá spojení hudby a jazyka. Slovo pochází z latinského slovesa „incantare“, česky „okouzlit“ či „očarovat“, které v doslovném překladu znamená „vezpívat“, tedy dosáhnout stavu vědomí podobného transu zpěvem. Z čehož je patrný důraz na akustickou stránku jazyka v magii a náboženství, které Baudelaire vyzdvihuje jako protiklady vědecké usurpace světa.

Skrze následující analýzu a interpretaci „Harmonie večera“ bychom rádi poukázali nejen na raně symbolistickou intrakompoziční muzikalizaci básně, která se opírá o výše zmíněné vlivy a možnou transpozici konkrétního hudebního díla, ale i na extrakompoziční reference a propojení Baudelairovy teorie vztahů s pythagorejskou doktrínou hudby sfér, vizí esenciálně hudebně-matematickou, vycházející z proporčnosti a symetrie vztahů mezi vesmírnými tělesy. Nejprve si ale báseň očitujme v přebásnění Svatopluka Kadlece a v originále.

<i>Hle, čas, kdy na stvolech za mdlého zachvívání</i>	1
<i>jak kadidelnice květ vydechuje pach;</i>	2
<i>parfumy se zvuky těkají v pozdních mlhách,</i>	3

<i>ten valčík zádušný a nývé rozkochání!</i>	4
<i>Jak kadidelnice květ vydechuje pach;</i>	5
<i>viola naříká jak srdce, když se raní;</i>	6
<i>ten valčík zádušný a nývé rozkochání!</i>	7
<i>Obloha smutně ční jak širý oltář v tmách.</i>	8
<i>Viola naříká jak srdce, když se raní,</i>	9
<i>to srdce, které má z nicoty temný strach!</i>	10
<i>Obloha smutně ční jak širý oltář v tmách;</i>	11
<i>v svou ssedající krev se slunce zvolna sklání...</i>	12
<i>To srdce, které má z nicoty temný strach,</i>	13
<i>na světlou minulost je plno vzpomínání.</i>	14
<i>V svou ssedající krev se slunce zvolna sklání...</i>	15
<i>Jak zlatá monstrance se skvíš v mých vzpomínkách!</i>	16

(Baudelaire 1962: 93)

<i>[Voici venir les temps où vibrant sur sa tige</i>	1
<i>Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;</i>	2
<i>Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;</i>	3
<i>Valse mélancolique et langoureux vertige!</i>	4
<i>Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;</i>	5
<i>Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige;</i>	6
<i>Valse mélancolique et langoureux vertige!</i>	7
<i>Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.</i>	8
<i>Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige,</i>	9
<i>Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!</i>	10
<i>Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir;</i>	11

<i>Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.</i>	12
<i>Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir,</i>	13
<i>Du passé lumineux recueille tout vestige!</i>	14
<i>Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...</i>	15
<i>Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!</i>	16

(Baudelaire 1918a: 84)

Na první pohled je patrné, že Baudelaire užívá neobvyklých repetit. V originálním textu metrum odpovídá alexandrínu, který je tolik typický pro francouzskou poezii. Ale to není pro náš rozbor příliš podstatné, jelikož nás zajímají repetice větších stavebních jednotek básně – na úrovni veršů a strof. Blízký pohled na stavbu básně odhalí, že druhý a čtvrtý verš každé strofy se vždy objeví jako první a třetí verš strofy následující. Tato forma vyrůstající z malajské lyrické poezie je často zařazována do tradice pofrancouzštělého pantumu, ale Ignace Feuerlicht (1959) podotýká, že se jedná o nepravidelný a neúplný pantum. Pro původní malajský pantum je příznačný rým střídavý (ABAB) a cyklická shoda prvního verše s posledním veršem básně, kdežto Baudelaire užívá rýmu obkročného (ABBA) a pravidlo shody úvodního a finálního verše ignoruje (Feuerlicht 1959: 18-19).

Všechny sloky básně jsou komponovány v obkročném rýmu. Schéma celé básně vypadá takto: ABBA BAAB ABBA BAAB. První sloka se shoduje se třetí slokou a druhá se čtvrtou. Schéma lze analogicky zapsat jako A B A B. Bo Earle v tomto formálním uspořádání textu spatřuje „an endless forward and backward motion, a turning inward and then outward, that suggests not the poem's formal coherence but its infinite divisibility, and, in turn, replicability“ (Earle 2003: 1022). Báseň se do sebe nekonečně zavíjí podobně jako hudba, která se skládá z autoreferenčních znaků. Racionální strukturu nahrazuje strukturou hudební. Význam se ve výsledku konstituuje na základě proporčního odkazování v rámci kompozice. Přijmeme-li jako jednu z hlavních indicií k interpretaci čtvrtý verš básně, ve kterém se mluví o „valčíku zádušném“ a „nyvém rozkochání“, v originálním znění „valse mélancolique et langoureux vertige!“, vyjeví se jako možná matrice hudební struktury básně valčík.

Valčík je tanec ve tříčtvrťovém taktu. Jeho prapůvod je neznámý, ale předpokládá se, že německý název „Waltz“ pochází ze slovesa „waltzen“, které implikuje otáčivý, valivý pohyb. V první polovině 19. století se valčík stal oblíbenou populární tanečně-hudební formou a šířil se z německého prostředí napříč Evropou, i přes svůj provokativní, intimní a

erotický charakter. Při tanci si totiž partneři byli na tehdejší společenské poměry nebývale blízko a zasahovali tak do standardně vymezeného, společensky přijatelného fyzického prostoru mezi mužem a ženou. Některým kritikům byl valčík trnem v oku také kvůli rychlému, krouživému pohybu, který ve slabších jedincích vyvolával malátnost a závrať.⁶¹

Za průlom valčíku nese velkou zásluhu Baudelairův oblíbenec Weber, který pozvedl valčík z lidové taneční zábavy na formu programní hudby hodné koncertních sálů, když v roce 1819 zkomponoval klavírní rondo *Aufforderung zum Tanz* (*Vyzvání k tanci*), sekvenci vzájemně na sebe odkazujících a volně navazujících valčíků. Důležitou roli ve vývoji valčíku sehrál také Franz Schubert, který tři roky před Weberovým *Vyzváním* jako první zkomponoval umělý valčík v moll. Jeho *Trauerwalzer* (*Smuteční valčík*), známý také pod názvem *Sehnsuchtswalzer*, druhý z cyklu 36 valčíků (op. 9), se v první polovině 19. století těšil velké oblibě (Gamond – Lamb 2013). Je tedy pravděpodobné, že neunikl ani Baudelairově pozornosti, obzvlášť když byl *Trauerwalzer* ve Francii chybně, pravděpodobně z marketingových důvodů, připsán Beethovenovi a publikován jako trio pod názvem *Le Désir* (Lawson 2011: 1). V každém případě je možné, že onen „valse mélancolique“, který prostupuje Baudelairovu báseň, tematicky odkazuje na Schubertovu skladbu. Nelze ani vyloučit některé strukturní analogie mezi Schubertovým valčíkem a „Harmonií večera“. Schubertova kompozice se skládá z 16 taktů, zatímco Baudelairova báseň z 16 veršů. Wong Lawson ve své analýze harmonické struktury *Trauerwalzeru* (2011) rozděluje skladbu na dvě sekce po osmi taktech, přičemž obě sekce začínají dvoutaktovými frázemi (takty 1-2, 9-10), které podle něj na úrovni melodie symbolizují „an extended »sigh«, a gesture of unrest, only to be strengthened and followed in sequence by another one“ (Lawson 2011: 4)⁶². O to zajímavější se jeví podobnost s Baudelairovou básní. V sekcích veršů 1-2 a 9-10 se stejně jako v 1. - 2. a 9. - 10. taktu *Trauerwalzeru* objevuje melancholický motiv vzdechu: „květ **vydechuje** pach“ (verš 1) a „viola **naříká** jak srdce, když se raní“ (verš 9). Avšak zmíněné analogie mohou být také zcela arbitrární. Jak Wong Lawson upozorňuje, *Trauerwalzer* „appears as a skeletal form of countless other pieces from the same era“ (Ibid.: 4). Baudelaire také mohl mít při kompozici básně na mysli jakýkoliv jiný existující nebo zcela imaginární valčík.

Nelze si jistě nepovšimnout téměř magické, rytmické přítomnosti valčíkového čísla 3. Rozepíšeme-li si numericky korespondence mezi jednotlivými verši básně, získáme

⁶¹ Charakterizace hudební formy vychází z hesla „Waltz“ od Petera Gamonda a Andrew Lamba ze slovníku *Oxford Music Online* (Gamond – Lamb 2013), [cit. 2013-04-14].

⁶² Notový záznam *Trauerwalzeru* uvádím v příloze č. 4.

symetricky spárované dvojice: 2 + 5, 4 + 7, 6 + 9, 8 + 11, 10 + 13, 12 + 15. Nespárované zůstávají verše 1, 3, 14 a 16. Ostatní verše se opakují s odstupem čísla 3⁶³, tedy téměř ve tříčtvrtečním taktu, čímž vytvářejí dojem nekompletního valčíku. Troufám si říci, že tato fragmentárnost je úmyslná a sugestivní, v souznění s Baudelairovou estetikou. Baudelaire si totiž plně uvědomuje, že hudbu nikdy nelze zcela asimilovat do poezie, stejně jako není v silách skladatele poezii usurpovat pro hudbu. Takový svévolný akt by jednoduše postrádal smysl, jelikož jak uvedl v eseji o *Tannhäuserovi*, hudba je poezií a poezie je recipročně hudbou právě díky autoreferenčním vztahům, kterými jsou konstituovány; jsou to dynamické, do sebe zavínuté analogické systémy, operující ve větším analogickém systému světa. A největšího účinku mohou dosáhnout součinností, která zintenzivní afekt a přiblíží tak vědomí jinak nepostřehnutelné esenci světa.

Z kompozičního hlediska se Baudelaire v „Harmonii večera“ pokouší nejen o zmíněnou imitaci hudebně-rytmických kvalit valčíku, ale také o dynamickou sugesci onoho závratného pohybu, který vzniká při jeho tanci. Rytmus valčíku-hudby rezonuje s výsostně tělesným a erotickým rytmem valčíku-tance. Jeden tříčtvrťový takt ve valčíku odpovídá gesticky jedné otáčce partnerů, přičemž zdánlivě neprogresivní krouživý pohyb na místě v sobě skrývá pulsující dynamický náboj, který při každé nové otáčce partnery zároveň posouvá kupředu. Taneční pohyb příznačný pro valčík si lze nejspíše představit jako pohyb analogický pohybu po obvodu spirálovité pružiny spojené do kruhu bez konce. Ve valčíku se pojí právě ona uzavřenost kruhu s nekonečnou multiplikací spirály, a tak je tomu i v případě Baudelairovy básně, jejíž regresivní rytmická struktura „effects the same vertiginous waltz the poem thematizes“ (Earle 2003: 1022).

Stejně tak se zavívá a rozvíjí smysl básně. Při opakování jednotlivých veršů z jedné strofy ve sloce následující dochází k aktualizaci významu. Každá sloka obsahuje vyhasínající a fragmentární vzpomínku na sloku předchozí a reflektuje mnemotechnický postup lyrického vědomí, které se pravděpodobně snaží rozvzpomenout si na jistý večer z minulosti. Poslední verš básně v originále zní: „Ton souvenir en moi luit comme un ostensor!“ [doslovně „Tvá vzpomínka/paměť ve mně září jako monstrance“⁶⁴]. Nelze tedy s jistotou říci, na koho či případně co si subjekt snaží vzpomenout. Více než adresát básně nás ale zajímá vylíčení útržkovitého procesu vzpomínání. Z kinestetických a synestetických fragmentárních obrazů, které vyvstávají v paměti básnického vědomí, se pomalu, jistě a neodvratně stává pouze roztržštěné a utichající echo – vzpomínka-objekt, suvenýr; z ambientního mysticko-erotického

⁶³ Na tento jev upozorňuje rovněž Bo Earle, ale nerozvádí jej do detailu (Earle 2003: 1020).

⁶⁴ Autorčin doslovný překlad.

prožitku zůstává jen blyštící se monstrance. Básnické vědomí se prostřednictvím opakování magických formulí-veršů pokouší vybavit si v paměti živý obraz celé, pravděpodobně dávno uplynulé scenerie, ale fragmenty slok předchozích vždy zazní znovu jen jednou. Rozvinou se v novém kontextu a posléze vyhasínají; zavíjejí se do temnoty noci a zapomnění, společně se zapadajícím sluncem. Celý tento proces je tematicky zachycen ve verších 13 a 14, které reflektují totalizující snahu o rekapitulaci minulého okamžiku ve vědomí projektovaném na prostor textu, ono „tout“, které jsme analyzovali již v souvislosti s esejí o *Tannhäuserovi*: „Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir, / Du passé lumineux recueille **tout** vestige!“ [„Něžné srdce, které nenávidí širou a černou nicotu / Shromažďuje **veškeré** pozůstatky prosvětlené minulosti!⁶⁵]. Srdce se snaží v pohnutí znovu složit střípky minulosti/slok básně do koherentního celku. Synesteticko-kinetické počítky zde společně s rytmem básně slouží jako mnemotechnické pomůcky, jejichž úkolem je pomoci projektovat onen krásný okamžik z minulosti do současnosti. Baudelaire ostatně v *Salonu 1846* označil paměť za „le grand criterium de l’art: l’art est une mnémotechnic du beau“ (cit. Abott 2009: 207). Vše tedy nasvědčuje tomu, že se v „Harmonii večera“ pokusil o zachycení roztěkaného procesu vzpomínání vědomí v čase, přičemž lze předpokládat, že proces vzpomínání je v tomto případě stimulován synestetickým smyslovým vjemem. Tento prvotní počitek iniciuje sérii asociativních obrazů, jejichž vztahy se neustále rekontextualizují, jak postupně vyvstávají a zanikají. Tato technika předznamenává Proustovu koncepci mimovolní paměti, kterou zmíníme detailněji v jedné z následujících kapitol.

Rozvzpomínání se má ale i metaestetickou, téměř iniciační povahu, neboť je možné je vyložit jako básníkův regresivní sestup k antickému konceptu mousikē. Valčík, pro který je charakteristická součinnost hudby a tance, je v textu básně propojen s lyrickou poezií, která zas vyvěrá ze spojení hudby a poezie. Poezie, hudba a tanec se tak v prostoru básně spojují, aby si skrze styčné rozhraní tvořené jednotným rytmem rozvzpomněla na „underlying unity in the arts“ (Hillery 1980. 28). Čím intenzivnější je výraz básně, tím déle trvá její efekt. A tak prostředky všech umění mousikē spojují své výrazové schopnosti, aby uchovaly vzpomínku v paměti co nejživěji a co nejdéle.

Strukturní uspořádání komplexní básně tedy odkazuje na rytmickou jednotu, která tvoří hluboký a samozřejmý základ všech časových umění. Zkusme se ale ještě pozastavit nad onou harmonií, která se objevuje v titulu básně. Z estetického hlediska se pojmu harmonie užívá pro označení jakéhokoliv příjemného souznění. Z hudebně teoretického hlediska zase

⁶⁵ Autorčin doslovný překlad.

harmonie označuje vertikální vztahy mezi simultánně znějícími tóny. Harmonie definuje a je definována strukturou hudby, tedy pozicí tónu a jeho vztahem vůči tónům ostatním⁶⁶, je tedy klíčem k uchopení oné tolik obdivované autoreferenčnosti hudby. V harmonii se uplatňují analogie, souvztažnosti a reciproční vztahy, stejně jako v Baudelairově teorii korespondencí. Harmonie se tak na metaestetické rovině stává metaforou souvztažnosti všech souvztažností, která v souladu s pythagorejskou tradicí poukazuje na niterné souznění celého universa.

4.4 Shrnutí

Baudelairovo narkotické omámení Wagnerovou hudbou jeví známky odkazu teorie afektů a romantické tradice absolutní hudby. Baudelaira zajímá afektivnost, evokativnost, expresivita a asociativnost hudby, která stimuluje všechny smysly najednou. Baudelaire z laického poslechu vyvozuje, že gramatika Wagnerovy hudby je inovativní, obzvláště co se leitmotivické techniky kompozice týče, a plně rozpoznává mnemonickou kvalitu leitmotivů. Projevuje úctu ke geniálnímu Wagnerovi, který je však na stejné úrovni jako básník. Wagnerova hudba je uchopena jako prostředek k ověření vlastní teorie korespondencí vyvěrající z mystického učení, které se ve Francii 19. století těšilo velkému zájmu. Ačkoliv Baudelairovy vybrané básně jeví podobnost s Wagnerovými hudebními dramaty, Wagnerův vliv na Baudelairovu poezii je neprokazatelný, jelikož se podle dochovaných pramenů Baudelaire s Wagnerovou hudbou setkal až čtyři roky po vlastním dokončení *Květů zla*. Z toho lze tedy odvodit, že Baudelairova hudební obraznost vyvěrá s největší pravděpodobností z již zmíněného mystického učení, ale rovněž také z romantického kompendia hudebních metafor a osvícenského kompendia afektů. Zároveň je možné předpokládat vliv Poeovy *Filosofie básnické skladby*, která považuje za zásadní moment v genezi básně akustickou stránku slov. Baudelairova „Harmonie večera“ představuje pokus o strukturní muzikalizaci – imitaci valčíku. Tady je možné, že se Baudelaire nechal inspirovat Schubertem. Báseň rovněž vykazuje snahu o integraci prvků z výtvarného umění a tance – lze ji tedy chápat jako pokus o intrakompoziční synestetický Gesamtkunstwerk spojující poezii, hudbu a tanec prostřednictvím literárního média. Baudelaire v souladu se svou teorií korespondencí umění nehierarchizuje. V Baudelairově díle je rovněž přítomný silný kritický moment: francouzské buržoazní publikum nechápe Wagnerovu hudbu, stejně jako nepřijímá Baudelairovu poezii. Reflexe Wagnera je tedy nástrojem kritiky literárního publika.

⁶⁶ Srov. heslo „Harmony“ od Carla Dahlhause ze slovníku *Oxford Music Online*, [cit. 2013-04-15].

5. Mallarmé a slyšitelná neslyšitelnost

Mallarméova neobsáhlá, avšak vrstevnatá, hermetická a těžko postihnutelná tvorba reflektuje básníkův asketický a kombinatorický tvůrčí proces, poznamenaný neustálým revidováním, cizelováním a trpělivou krystalizací myšlenek, jejichž jádro je od počátku stejné. Básníkovo souborné dílo je protkáno autoreferenčními odkazy, které tvoří komplexní texturu vztahů. Již v poezii z 60. let 19. století je čtenář konfrontován s jistou nesrozumitelností, která je pro Mallarméovu vrcholnou tvorbu natolik příznačná a kterou básníkův současník Sadakichi Hartmann trefně popisuje jako „intelligible unintelligibility“ (1893: 10). Mallarmé věří, že základní idea básně se musí rozlomit a rozprostřít po stránce, obdobně jako když prizma na svých hranách láme světlo, které se v rozlomené formě šíří prostorem. Stejně tak rozptyluje Mallarmé fragmenty své krystalické tvorby po literárních periodikách a sbornících. Prvního souborného knižního vydání své dosavadní tvorby se koneckonců dočkal až roku 1887.

Mallarméova raná tvorba z let 1864-1869 reflektuje syntetické snahy o zakomponování principů dramatu do poezie. Těžištěm inspirace je bezpochyby Mallarméův velký vzor Edgar Allan Poe a jeho stať *Filosofie básnické skladby*, která byla zmíněna v předchozí kapitole v souvislosti s Baudelairem. František Deák ve své studii o symbolistickém divadle demonstruje na rozboru Mallarméovy básně *Azur* tyto snahy o zakomponování Poeových dramatických principů do rozpolcenosti poetického hrdiny (1996: 92-99). Tento individualizovaný dramatický konflikt se však promítá i do struktury samotného textu, a tak skutečné drama propuká na poli textu, mezi literaturou a transponovanou hudbou.

Tyto dramatizující experimenty lze spojit také s totalizujícím hudebním dramatem Richarda Wagnera. Zde je nutné podotknout, že ačkoli byl Mallarmé nepřímým obeznámen s teorií Wagnerova hudebního dramatu skrze četbu Baudelaira, nikdy se nezařadil mezi skalní wagneriány, na rozdíl od mnohých soudobých kolegů básníků, kterými byl opakovaně dezinterpretován. Dokonce nikdy žádnou Wagnerovu operu neviděl. I když znal Baudelairovu stať o *Tannhäuserovi*, a v souvislosti s tím se v sedmdesátých letech dokonce zasazoval o obnovení inscenace *Tannhäusera* v Paříži, nikdy plně nepřítakal Wagnerovu multimediálnímu konceptu hudebního dramatu. Pokud u Mallarméa dochází k syntéze uměleckých druhů, tak jedině formou transpozice do literárního média. Mallarmé se na počátku své kariéry ostatně

neúspěšně snažil uplatnit na divadle jako dramatik, ale z těchto snah se dochovaly pouze divadelní fragmenty.⁶⁷

5.1 Hermetičnost

Poslední dvě desetiletí 19. století se v Paříži nesou v duchu hledání univerzálního jazyka. Romantická představa hudby jakožto takového sémiotického systému je rozmělněna v obsesivních snahách o vytvoření umělých jazyků, jimž se připisuje potenciál nahradit pluralitu jazyků dosavadních. Své jepičí okamžiky slávy zažívají různorodé umělé jazyky, z těch nejrozšířenějších jmenujme například esperanto a volapük. V osmdesátých letech v Paříži působí také čerstvý absolvent Lipské univerzity Ferdinand de Saussure.⁶⁸ Tyto jazykové fenomény nezůstávají Mallarméově tvorbě cizí. Ve své poezii reflektuje soudobé snahy o nalezení společného jazyka, ale nikoliv konvenčního, univerzálního a komerčního rázu, nýbrž jazyka hermetického, jehož hlavním úkolem je prostřednictvím precizní manipulace se symboly zprostředkovat a vyjevit tajemná, jinak zcela nesdělitelná poselství. Básník se tak stává „operátorem“ (Deák 1996: 117) – médiem pro vyjevení nespátřitelného a sdělení nekomunikovatelného.

Mallarméovy proslovy a básně pronesené v rámci jeho legendárních, respektive doslova kultovních soirées, pořádaných každé úterý v jeho bytě na 89 rue de Rome, měly díky hypnotickému monotónnímu přednesu a pečlivě voleným metaforám dle četných svědectví podobně opojný a extatický efekt jako Wagnerova hudba. Podle Dujardinovy výpovědi Mallarmé promlouval v komplikovaných symbolech i při běžné každodenní konverzaci, jelikož se mu explicitní vyjadřování přičilo (Brown 1967: 69). Americký kritik Sadakichi Hartmann, zakladatel časopisu *The Art Critic*, měl tu čest navštívit několik úterních seancí a o jedné z nich podal svědectví v historicky prvním čísle zmíněného periodika:

He speaks as the other symbolists write. He utters any amount of mysterious and harmonious words and his listeners, already a little benumbed, as it were, by the hot punch with which they are served, leave him with the impression that they have received incomprehensible revelations.

(Hartmann 1893: 11)

⁶⁷ Pro detailnější rozbor Mallarméova divadelního nezdaru v Comédie Française viz Deák (1996: 83-84).

⁶⁸ Informace ohledně tajných jazyků konce století pocházejí ze studie Natashy Stallerové (Staller 1994: 336).

Kultický a elitářský charakter literárních seancí Hartmannovi prý potvrdil Mallarmé sám, když mu v konverzaci sdělil, že „[l]iterature will undoubtedly become the religion of the aristocrats while gold, sensuality, etc., will remain the gods of the multitude“ (Ibid.: 11).

Mallarméova charismatická osobnost ovlivnila celou generaci básníků, v čele s Paulem Valérym. Když Valéry v „Dopisu o Mallarméovi“ publikovaném poprvé v roce 1927 shrnuje zásadní aspekty Mallarméovy tvorby, řadí ji na rozhraní mezi filosofií a mysticismem. Hovoří o ní jako o „tajemném zdroji nekonečných otázek“, který prostupuje „nesnadno definovatelný mysticismus“ (Valéry 1990: 190), rezonující s dobovou, všudypřítomnou religiózní atmosférou, ve které se každý oddává nějakému kultu. Potvrzuje, že se Mallarmé v počátcích inspiroval Baudelairem a jeho teorií analogií, nicméně už v raných básnických skladbách nahradil baudelairovskou vášeň koncepcí pramenící ze systematické analýzy vlastní vědcům a architektům. Básník-architekt komponuje báseň nejen jako hudební skladatel, ale jako architekt s mocí stvořitele. Poezie se tak v rukou Mallarméových navrácí ke své podstatě, k „poiésis“, v latinizovaném smyslu „creatio“, k aktu stvoření, který přibližuje akt psaní stvoření posvátnému. Mallarméovy téměř matematicky čisté „krystalické systémy“ apelují na intelekt recipienta a vybízejí k dekodování. Rozkoš již nepramení z pouhého synestetického vjemu zprostředkovaného básní, ale také z rozumové analýzy rekonstruuující básníkův architektonický plán zanesený do básně. Tím se dosahuje „zrovnoprávnění básnění a reflexe básnění“, jak uvádí Friedrich (2005: 94), a forma se přibližuje obsahu, podobně jako tomu je u hudby.

5.2 *Le Livre*, esoterika a hudba

Pro Mallarméa představuje hudba téměř nepolapitelný fenomén, analogický ke katolickému mystériu (Roberts 2011: 131), což se odráží na hojném užití termínů z oblasti duchovní hudby. Vágnost, neurčitost a afektivnost hudby jej vybízejí k trpělivému detailnímu studiu, stejně jako tomu bylo u Baudelaira. Mallarmé se ale od Wagnerovy programní hudby distancuje a zaměřuje se na hudbu instrumentální, která naplňuje základní parametry jeho poetiky absence, poněvadž je instrumentální hudba pouhým echem lidského hlasu. Od symbolického roku 1885, kdy umírá velíkán francouzské literatury Victor Hugo, navštěvuje koncerty duchovní hudby a série *Les Concerts Lamoureux*, pořádané v prostorách Château d'Eau. Podle očitých svědectví si na koncertech ve snaze porozumět a rozklíčovat enigmatickou hudbu dokonce dělal poznámky (Lees 2007: 201). Ty se bohužel nedochovaly, nicméně je pravděpodobné, že dojmy ze zaslechnuté hudby utvrdily Mallarméa v přesvědčení o nutnosti očisty poezie. Právě od roku 1885 se Mallarmé staví rezolutně proti nesystematické

„con-fusion of words and music“ (Roberts 2011: 131) a zaměřuje se na kritiku diletantského masového wagneriánství s jediným cílem: navrátit poezii její nadřazenost nad hudbou a vzít si zpět to, co bylo přirozenosti a tradici francouzské poezie svévolně odňato kontaminací estetikou německého, tedy cizího hudebního dramatu. Vytyčuje si titánské poslání: „to bring poetry a quality it had never before possessed, an abstraction, that would have invested words [...] with the self-sufficiency of musical notes“ (Hillary 1980: 71). V díle se tak zrcadlí postupně rostoucí míra abstrakce, hermetičnosti a kryptičnosti. Básně neodkazují na externí významy, ale po vzoru esoterických šifer ukrývají klíč k interpretaci v sobě samých. Význam se konstituuje především vnitřními vztahy mezi prvky básně, nikoliv pouze odkazem na vnější realitu, a souvztažnosti umožňují doslova *číst mezi řádky*⁶⁹, v bílých místech mezi vytištěným textem básně, který je svého druhu exemplifikací velké orfické *Knihy* přírody. Mallarmé věří, že skutečný svět reprezentuje *Grand Œuvre*, velké dílo přírody, a vše, co v něm existuje, je stvořeno proto, aby to bylo zaneseno do *Le Livre*, tedy do *Knihy*, která by měla podávat orfický výklad světa. Ona fragmentární *Knihy* by měla formou transpozice a struktury poskytovat evidenci existence zmíněného *Grand Œuvre* a ona bílá místa mezi řádky by měla nabýt významu hudebních pomlk.⁷⁰ Tradiční řád je tak nahrazen řádem jiným – jistou formou hudební entropie. Jak shrnuje David Roberts, „music satisfies the need of the multitude for the Absolute, for the Unsayable, for poetry without words“ (2011: 131).

Je patrné, že Mallarméův vztah k hudbě je velmi komplexní a těžko stručně postihnutelný. Nejlépe jej vystihuje David Hillary, když jej charakterizuje jako „a mixture of personal admiration and professional disquiet, not to say jealousy“ (1980: 142). Zájem o vztah mezi hudbou a literaturu u Mallarméa pramení jistě částečně z obdivu k Baudelairově tvorbě. V raných básních Mallarmé přijímá Baudelairovu teorii vztahů za svou, ale s postupem času ji rozvíjí a transformuje v osobitý, kryptický a spletitý systém. Zatímco Baudelaire se zajímal o hudební dílo konkrétních soudobých umělců a převážně o výsostně smyslový efekt, kterým uchvacuje vědomí a obraznost recipientů, Mallarmé chápe hudbu především jako abstraktní substanci a rytmickou autoreferenční strukturu. Jinými slovy – zatímco Baudelaire se řadí spíše do expresivní tradice a upřednostňuje hudbu programní, Mallarmé se přiklání raději k esencialistům a formalistům, straní hudbě absolutní a duchovní, a ve vrcholných kritických textech dokonce problematizuje pojem hudby jako takový.⁷¹ Zmínky o jednotlivých skladatelích se v jeho tvorbě objevují minimálně, s výjimkou

⁶⁹ Zvýraznila autorka.

⁷⁰ Základní principy Mallarméovy poetiky, které zmíníme v dalším oddíle kapitoly.

⁷¹ Převážně v „*Crise de vers*“, jak si ukážeme v následující pasáži.

Wagnera, kterého však nepovažuje za hudebního skladatele, obdobně jako Baudelaire, i když s poněkud jinými nuancemi. Davový a pompézní fenomén Wagner, který Baudelaire přijímá neproblematicky jako pozitivní přítakání jeho vlastní estetiky a jeho vlastního géniu, u Mallarméa, stejně jako u Nietzschea, signalizuje symptom obecnější společenské krize, se kterou je třeba se vypořádat, jelikož společenská krize vždy implikuje také krizi umění. A tak zatímco kolegové symbolisté postupně propadají wagnerovské magii a vyžívají se v produktivních a kuriózních dezinterpretacích pofrancouzštělého učení svého zbožštělého mistra Wagnera, Mallarmé se vydává na heroickou mysticko-iniciační výpravu za očistěním poezie od kontaminace totalizujícího hudebního dramatu, které manipuluje téměř hypnotizovaným anonymním davem prostřednictvím resuscitace pohanské mytologie. U Mallarméa jistě nalezneme analogické totalizující snahy o syntézu umění a náměty z mýtů a legend, ale pouze formou transpozice a náznakovosti, prostřednictvím skryté intermediality, v rámci vlastního literárního média.

5.3 Hudebnost všeho

Mallarméa zajímá nejvíce „la musicalité de tout“ (1897a: 246) – „hudebnost všeho“. Znovu se zde setkáváme s baudelairovským „tout“, oním nesdělitelným, neuchopitelným, posvátným, absolutním a nedosažitelným veškerenstvím, které nelze profanisovat komerčním jazykem, nýbrž pouze evokovat skrze aluze a sugesce, jež jsou afektivnosti hudby vlastní. Hudba v tomto významu však implikuje také rozšířenou teorii analogií. Zatímco pro Baudelaira byla nejvyšší formou analogií elementární harmonie, jak jsme ukázali v předchozí kapitole, pro Mallarméa představuje souvztažnost všech souvztažností hudba samotná, v duchu christianizované andělské hudby sfér, systému vycházejícího z dříve zmíněné pythagorejské tradice a systému založeném na recipročních vztazích harmonických/vertikálních i melodických/horizontálních zároveň. V dopise Edmundu Gossemu z roku 1893 básník uvádí: „Je fais de la Musique [...] Musique dans le sens grec, au fond signifiant Idée ou rythme entre des rapports“ (cit. Dayan 2006: 74). Mallarmé tedy stvrzuje, že jeho hudba vychází z řecké tradice lyrické poezie a pythagorejské filosofie a opírá se o rytmus mezi vztahy, který, slovy Petera Dayana, „seems to exist between relations before the relations themselves are established“ (2006: 74). Mallarméa zajímají rytmy na rozhraní hudby a poezie, ale také fenomén rytmu jako takového. Peter Dayan shrnuje Mallarméovu koncepci, když uvádí, že „Mallarmé’s task as a poet is to create a rhythm that escapes into [...] incomprehensibility and instability, and yet indubitably and absolutely exists (Ibid.: 76). Styčným rozhraním hudby a poezie v tomto případě ale není pouze imaginární sonorita, nýbrž

také analogická práce s tichy a pomlkami mezi tóny, slovy a verši. Ústřední analogie hudby a poezie pak nespočívá v realizované znělosti, ale v pomlkách, které skrze zdůraznění absence tónu či artikulované řeči udávají nezaslechnutelný, přesto vysoce muzikální a univerzální rytmus hudby a poezie, jakýsi generálbas umění mousikē, který je přítomen jako danost, ačkoli je kvůli své fundamentální hloubce pro ucho běžného smrtelníka neslyšitelný.

Jak bylo řečeno v úvodu kapitoly, Mallarméova tvorba z šedesátých let předznamenává hlavní aspekty jeho vrcholných děl z posledních dvou dekád 19. století. V následujících oddílech kapitoly se zaměříme na dvě básně z tohoto období – „Podzimní stesk“ a „Světici“.

5.4 Flašinet

„Podzimní stesk“ poprvé vyšel časopisecky v roce 1864. V upravené podobě byl zařazen do sbírky prozaicky laděných textů *Divagations*, vydané v roce 1897. Ranou verzi básně Mallarmé nazval „L'Orgue de Barbarie“ (Abbott 2009: 197), což je francouzské označení pro flašinet či kolovrátek, tedy automatofon mechanicky reprodukcující hudbu předem zanesenou na válcový či kotoučový záznam. Kolovrátek je spojován jak s pokleslou zábavou, tak s tristními osudy trafikantů, pro které často znamenal jediný způsob obživy.

V první strofě básně v próze lyrický subjekt vzpomíná na příčinu svého pohlcujícího smutku, na smrt dívky Marie, pravděpodobně básníkovy zesnulé sestry. Od té doby, co opustila tento svět, lyrický subjekt „miloval [...] zvláštním a podivným způsobem vše, co bylo lze uzavřít jediným slovem – padání“ (Mallarmé 1977: 175). V originále stojí „chute“ (Mallarmé 1897c: 7), tedy úpadek, pokles, výraz implikující kinestetický pohyb klesání a pádu. Báseň se počíná vzedmutím lyrického subjektu k hvězdným výšinám sfér Orionu a Altairu, ve kterých obrazně spočívá panensky čistá Marie, a kulminuje v pádu k přízemním a špinavým hlubinám pouličního žebráka točícího klikou kolovrátku. „Chute“ se stává hlavním motivem básně, jejíž struktura je analogická s hudební formou zvanou téma a variace. Motiv pádu je variován v asociativních obrazech pádu milované Marie do spárů smrti, v četbě literatury z úpadkového období Říma a v padání listů na sklonku babího léta. Ve druhé strofě se pod okny rozezná melancholický a zdouhavý zpěv kolovrátku, nástroje smutných, který navozuje v básníkově vědomí „zoufalé snění“, zatímco pod okny „vříská veselou odrhovačku“, starou banální píseň, jejíž cyklicky se navracející refrén připomíná lyrickému subjektu romantickou baladu.

Celá báseň reflektuje proces vzpomínání a lamentace za blízkou zesnulou osobu. Ale s tímto žalozpěvem je nakládáno jako s estetizovaným splínem. Bolest, kterou přináší

uvědomění si absence drahé Marie, je projektována do knihy a literarizovaná četbou římské poezie, jež umožňuje kontemplaci nevyhnutelnosti a jisté krásy všech aspektů zániku, dekadence a destrukce. Subjekt je ze své kontempace v druhé strofě vytržen zvukem kolovrátku, který v něm asociativně znovu rozdmýchává vzpomínky na Marii, což jej utvrzuje o melancholické podstatě flašinetu, jehož údělem je navozovat „v soumraku vzpomínek zoufalé snění“. Zatímco má kolovrátek kolemjdoucím „sypat radost do srdce“, lyrický subjekt přivádí k pláči, jelikož soucítí s tragickým osudem majitele nástroje, jehož údělem je vyhrávat veselé „odrhovačky“ navzdory vlastnímu smutnému osudu.

V originále je báseň zakončena touto větou: „Je la savourai lentement et je ne lançai pas un sou par la fenêtre de peur de me déranger et de m’apercevoir que l’instrument ne chantait pas seul“ (1897c: 8). Okouzlený lyrický subjekt se odmítá vyklonit z okna, protože by mohl zjistit, že nástroj „nezpíval“ sám, že jeho hlas není čistě lidský a unikátní, nýbrž mechanický, neindividuální, poskvrněný a reprodukovatelný. Tento motiv také odkazuje na orfický mýtus. Lyrický subjekt osciluje mezi zapomněním a vyvedením vzpomínky na Marii z pomyslného Hádu a zapomnění. Flašinet vyluzuje zvuk imitující melodii zpívanou lidským hlasem, ale chybí mu autentičnost. Zároveň implikuje absenci původního účelu varhan, ze kterých vznikl – doprovod při interpretaci sakrální hudby. Z výšin sakralizovaných kostelních varhan klesají ony „barbarské varhany“ až do periferie předměstí, čímž je završen úpadek a profanace duchovní hudby, a ze souznění lidského hlasu a andělských varhan, symbolu hudby sfér, zůstává pouze nezpívaná odrhovačka.

5.6 Hudebnice ticha

„Svěťice“ neunikne žádnému badateli, který má v hledáčku hudebně-literární vztahy. Báseň se společně s „Podzimním steskem“ řadí do prvního období Mallarméovy tvorby, v němž se zrcadlí intenzivní baudelairovská inspirace. Ve *Svěťici* se protínají také základní aspekty Mallarméovy hudebně-literární metareflexe s totalizujícími tendencemi spojenými s celoživotním projektem *Knihy*, který navazuje na esoterickou tradici a jehož úkolem je ve zmíněné *Knize* obsáhnout „the magic powers of Orpheus“ (Roberts 2011: 76).

V těle básně se rozpíná jedna dlouhá věta s komplikovanou strukturou, přičemž segmenty této do sebe se zavíjející rozlámané věty-myšlenky jsou analogické k lámání světla při dopadu na krystal. Jednotlivé úlomky věty s komplexní syntaxí jsou skládány dohromady asociativně a na základě relativních vztahů, obdobně jako v hudební kompozici. Mallarmé také opouští klasický francouzský alexandrín a nahrazuje jej oktosylabickým veršem. Jak sám

Mallarmé uvedl v dopise příteli Cazalisovi, „smysl – pokud ta báseň vůbec nějaký má – vystoupí vnitřním zrcadlením slov samotných“ (cit. Friedrich 2005: 106).

První verze básně, která byla věnována Mme. Cecilii Brunetové, kmotře básníkovy dcery, byla napsána již v roce 1865 (Peyre: 1995: 46), ale knižního vydání se „Světice“ dočkala až v roce 1887 ve sbírce *Poésies*. Enigmatičnost a mnohoznačnost natolik vlastní Mallarméově poetice se projevuje již v této básni. Ale jak už tomu u Mallarmého bývá, klíčem k uchopení textu je kombinatorické dešifrování indicií v textu obsažených. Hermetická báseň se též snáze otevře interpretaci, vezmeme-li v potaz její původní název, který zní „Sainte Cécile jouant sur l’aile d’un cherubin“, tedy „Svatá Cecílie hrající na křídlo anděla“, jak upozorňuje Peyre (1995: 46).

*Na okně schraňující
zladený santál sloupaný
své violy tu znící
s mandorou kdys a s tympány,*

*světice bledolící
ve staré knize obrací
na Magnificat, hlaholící
za nešpor kdys a orací:*

*na sklení schrány souznělém
s harfou, již ladil vánek,
v soumrácném letu s Andělem
pro něhyplný článek*

*prstíku, kterým v příšeří
krom santálu si dmyhá
do strunného pápěří
ta hudebnice ticha.*

(Mallarmé 1977: 84)

*[A la fenêtre recélant
Le santal vieux qui se dédore*

*De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,*

*Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complie :*

*A ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange*

*Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.]
(Mallarmé 1899: 73-74)*

Onou „hudebnicí ticha“ je tedy křesťanská mučednice a patronka hudebníků, duchovní hudby, zpěváků, básníků a slepců, nejčastěji zobrazovaná při hře na varhany. Svatá Cecílie je též symbolem panenské čistoty, jelikož se dokázala zachovat neposkvrněná i po svatbě. Svého manžela totiž přesvědčila, že její panenství chrání anděl, který se však zjeví manželovi až po křtu, po aktu jeho očištění. Manžel uposlechl Cecíliinu výzvu a nechal se pokřtít. Když tak učinil, skutečně spatřil anděla stojícího po boku Cecílie. Harmonické soužití ale netrvalo dlouho, jak už tomu u martyřů bývá. Během pronásledování křesťanů byla Cecílie zajata a mučena – nejprve ponořena do vařící vody a následně sřata. Legenda praví, že i při popravě pěla hymny na Krista.⁷²

Svatá Cecílie se těšila velké oblibě mezi umělci převážně v 17. století, a ve století 18. se na její počest pořádaly ve většině evropských měst dokonce velkolepé hudební slavnosti. Ačkoli jsou nejtypičtějším atributem světice varhany, na četných vyobrazeních ze 17. století je zachycena s flétnou a houslemi.⁷³ V Mallarméově básni je pobledlá světice obklopena

⁷² Informace jsou čerpány z hesla „Cecilia“ Percy Scholese a Alison Lathamové ze slovníku *Oxford Music Online* (Scholes – Latham 2013), [cit. 2013-04-25].

⁷³ Ibid.

zdánlivě netradičními nástroji – v originálním znění se objevují „flûte“, „mandore“, „viole“, „harpe“, (flétna, mandora, viola, harfa), tedy jak renesanční a barokní nástroje, tak nástroje s úzkou vazbou na dobu antickou, kdy byl vztah hudby a poezie neproblematický a obě umění byla neoddělitelně spjata. Cecílie v rukou drží starou knihu rozevřenou na straně, na které je zachycený Magnificat, biblický chvalozpěv Panny Marie, který *kdys*⁷⁴ zazněl při nešporách.

Henri Payre naznačuje možné čtení básně jako ekfráze, když dává báseň do souvislosti s Rafaelovým vyobrazením svaté Cecílie, na kterém světice odhazuje všechny své nástroje, aby se plně oddala naslouchání pro smrtelníky neslyšitelné hudby andělů. Její pozemská hudba, jakkoli oslavná a spirituální, se totiž nemůže rovnat posvátné hudbě andělů. Báseň je také možné interpretovat jako fragmentární ekfrázi pobledlého vitrážového okna s motivem svaté Cecílie, který při kontemplaci navozuje rozmanité asociace, přičemž se v průběhu básně z prostého líčení vitrážového okna („fenêtre“) stává hluboce religiózní vize zachycená ve sklení monstrance („vitrage d’ostensoir“). Básník si postupně představuje nástroje, které by Cecílie mohla „schraňovat“, a přechází tak od prosté mandory až ke vznešené harfě připomínající křídlo anděla (1995: 46).

Je také pravděpodobné, že báseň reflektuje ceciliánské hnutí 19. století, jehož cílem byla reformace římskokatolické liturgie a očištění církevní hudby od poskvrny operních manýr. Oproti operatickému stylu se prosazovala návaznost na Palestrinův odkaz, polyfonii a cappella a na gregoriánský chorál, což vedlo ke konstituci novodobé polyfonie a k obrodě kostelních sborů.⁷⁵

Mallarmé se pokouší o zprostředkování esence skrze absenci, o evokaci esence neslyšitelné ideální hudby. Pěvkyně Cecílie nezpívá, její hlas je umlčen. Stejně tak je nástroj připraven o svou přirozenou znělost. Prsty světice sice balancují na struně, ale nerozezná ji. Ve sklení monstrance není umístěna hostie, jak tomu při náboženských obřadech bývá; sklení je prázdné, a tím pádem průhledné. Proto je možné skrze prosklené okruží zřít okenní vitráž. Cecílie ve vyobrazení postrádá varhany, svůj nejtypičtější atribut. Kostelní varhany, zasvěcené chrámové hudbě, jsou nahrazeny nástroji světskými – mandorou, flétnou, violou a v neposledním případě harfou, jedním z nejstarších nástrojů, v němž je ukryta paměť veškeré písňové a lyrické tradice. Panenská svatá Cecílie, křesťanská patronka duchovní hudby, je tak konfrontována s orfickou lyrickou tradicí. Zároveň drží v rukou knihu s Magnificatem. Magnificat možná *kdys* zazněl, ale teď je uzavřen ve své neznělé podobě v knize.

⁷⁴ Zvýraznila autorka.

⁷⁵ Informace o ceciliánském hnutí jsou čerpány z hesla Siegfrieda Gmeinwiesera „Cecilian Movement“ ze slovníku *Oxford Music Online* (Gmeinwieser 2013), [cit. 2013-04-25].

Mallarméova Cecílie je tedy umlčenou interpretkou. Možná hraje v nitru, možná naslouchá hudbě, která je pro obyčejné smrtelníky neslyšitelná. Je také možné, že si Magnificat niterně předcítá či prozpěvuje. V každém případě je ale Cecíliina původně plynoucí hudba uzavřená do knižní podoby Magnificatu a do prostoru vitrážového okna, které prosvítá skrze sklení monstrance. Výtvarný i hudební aspekt je tím pádem literarizován a ve své explicitní absenci absorbován v básni, která představuje fragment všemu nadřazené orfické *Knihy*.

V Mallarméově pojetí hudba vytváří slovy Erica Prieta „semantic horizon of literature“ (2002: 24). Jeden z mnohých podnětů k takové metarefektivní hudebně-literární interpretaci tvorby podává sám autor ve věhlasném rozhovoru s Julesem Huretem z roku 1891, kde Mallarmé uvádí, že v současnosti, tedy v posledních dvou dekadách 19. století, si každý básník zabydlený ve svém rohu vyhrává na vlastní flétnu, která každému propůjčuje bájný faunovský hlas. Každý si může pískat, jak je libo, jelikož básníci už se nemusí podvolovat „varhanám meter“ (Huret 1995: 139). Varhany ostatně opouští i svatá Cecílie, na což bylo poukázáno v předchozí části kapitoly. Nebylo by nejlepší, kdyby soudobí lyričtí básníci setřásli romantizující a totalizující iluzi hudební poezie, stejně jako pan ve „Faunově odpoledni“ symbolicky odhazuje syrx, aby mohl dát průchod individuálnímu nástroji svého hlasu?

*Zkus tedy, dřavý nástroji, zlomyslná
Syringo, znovu kvést a svádět v bažině!
Já, pyšný na svůj zvuk, chci slavit bohyně
A dlouze vyhrávat nábožnou obětinu,
Až strhnu poslední pásání jejich stínu.
(Mallarmé 1977: 79)*

Badatelé v Mallarméově „Faunovi“ neúnavně hledají různé hudební formy, včetně tak složitého útvaru, jakým je fuga. Gardner Davies podobné Mallarméovy hudební analogie považuje za nesmyslné a neproduktivní a přisuzuje jim status falešných návnad, které mají svést na interpretační scestí (Brown 2000: 170). Je pravdou, že někteří hudebně-literární badatelé se oddávají nepřiměřeně násilným interpretacím Mallarméových básní, když se v nich pokoušejí za každou cenu nalézt různorodé a plnohodnotné strukturní transpozice, fugou počínaje a symfonií konče. Podle Calvina S. Browna jsou takové svévolné výklady vždy násilné a inadekvátní a nikterak nenapomáhají interpretaci, jelikož mají pouze „limited logical validity“ (Ibid.: 187). Brown i Davies však těmito radikálně odmítavými tvrzeními opomíjejí jeden ze základních stavebních pilířů Mallarméova myšlení. V recepci a interpretaci

totiž nejde o preciznost a univerzálnost a rozhodně se nejedná o soutěž o hypoteticky jediné správné a jediné možné rozlousknutí šifry Mallarméova všudypřítomného tajemství. Mallarmé naopak vybízí k subjektivní interpretaci na základě asociací, které jsou vždy individuální a pramení z aktuálního kontextu. Od toho je tu ono mallarméovské tajemství, aby zůstalo něco ze sdělení nevyřčeno, aby vytvořilo volný virtuální prostor, který má recipient vyplnit vlastní imaginací.

Když Wagner v „Hudbě budoucnosti“ líčí pomyslný tvůrčí dialog mezi symfonikem a básníkem, který exemplifikuje jeden ze základních stavebních prvků jeho kompoziční metody, uvádí, že „velikost básníka se měří jen dle toho, co zamlčí“ (1959: 311). Údělem hudebníka je dát nevyřčenému znění a „neklamnou formou [básníkova] hlasitě se ozývajícího mlčení je nekonečná melodie“. Symfonik ve Wagnerově pojetí musí nechat zaznít nevyřčené skrze orchestr. Podle Wagnera se osamocené poezii nabízejí jen dva možné směry, jimiž se může v blízké budoucnosti ubírat: buď cestou abstrakce, logiky a filosofie, anebo „vroucí[m] splynutí[m] s hudbou“ v hudebním dramatu (Ibid.: 256). Mallarmé se vydává cestou abstrakce a nevyřčené nechává znít v rytmu neartikulovaných bílých míst stránky.

5.7 Tajemství hudby aneb Mallarmé kontra Wagner

Rekonstruovat Mallarméovy myšlenky nebo autorské záměry je sisyfovský úděl, na kterém si nejeden literární badatel vyzkoušel, kam až sahá jeho schopnost abstrakce. Mallarmé si ostatně vytříbeným postupem dává záležet na tom, aby jeho teoretické poznatky zůstaly stejně sugestivní a proměnlivé jako jeho poezie. Literární vědci se při rekonstrukci Mallarméovy estetiky a poetiky sice shodují v základních bodech tzv. negativní poetiky, ale při bližším přezkoumání vycházejí najevo zásadní nesourodosti a názorové disonance, produkované zmíněným vrtkavým kontextem a oněmi bílými místy mezi řádky, která jsou určena k vyplnění recipientem, ať už běžným čtenářem nebo kritikem. Zmizení autora, o které Mallarmé od „Herodiady“ usiloval (Deák 1996: 100), a autorovo neustálé recyklování a rekontextualizace vlastních myšlenek skrze techniku „cut-and-paste“ (Acquisto 2006: 97) mají za následek mlhavost a polyvalenci některých kritických myšlenek, které se ve výsledku odrážejí též ve velmi nesourodé kritické recepci Mallarméova vztahu vůči Wagnerovi. Někteří jej chápou jako negativní, jiní se přiklánějí k ambivalentnímu postoji.

Například René Wellek (1991) bez výhrady připisuje Mallarméovi obdiv vůči Wagnerovi. Tento postoj je ale třeba brát s rezervou, stejně tak jako není možné plně uznat postoj ryze negativní. Jak bylo uvedeno v předchozí pasáži kapitoly, Mallarmé spíše osciluje mezi obdivem a jistou formou nevole a nechutí akceptovat génia velkého Wagnera. Aby se

s ním mohl vypořádat, nejprve jej musí zbavit statusu živoucího hudebního skladatele a dramatika, tedy autora hudebních dramát. Wagner zbavený hlučné aury pozemské hudebně-dramatické pompy je ve dvou textech určených pro čtenářský okruh sub specie Wagneri z *Revue wagnérienne* (esej „Richard Wagner Rêverie d'un poëte français“ a sonet „Poëta“) odhalen jako těžkopádný básník se silným nacionálně-politickým zázemím, který čerpá z mytologické látky a překrucuje ji k obrazu svému tak, aby naplňovala jeho požadavky. Wagnerovým prohřeškem nakonec není ani tak fakt, že tematizuje a vulgarizuje látku mýtů a legend, ale spíše pokračování v pozdně beethovenovském duchu a rozvinutí nepříliš šťastného dědictví svazku absolutní instrumentální hudby se slovem, ona kontaminace čisté hudební substance uchované po staletí v esenci církevní hudby.

Jak Peter Dayan upozorňuje, hudba pro Mallarméa reprezentuje spíše substanci a nepočítatelnou látku (2000: 67). Dayan podkládá svou úvahu několika příklady ze sbírky *Divagations* z roku 1897. Nejvýmluvnější příklad pochází z eseje „Solennité“, ve které Mallarmé popírá existenci fenoménu Wagnerovy hudby jako takové: „Chez Wagner [...] je ne perçois, dans l'acceptation stricte, le théâtre [...]; ni sa partition du reste, comparée à du Beethoven ou du Bach, n'est, seulement, la musique“ (Mallarmé 1897: 230, Dayan 2000: 67) Zatímco Bachova a Beethovenova hudba je zachycena pomocí partituru, mluvnického pádu vyjadřujícího nepočítatelné množství z celku, tedy část esence hudby, Wagnerova hybridní tvorba ve srovnání s mistry čisté hudby absolutní nemůže obstát. V oxfordské přednášce *La musique et les lettres* z roku 1895 Mallarmé dokonce zpochybňuje pojem autonomní hudby jako takové. „Hudba“ je koneckonců vlastně konvenční označení: „Je sais que la Musique ou ce qu'on est convenu de nommer ainsi, dans l'acceptation ordinaire, la limitant aux exécutions concertantes avec le secours, des cordes, des cuivres et des bois et cette licence, en outre, qu'elle s'adjoigne la parole, cache une ambition, la même; sauf à n'en rien dire, parce qu'elle ne se confie pas volontiers“ (Mallarmé 1895: 48-49).

Wagner je v Mallarméově pojetí tedy spíše básníkem, nikoliv hudebníkem, ačkoliv v jiných nuancích než u Baudelaira. Baudelaire po detailní úvaze vyhodnocuje Wagnera jako básníka, protože hudba a poezie se mu jeví jako analogické symbolické systémy. „Básník“ a „skladatel“ jsou pro něj spíše obdobná pojmenování či synonyma pro denotaci umělce. Wagnerova hudba má všechny kvality dobré poezie a i beze slov sděluje to podstatné. Mallarméovi ale právě ona výmluvnost Wagnerovy hudby vadí. Hudbu nelze degradovat na narativní berličku dramatického textu. Hudba pro Mallarméa představuje rafinovaný, komplexní a ze sakrální geometrie pramenící systém vztahů, nikoliv ohromující vystoupení

burácejícího orchestru, jehož úkolem je vyplnit mezery libreta a ilustrovat nevyřčená zákoutí mytické předlohy. Jak uvádí v „Crise de vers“, „ou la Musique rejoint le Vers pour former, depuis Wagner, la Poésie“ (Mallarmé 1897: 244). Hudba od dob Wagnerových spojuje své síly s veršem, aby stvořila poezii. Ale toto spojení nabývá téměř incestního charakteru. V *La musique et les lettres* Mallarmé přisuzuje hudbě a literatuře autonomii. Obě umění jsou alternativní tváře myšlenky: „que la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phénomène, le seul, je l'appelai l'Idée“ (Mallarmé 1895: 52). Hudba a literatura jsou „les moyens réciproques du Mystère“ (Ibid.:51), mezi kterými probíhá aktivní výměna, aniž by muselo nutně dojít ke kontaminaci jedné druhou či k poskvrněnému spojení. Wagnerova snaha o splynutí dvou tváří jednotící myšlenky je hanobitelským a prznitelským aktem a reflektuje fundamentální krizi umění, která implikuje příchod nezvratné, zato převratné duchovní revoluce.

5.8 Pocta – nepocta

V „Poctě“ (*Hommage à Richard Wagner*) je Wagner odhalen jako kouzelník-šarlatán, jehož hieroglyfy očarovávají a svádějí anonymní dav. Wagnerův „dědičný hřmot“ teutonské hudby je umlčen a místo něj se rozléhá pietní ticho. Hudba je v „Poctě“ stejně jako ve „Světicích“ utišena a uzamčena v knize, v tomto případě v „knize alchymí“, „grimoire“, kterou je nejlépe uschovat do staré skříně.

*Pohřební ticho smutečních drapérií
po starém nábytku se skládá v teskné hře
že těžké ssedání hlavního pilíře
s pamětí ztracenou pak musí roztříštit ji.*

*Vítězné rozkoše nad knihou alchymí
s hieroglyfy nad nimiž dav by vřel
až důvěrné zachvění křídel se kolem stře
do staré skříně raději skryjte mi ji.*

*Nad dědičným hřmotem hodným nenávisti
výsostných světél prýští pramen čistý
až k místu kde modla sní v chrámové předsíni.*

Matné zlato trubek na pergamenech

*Zde Richard Wagner bůh udílí svěcení
A v černých notách smlčován je sibylinský vzdech.
(Mallarmé 1977: 115)*

*[Le silence déjà funèbre d'une moire
Dispose plus qu'un pli seul sur le mobilier
Que doit un tassement du principal pilier
Précipiter avec le manque de mémoire.*

*Notre si vieil ébat triomphal du grimoire,
Hiéroglyphes dont s'exalte le millier
À propager de l'aile un frisson familial!
Enfouissez-le-moi plutôt dans une armoire.*

*Du souriant fracas originel haï
Entre elles de clartés maîtresses a jailli
Jusque vers un parvis né pour leur simulacre,*

*Trompettes tout haut d'or pâmé sur les vélins
Le dieu Richard Wagner irradiant un sacre
Mal tu par l'encre même en sanglots sibyllins.]
(Mallarmé 1899: 117-118)*

„Pocta“ byla publikována společně s dalšími sedmi sonety na počest Wagnera v *Revue wagnérienne* v lednu 1886 a svým obsahem se hlásí k tradici žalozpěvu, litanie a lamentu. Lament naplňuje orfický úděl, jelikož jeho úkol spočívá v pokusu o vyvedení hybernované vzpomínky na zesnulého z říše smrti, bezčasí a zapomnění, čímž konstruuje iluzi zpřítomnění osoby, která je nenávratně ztracena v toku času. Přímé ohlédnutí pouze odhaluje chiméričnost takového dočasného a fragmentárního znovupřivedení z bezčasí do toku pozemského času.

„Pocta“ se také řadí k specificky francouzskému žánru tombeau, do češtiny překládaného jako „náhrobek“. Žánr tombeau pochází z 16. století a označuje krátké básnické útvary smutečného charakteru oplakávající památku zesnulých osob. V 17. století je tombeau přejato do hudby jakožto pojmenování pro žánr instrumentální hudby. Později se vyvíjí v žalozpěv a ve formě lamenta se stává jednou ze základních částí barokních oper a kantát.

Hlavním rysem lamenta, jehož prostřednictvím se má dosáhnout co nejvypjatějšího výrazu, je tetrachordické ostinato, opakující se sekvence čtyř klesajících tónů.⁷⁶

Jedním ze základních aspektů tombeau je právě jeho ryze francouzský charakter. V „Poctě“ je německý skladatel, který poněmčil, a tím pádem také znečistil francouzskou poezii, zachycen ve výhradně francouzském žánru prostém jakéhokoliv německého vlivu. Báseň se ostatně svou obrazností podobá pasáži z „Crise de vers“, ve které Mallarmé líčí smrt význačného francouzského básníka a reprezentanta francouzské literární tradice Victora Huga.

Rebeca Saunders (1996) interpretuje sonet skrze konfrontaci jeho dvou částí. Čtyřverší tematizující divadlo před Wagnerovou reformou staví do protikladu k trojverším, která v jejím pojetí zobrazují Wagnerovo hudební drama. Taková interpretace se ale jeví poněkud násilná, jelikož ignoruje wagnerovské indicie obsažené hned v prvním verši, v jehož originálním znění stojí: „Le silence déjà funèbre d'une moire.“ Moaré je luxusní tkanina s proměnlivým leskem, jejíž textura se často připodobňuje dřevu. Historické prameny dosvědčují, že Wagner měl slabost pro takové luxusní látky. Krom posedlosti luxusem a materiálním bohatstvím moaré konotuje také nestálost, proměnlivost, prchavost a iluzi, která je v básni implikována skrze četné obrazy. Mallarmé rozkrývá wagneriánské iluze a z Wagnera-boha činí Wagnera-modlu, v originále „simulacre“, tedy vyprázdňený obraz. Duch Wagnera se materializuje v modle vystavené v předsíni chrámu – hudebního svatostánku, pravděpodobně Festivalového divadla v Bayreuthu. Wagner je tímto aktem materializace v duchu jiného Mallarméova lamentu za zesnulého umělce, „Náhrobku Edgara Allana Poea“, „[s]ám v sebe konečně věčností proměněn“ (Mallarmé 1977: 111).

5.9 „Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu“

Teoretická stat' „Crise de vers“, která je konstruována jako apologie primátu poezie v epoše melomanie, představuje předlohu pro Mallarméovu vrcholnou báseň „Vrh kostek nikdy nevyloučí náhodu“⁷⁷ („Un coup de dés jamais n'abolira le hasard“), poprvé publikovanou v revue *Cosmopolis* v březnu 1897. Proto je tyto texty nejlépe konfrontovat. „Crise de vers“ byla poprvé publikována v zářijovém čísle *La Revue Blanche*, ročník 1895. V syntaktické struktuře textu eseje se odráží technika tzv. fragmentárního kontrapunktu, ve kterém, slovy Williama Freedmana „one continuous melody [...] repeatedly creates the

⁷⁶ Charakterizace tombeau jakožto žánru vyvěrajícího z hudby je čerpána z hesla „Tombeau“ Michaela Tilmoutha a Davida Ledbettera uvedeného ve slovníku *Oxford Music Online* (Tilmouth – Ledbetter 2013), [cit. 2013-04-25].

⁷⁷ Dále jen „Vrh kostek“.

impression of polyphony by constantly leaping between different pitches, thus outlining the passages which the listeners will attribute to different parts, but whole ‚complete‘ melodies are only formed in their minds“ (cit. Wolf 1999: 20). Lze tedy hovořit jak o muzikalizaci na úrovni syntaxe, tak o kontrapunktickém charakteru textu navozeném neustálými myšlenkovými digresemi a sebekomentáři. Mallarméova ornamentální próza, jejíž zářný příklad „Crise de verse“ představuje, je analogická k narušenému rozlámanému verši, který Mallarmé exemplifikuje ve „Vrhu kostek“. Hlavní věta básně je segmentována do tří částí a stejně tak je tomu s větami ostatními. Jednotlivé fragmentované věty se tak vzájemně prolínají, vytvářejí iluzi fragmentární polyfonie a demonstrují bitvu mezi materií slova a abstrakcí myšlenky (Acquisto 2006: 91).

V „Crise de vers“ se odrážejí soudobé úvahy o možné konstrukci jednoho univerzálního jazyka, jehož úkolem by bylo napravit nedostatky postbabylonské jazykové situace. Podle Mallarméa absolutní jazyk jednoduše neexistuje. Tuto nedokonalost však suplementuje rytmický verš, který se jako univerzální jednotící síla vyskytuje v poezii všech jazyků. Mallarmé konfrontuje komerční jazyk každodenní promluvy s jazykem básnickým, obrazným, sugestivním, směřujícím od materiálna k abstrakci. Ideálním cílem jazyka by neměla být pouhá denotace či uzurpátorské opanování materiálního světa, nýbrž podobně jako v případě hudby evokace myšlenky. Mallarméa nezajímají prostředky k dosažení maximální expresivity individua, jako tomu bylo u Baudelaira, nýbrž se zaměřuje na prostředky niterné sugescie a na zachycení imprese ve vědomí. Zájem o znásobení artikulovaného vyjádření lidského hlasu tak ustupuje do pozadí a místo něj Mallarmé do popředí klade studium mechanismu sugescí spouštějících rozvětvené niterné myšlenky. Namísto snahy o ambientní znění ech monodického lidského hlasu ve vnějším prostoru nastupuje temporální charakter fragmentárně polyfonní myšlenky rezonující v nitru vědomí.

Mallarmé o „Vrhu kostek“ mluví jako o pokusu, jehož budoucnost je nejistá (1977: 150). Experiment zrcadlí snahy o volný verš a báseň v próze, k jejichž sloučení dochází pod záštitou hudby zaslechnuté v koncertních sálech. V předmluvě naznačuje, že se nechal inspirovat konkrétní kompozicí, ale nikde není explicitně zmíněno jakou. Z obsahu básně lze však vypořadovat souvislosti se symfonickou hudbou Beethovenovou, konkrétně s Wagnerovou mytologizující interpretací Beethovenových symfonií, obzvláště *Deváté*, ačkoli nezodpovězenou otázkou zůstává, zdali někdy Mallarmé zakusil zkušenost Beethovenovy hudby osobně.

Dle dochovaných evidencí se na dříve zmíněných koncertech pořádaných přítelem Charlesem Lamoureuxem v devadesátých letech 19. století Mallarmé měl možnost setkat kromě jiných s hudbou d'Indyho, Saint-Saënsa, Chabriera, Chaussona, Debussyho, Lala, Mendelssohna či Schumanna, ale nikoliv s tvorbou Beethovena. Rosemary Lloydová (1999) na základě náznaků z korespondence mezi Mallarméem a Whistlerem zvažuje, zdali Mallarmé na některém koncertě nemohl zaslechnout právě Beethovenovu *Devátou*. V dopise Whistlerovi z prosince 1892 Mallarmé zmiňuje neznámou „chorální symfonii“, která jej natolik fascinuje, že o ní chce napsat článek. Taková charakterizace jistě konotuje *Devátou*, nicméně Lloydová tuto spekulaci věcně uzavírá se závěrem, že i kdyby Mallarmé takový podobný článek nakonec napsal, bohužel se nedochoval (Lloyd 1999: 150).

Centrální motiv plavby z „Vrhu kostek“ evokuje pravzory z mýtů a legend světové literatury. V evropské tradici odkazuje především na výpravu Jásona a argonautů za zlatým rounem. Připomeňme, že s argonauty se do Kolchidy plavil také bájný Orfeus, který dokázal své magické hudební nadání, když zpěvem zachránil posádku lodi před Sirénami. Motiv plavby implikuje též Odysseovu výpravu zpět do rodné Ithaky. Mallarmé mohl mít na mysli rovněž Coleridgovu *Píseň o starém námořníkovi* a Wagnerova *Bludného Holand'ana*, který podle Dietera Borchmeyera zosobňuje „maritime equivalent of Faust“ (Borchmeyer 1991: 193). V hlavním protagonistovi *Bludného Holand'ana* se pojí Odysseova touha po domově s Ahasverovou touhou po vykoupení smrti a Kolumbovou touhou po objevení nového (Ibid.: 204). Holand'an je nakonec vykoupen skrze oběť milující Senty, která se pro něj vrhne do hlubin moře, Odysseus dopluje zpět na Ithaku a Kolumbus vkročí na půdu nového kontinentu. Avšak plavba Mallarméova kapitána končí na rozdíl od výše zmíněných výprav zkázou. Realizace ideje v tomto světě není možná; lze jí dosáhnout pouze zničením vlastní existence.

Obsahu i formě básně dominuje snaha o zachycení rozlámané fragmentární polyfonie krystalické myšlenky. Prostorové rozložení básně transponující prostředky vizuálních umění do textu evokuje pohyb zvlněného moře. Stejně jako ve „Světici“ je hudba implicitně a enigmaticky vkomponována do básně, čímž se transformuje v literarizovanou hudbu. Mallarmé vkomponovává hudbu do struktury básně, čímž vytváří nový literární druh „obdobný symfonii“ (Mallarmé 1977: 149). Tuto literarizovanou symfonickou hudbu lze v textu dešifrovat pouze skrze intelektuální slovo, jehož úkolem je vyjevit hudebnost všeho.

V předmluvě uvádí, že volný verš a báseň v próze jsou vhodné pro „náměty ryze imaginativní, složité, pro náměty intelektu“ (Ibid.), zatímco staré strofické formy a metra jsou určeny pro zachycení vášní a snů. Mallarmé se tím distancuje od tradice romantické poezie,

kteřá užívala tradiční pevné formy a libovala si ve snu. Tuto tradici nezavrhuje, ba ji zcela respektuje, nicméně pro jeho potřeby není vhodné na její odkaz navazovat. Ve „Vrhu kostek“ se již nenacházíme na poli oneirických vizí z jiného světa, nýbrž v doméně představivosti a kreativního intelektu básníka-architekta, který myšlenkou formuje beztvárovou esenci, jež je projektována na novou, virtuálně časoprostorovou jednotu matérie stránky, respektive dvojstránky, která nahrazuje tradiční jednotu verše a strofy. Temporální „obnažená myšlenka“ se zvraty ve své neuchopitelné a plynoucí totalitě se tak sjednocuje v prostoru stránky, což reflektuje jak genezi nového estetického paradigmatu zpochybňujícího Lessingovo ultimátní členění umění na časová a prostorová, ale také informovanost ohledně soudobých vědeckých poznatků, které tvoří mimo jiné základ Einsteinovy zlomové speciální teorie relativity z roku 1905.

5.9.1 Témbr a tympan

Hlavní zájem francouzských básníků druhé poloviny 19. století o „sonorous quality of the self“ podle Katherine Bergeronové (2004) pramení právě ze zájmu o soudobé vědecké, jmenovitě psychoakustické a neuroakustické experimenty, které rozvíjejí empirické poznatky Ernsta Chladného a Hermanna von Helmholtze. Částečně z tohoto důvodu staví analýzu „Vrhu kostek“ na polysémii výrazu „un coup“ a etymologii slova „timbre“. Za výchozí bod považuje Rimbaudovu barevnou orchestraci samohlásek notoricky známou ze sonetu „Samohlásky“ („Voyelles“), přičemž rozvíjí také spojitost mezi Mallarméovou pozdní tvorbou a kuriózní poetickou příručkou *Traité du verbe* z roku 1885, k níž Mallarmé napsal předmluvu a jejíž fragmenty použil v přednášce *La musique et les lettres*, kterou pronesl na Oxfordské univerzitě v roce 1894. Autorem *Traité du verbe* není nikdo jiný než René Ghil, básník a zakladatel tzv. école instrumentiste (Lloyd 1999: 194), který se zajímal o Baudelairovu teorii souvztažností, Rimbaudovu synestetickou jazykomalbu a tvorbu Richarda Wagnera. Svá studia vztahů mezi hudbou a literaturou završil vydáním zmíněné příručky. Ghil věřil, že psaní poezie se rovná hudební orchestraci. Primární impuls pro básnickou kompozici pro něj představuje synestetická barva tónu, témbr, ve francouzštině „timbre“. Jisté souvislosti samozřejmě vyvstávají při srovnání s Poeovou *Filosofií básnické kompozice*, která je tolik podstatná pro Baudelairovu tvorbu, jak jsme rozebrali v předchozí kapitole. Poe zastává obdobné stanovisko, neboť dle něj se báseň rodí z tónu. Avšak Ghilova teorie vychází spíše z výše zmíněného Rimbaudova sonetu, ve kterém jsou jednotlivé samohlásky spojovány s jednotlivými barvami:

A čern, E běl, I nach, O modř, U zeleň hlásek,

Já jednou vypovím váš různý vznik a druh.

(Rimbaud 1985: 165)⁷⁸

Neobvyklé barevné analogie vyvolávají nevšední asociace a invenční jazyk básně se skládá do hříček, kterým ostatně Rimbaud velmi holdoval. Další topos, na kterém Ghil pravděpodobně staví, Rimbaud poskytuje v „Alchymii slova“, kde si invenci barvy samohlásek zcela přivlastňuje:

Objevil jsem barvu samohlásek! – A černá, E bílá, I červená, O modrá, U zelená. Stanovil jsem tvar a pohyb každé souhlásky a chlubil jsem se, že instinktivními rytmy objevím básnické slovo, jež bude jednoho dne přístupné všem smyslům. [...] Zpočátku to byl pokus. Vypisoval jsem ticha, noci, zaznamenával jsem nevyjádřitelné. Zachycoval jsem závratě.

(Rimbaud 1985: 166)

Bergeronová připisuje důležitou pozici také sebereflexivnímu charakteru Rimbaudova sonetu, který tematizuje akt naslouchání sobě samému při přednesu, jakousi zvláštní resonanci spojenou užitím francouzského slovesa „dire“, které označuje výpověď na hranici mezi promluvou a zpěvem: „Je dirai quelque jour vos naissances latentes“ (cit. Bergeron 2004: 54). Báseň tedy reflektuje dojem z poslechu sebe sama, jakousi sebe-impresi z naslouchání vlastní artikulované myšlenky, tedy z naslouchání externalizované melodické hudby myšlenek.

Témbr neboli barva tónu je poněkud prchavý a vágní pojem, a tak se v muzikologii často definuje spíše negativním způsobem – témbr je to, co není výška tónu, rytmus ani harmonie. Ačkoli nelze pevně uchopit, je jeho role v hudební nauce nezastupitelná. Například Mallarméův současník a významný vědec Hermann von Helmholtz, který se zabýval anatomii ucha a fyziologií sluchu, vysvětlil v publikaci *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik* z roku 1863 roli harmonie právě pomocí témburu, i když pro upřesnění je nutné uvést, že užíval termínu „Klangfarbe“.

V pozitivních termínech lze témbr uchopit jako vysoce distinktivní kvalitu zvuku, neboť odlišuje například znění klarinetu od zvuku houslí, či hlas jednoho zpěváka od hlasu interpreta jiného. Témbr reprezentuje něco specificky charakteristického a v případě lidského hlasu také vysoce individuálního. Z perspektivy teorie souvztažností je to pojem par

⁷⁸ Cit. rovněž in Bergeron (2004: 54).

excellence, neboť se v něm synesteticko-asociativně snoubí auditivní a vizuální koncepty – tón a barva – za účelem syntetické „zvukomalby“.

Z etymologického hlediska starofrancouzské slovo „timbre“ pochází z řeckého „tympanon“, „bubnovat“, „tlouci“, jak uvádí Bergeronová. V moderním pojetí má polysémnní charakter, označuje mj. zvon bez srdce, známku, razítko či diskutovanou barvu tónu. Latinizované „tympanum“ pak označuje druh ručního bubínku, membránofon pocházející pravděpodobně z Asie, spojený s kultem bohyně Kybelé, jakousi archaickou tamburínu, kterou tvoří okruží potáhnuté blánou z vydělané kůže. „Tympan“ také označuje vazivovou membránu ve vnějším uchu, která se při dopadu zvukových vln rozezní. Rezonancí jsou dopadající zvukové vlny zesíleny a předány střednímu uchu ke zpracování. „Tympanum“ je tedy syntetickým pojmem označujícím současně „noise and source“ (Bergeron 2004: 56), termínem odkazujícím jak na temporální akt úderu (bubnování), tak na prostorový objekt (blána na bubnu či bubínku) a zároveň konotuje přechodný prostor na pomezí povrchu a nitra, vnějšího a středního ucha, mezi vnějším světem a lidským tělem. Tělesný prožitek zvuku ostatně souvisí s jeho fyzickým charakterem, s vnímáním úderu, který rozezní blánu bubínku.

V souvislosti s tímto poznatkem lze Mallarméův proslulý výrok z „Crise de vers“ „Je dis: une fleur!“ (Mallarmé 1897: 251) chápat nejen skrze absenci kytice, jak tomu bývá nejčastěji v příručkách o Mallarméově negativní poetice, ale skrze ono již dříve zmíněné „je dis!“, které situuje objektivovaný promlouvající subjekt na pomezí mezi promluvou a zpěvem a zároveň poukazuje na moment aurální percepce sebe sama. Básník slyší sám sebe při promluvě a skrze recepci sebe sama si uvědomuje, že květina evokuje absenci kytice. Onou květinou pak může být individuální jednotlivec, krásný sám o sobě, oproštěný od hromadnosti anonymní kytice. Bergeronová vyzdvihuje, že zvolaný výrok „Je dis: une fleur!“ je právě vyjádřením témbu básně: „This sonorous imprint might also be called [...] the poem's timbre“ (Bergeron 2004: 58). Témbu básně neoddělitelně souvisí s onou zvolací dikcí promluvy zakončenou vykřičníkem. Přednes se tak stává iniciačním úderem, ve francouzštině „un coup“, který skrze rezonanční vibrace dává zrod „une fleur“ neboli témbu básně. Analogicky k tomu pak při aktu čtení stránka, kterou Mallarmé považuje za integrující jednotu, představuje napjatou blánu bubnu: může se znovu rozeznít pouze při úderu čtenářova zraku nebo recitátorova záměru. Tištěná báseň je suspendována v čase a vytržena z jeho toku. Její témbu se rozezní pouze při úderu myšlenky, při vrhu kostek, který nikdy nevyloučí náhodnou interpretaci.

Báseň „Vrh kostek“ navozuje rozmanité sugescce prostřednictvím typografické úpravy textu, která se podobá zápisu abstrahovaných hudebních témat kompozice či zjednodušenému vyznačení partů jednotlivých nástrojů partitury. Tato analogie se ale opět realizuje pouze formou náznaku, nikoliv závazné instrukce ke způsobu čtení básně. Typografické členění vyzývá také k jinému výkladu, vyjdeme-li z analýzy Mallarméova polysémního poetického jazyka, který je ve své podstatě hudební právě tím, že význam mnohoznačných slov aktualizuje podle jejich pozice v textu. Pokud je dvojstránka analogická k bláně bubínku, je možné báseň vyložit „as the record of a moment of impact, a blow that has produced on the page a shock, like sound waves rising from a drum’s vibrating surface“ (Ibid.: 59). Jak Bergeron shrnuje:

[T]he coup inevitably leads us back to the ear, thus to the tympanum and more primarily meaning of timbre. In physics, timbre is often described in terms of an ‘impulse response’, the resonance of an initial shock that contains all the information about the behaviour of the resonating body. A force strikes the air, and then the outer ear, to produce an interior aural impression. This physical image proves equally helpful in characterizing the ethos of modern French poetry. If the coup is the impulse, timbre is the response. Mallarmé’s page becomes all at once, like an eardrum: a taut white skin that, struck by language, strikes back [...] as poetry disperses in a shock of sound. [...] Timbre forms [...] a kind of negative reminder, beginning where notions of pitch and rhythm leave off. As a perceptual quality, it presents itself as an oblique boundary, poised at the limit of both poetry and music.

(Bergeron 2004: 59)

Ghilova hraniční koncepce teorie korespondencí kulminující v orchestraci samohlásek dnes působí spíše jako kuriozita (Lloyd 1999: 194), nicméně jak je patrné, snahy o teoretické uchopení témbu poezie jsou zásadní jak pro Mallarméovu reflexi vztahů mezi hudbou a literaturou, tak pro budoucí vývoj moderního umění. Nutno doplnit, že Mallarméova „negativní orchestrace“ se na rozdíl od té Ghilovy zaměřuje na analogii hudby a poezie na úrovni vyšší struktury, na úrovni hudební fráze, přičemž akcentuje roli přechodů mezi frázemi. Nutná bílá místa, která dle Mallarméa verše vyžadují jako ticha, implikují ticha hudební, tedy pauzy. Zrychlují nebo zpomalují pohyb při simultánním zhlédnutí stránky, čímž ustanovují rytmus recepce.

V *La musique et les lettres* je literatura v duchu Ghilově připodobněna hře na verbální klávesnici, jakési formě slovní instrumentace realizované hrou na „clavier verbal“ (Mallarmé 1895: 48). V Ghilově pojetí jsou slova už předem naladěná jako klavír v temperovaném ladění. V této formě ladění ale mizí drobné nuance mezi enharmonickými tóny, čímž zůstává prostor pouze pro dynamiku, nikoliv pro intonaci a barvu. Ztrácí se tím též enharmonických tónů, které lze vnímat jako analogické k polysémním slovům. Domníváme se, že Mallarméovo pojetí verbálního klavíru se přibližuje spíše čistému ladění odvozenému z pythagorejských poměrů mezi celými čísly a Mallarméův „clavier verbal“ disponuje spíše enharmonickou klávesnicí, ve které na jednu oktávu připadají nejčastěji jedna či dvě horizontálně rozdělené klávesy, jejichž úkolem je učinit rozdíly mezi enharmonickými ekvivalenty tónů v čistém ladění slyšitelnými.

Hudba se v pythagorejské filosofii úzce pojí s matematickými proporcemi. Mallarméovu jednotnou dvojstránku lze v souvislosti s matematickými proporcemi hudební osnovy (melodická horizontální osa, harmonická vertikální osa) vyložit také jako muzikalizované souřadnice roviny stránky, kde horizontální osa x implikuje melodické vztahy a dynamiku a vertikální osa y harmonické vztahy a výšku tónů, přičemž obě osy se rozpínají do nekonečna. Nejnižším (a nejhlubším) bodem na stránce je propast, která konotuje další nedozírnou hloubku. Nejvyšší bod zastupuje pohled směrem k nedosažitelným hvězdám. Dvojměrný prostor plochy básně se rozpíná a aspiruje k imaginativnímu nekonečnu. Recepce tohoto prostoru se odehrává v čase, čímž dochází k dříve zmíněné temporalizaci prostoru a zprostornění času.⁷⁹

5.9.2 Vnitřní hlas a kompozice ticha

Zde si dovolíme malou intermediální odbočku, která však zasadí naši analýzu do širšího kontextu umění 19. století. Zajímavé srovnání se totiž skýtá při konfrontaci Mallarméových tich se Schumannovými hudebními experimenty. Německého skladatele a francouzského poetu pojí fascinace písní, napětím mezi transcendencí a absencí, mezi lidským hlasem a zvukem hudebního nástroje, mezi znějícím a neslyšitelným zvukem a mezi jazykem a hudbou. Mallarméovu neslyšitelnou hudbu umlčených ceciliánských interpretů a

⁷⁹ Což asociuje analogii k modernistickému toposu par excellence pocházejícímu z Wagnerova *Parsifala*, v jehož první scéně prvního jednání Gurnemanz provádí Parsifala Monsalvatem a podotýká, že „zum Raum wird hier die Zeit“ (Wagner 2013a: 17). Ve scénických poznámkách Wagner zdůrazňuje, že Gurnemanz a Parsifal pouze vypadají, jako by kráčeli („scheinen zu schreiten“); to scéna za nimi se pohybuje, nikoliv oni. Fyzický pohyb je zmražen v prostoru a rozpohybovaný prostor Monsalvatu přichází ke Gurnemanzovi a Parsifalovi sám. Pohyb kupředu v čase se přenáší na prostor kulisy, zatímco skutečná chůze je zmrazená v pohybu iluzorním, stojícím na místě.

ztišená echa bílých míst lze připodobnit k Schumannově ideji hudby za hranicí slyšitelného. Charles Rosen (1998) analyzuje Schumannův inovativní koncepti žánru Lied skrze netradiční pojetí vztahu vokálního partu a klavírního doprovodu, ve kterém hlavní melodii překvapivě přebírá klavír, čímž se oslabuje a upozaďuje role lidského hlasu v písni: „It is the piano that generally carries the full melody, while the voice, sometimes out of phrase, picks up some of the notes, appearing to respond with words“ (Rosen 1998: 99).

Schumann ve své obsesi hieroglyfickou hudbou zachází nejdále v *Humoresce pro klavír, op. 20*, z roku 1839, která, ač psána pouze pro jeden klavír, je v pasáži „Hastig“ zapsána ve třech notových osnovách: mezi osnovou pro pravou ruku psanou v houslovém klíči a osnovou pro levou ruku psanou v basovém klíči je vepsána linka třetí, také v basovém klíči, nicméně nadepsána jako „innere Stimme“, tedy „vnitřní hlas“⁸⁰. Rosen uvádí, že dle rezolutních pokynů Clary Schumannové se tato třetí osnova nemá hrát: „The melody [...] is only to be imagined. What the listener hears is an accompaniment which is clearly nothing more than that, but which appears to echo and respond to an absent melody“ (Ibid: 100). Humoresku lze tedy vyložit více způsoby. Jednak jako evokaci paradoxní písně bez vokálního partu, tedy písně, jejíž esence se vyjevuje skrze absenci. Také je možné skladbu interpretovat jako sugesci zvnitřněné písně, niterného zpěvu, pro obecnost neslyšitelného, což radikálně konfrontuje podstatu romantické koncertní hudby.

Schumannova neperformovaná hudba předpovídá jak Mallarméovu neslyšitelnou hluboce posazenou hudbu, tak nespočet experimentů avantgardních umělců. Shodou okolností ve stejném roce, ve kterém byl publikován „Vrh kostek“, vychází také *Album primo-avrilisque* od Alphonse Allaise, autorská kniha, dílo předznamenávající surrealismus, konceptuální a abstraktní umění, jenž je tvořeno sedmi monochromatickými geometrickými výtvary s absurdními názvy (např. „Combat de nègres dans une cave“ či „Stupeur de jeunes recrues apercevant pour la première fois ton azur, ô Méditerranée!“) a jehož součástí je také „Marche Funèbre Composé Pour Les Funérailles D'un Grand Homme Sourd“, svého druhu první hudební kompozice ticha, která se skládá z 24 prázdných taktů⁸¹. Stejně jako Mallarméovo rytmizované ticho pomlka má Allaisovo ticho vizuální tvar a strukturu, danou tradiční proporční formou hudební osnovy, segmentované do taktů. Allais se dle vlastních slov nechal inspirovat všeobecně uznávaným principem, který říká, že „[I]es grandes douleurs sont muettes!“ (Allais 1897: 23).

⁸⁰ Viz příloha č. 5.

⁸¹ Viz příloha č. 6.

Hudba je v Allaisově pojetí chápána jinak než jako auditivní fenomén. Stává se hudbou plně vizualizovanou a geometrizovanou, transponovanou do stránky knihy, ilustrující a exemplifikující velký smutek. Allaisův pohřební pochod rovněž uvádí na uměleckou scénu hudbu zcela abstraktní, jakožto temporální, durativní, počítatelnou a matematicky proporční entitu. Zatímco Mallarmé zviditelňuje, transponuje a literarizuje hudbu skrze vizuální analogii mezi hudební frází a veršem a činí neslyšitelné slyšitelným skrze vizualizaci a zdůraznění role ticha v konstruktivním procesu percepce, Allais zcela zbavuje hudbu podstaty konvečně chápané „hudebnosti“ a sonority ve smyslu jakékoliv aurálnosti a transponuje ji do oblasti vizuálního umění, geometrie a filosofických spekulací. Hudba se tak stává zcela abstraktním pojetím vizualizovaného a neznělého rytmu, který podbarvuje jistý afekt, čímž neslyšně, leč o to důrazněji klepe na dveře modernistického a avantgardního umění, které naváže na tradici filosofické koncepce musica speculativa, pramenící z pythagorského učení.

5.9.3 Báseň – obraz – skulptura - atonalita

V souvislosti s tím je přínosné uvést dva případy transpozice nebo spíše remediace Mallarméovy básně: jednu z druhé poloviny 20. století a druhou ze současnosti. V prvním uceleném Gallimardově vydání z roku 1914 byla báseň viditelně nadepsána v podtitulu jako „Poéme“. V roce 1969 v duchu soudobého avantgardně orientovaného intermediálního diskurzu nahradil belgický konceptuální umělec Marcel Broodthaers jednotlivé verše básně černými pruhy a podtitul „Poéme“ zaměnil za „Image“⁸², čímž podtrhl vizuální stránku básně a učinil z ní sebereflektivní přesmyčkou výtvarné dílo. Do dialogu s Mallarméem a Broodthaersem vstoupil v poslední době rovněž německý umělec Michalis Pichler (2009), který „Image“ nahradil za „Sculpture“ a Broodthaersovy černé pruhy vyřízl laserem. Při listování knihou pak *vrhají* perforovaná místa v duchu „un coup“ na stránky předchozí a následující světelné efekty podobné stínohře, čímž vytvářejí dojem trojrozměrného, propustného prostoru světla a stínu. Tím ale Pichlerův experiment nekončí. Jednotlivé dvojstránky básně Pichler spojil do pásky, čímž vytvořil matici pro pianolu neboli automatické piano. Zvuková realizace této pianolové partitury⁸³ vybízí k fascinující analogii předznamenávající radikální vývoj hudby po Mallarméově smrti. Kotouč pianolové partitury „Vrhu kostek“ v podání mechanického automatického piana generuje doslova hudbu z jiného světa, z Mallarméova soudobého hlediska doposud nezaslechnutou a nepředstavitelnou

⁸² Umístěno na titulní straně hned pod vlastním názvem díla jako podtitulek (Broodthaers 1969). Design titulní strany je vzhledově identický s tiráží Gallimardova originálního vydání. Pichler tento design rovněž respektuje. Viz přílohy č. 7 a č. 8.

⁸³ K 11. 5. 2013 k volnému zhlédnutí [online] na youtube <http://youtu.be/JkG_qAk7zxQ>.

hudbu, o které Mallarmé snil a která v době, kdy Mallarmé báseň zkomponoval, ještě nebyla objevena. Zcizující a drásavé fragmentární disonance vyluzované mechanickým nástrojem z roku 1910 asociují Schönbergovy rané atonální klavírní kompozice, které jsou podle Rosena recipročně analogické ke hře s významy, praktikované symbolistickými básníky. Volná hra se smyslem, pracující s konotací, etymologií, asonancí a rýmem, komplikuje čitelnost poezie, stejně jako odklon od daného tonálního jádra znemožňuje prvoplánové „čtení“ atonální hudby. Atonální hudba totiž přivodila pád iluzorní stability zprostředkované tonalitou postavenou na prefabrikovaném materiálu, která umožňovala rozlišit konvenčně chápaný hudební smysl od nesmyslu. Externí pravidla hudební kompozice vyžadované diktátem tonality a kompendii kadencí atonální hudba nahrazuje ustanovením vnitřního „jazyka“ dané kompozice, do níž zároveň vplétá klíč k dekodování tohoto vnitřního kódu (Rosen 1996: 19).

Pianolový kotouč též odkazuje k Mallarméově rané básni „Podzimní stesk“, kde je tematizována nepřírozená mechanická hudba vydávaná kolovrátkem, nástrojem ze stejné rodiny jako pianola, tedy nástrojů do jisté míry odlišitých a degenerovaných, které mají pramálo dočinění s autentickou hudební produkcí. Zatímco kolovrátek z „Podzimního stesku“ ještě vyžadoval anonymní, leč lidskou obsluhu točící klikou, pianola je plně mechanizovaná a dehumanizovaná. Možnost nekonečné mechanické reprodukce dříve zcela neuchopitelné absolutní schopenhauerovské hudby strojovou pianolou tak symbolicky a definitivně završuje proces autodestrukce dosavadní tradice instrumentální hudby vycházející z nástrojové nápodoby lidského hlasu a exemplifikuje osud všech sesterských umění v mechanickém a industriálním věku davové spotřeby, která se Mallarméovi tolik protiví.

5.9.4 Participia

Calvin S. Brown (1964) si všiml četného výskytu přičestí přítomného v klimaxu „Vrhu kostek“. Brown poukazuje na neobvyklost tohoto jazykového fenoménu ve francouzském jazyce; rozhodně není jeho četnost tak vysoká jako například v angličtině, která dost možná ovlivnila Mallarméův styl, ve kterém se přičestí přítomná vyskytují nebyvale hojně. Jedním z možných vysvětlení tohoto fenoménu může být kinestetický charakter přítomného participia, jehož časté užití evokuje bezprostřední pohyb. Brown tento fenomén dává do hypotetické souvislosti s De Quinceym a jeho *Dream Fugue*, kde mají participia leitmotivickou funkci, přičemž se opírá též o Gidovo srovnání „Vrhu kostek“ s Beethovenovou *Devátou*. Ve finálních verších opravdu figurují přičestí přítomná: „bdící /

pochybující / sunoucí se / zářící a rozjímající.“⁸⁴ Právě tato participia podle Gida slouží „as the tutti leading to the final chord of the last phrase“ (cit. Brown 1964: 65). Závěrečná fráze „Každá myšlenka je Vržením Kostek“ je podle Gida tedy jakousi kadencí básnické kompozice (Ibid.).

5.9.5 Mallarmé kontra Wagner kontra Beethoven kontra hudební program

Pokud „Vrh kostek“ má být pokusem o literární symfonii a zároveň má být jeho cílem vzít si od hudby zpět to, co pochází ze sféry poezie, lze jej vyložit jako metatext vypovídající o utopické snaze o očištění původně absolutní instrumentální hudby od beethovenovských symfonických programů a o navrácení artikulované ideje do sféry básnictví. Onen „un coup“ také může být dopadem Beethovenova a tím pádem rovněž Wagnerova odkazu na básnictví. Z formálního hlediska, obrazně vyjádřeno, se tradiční pevné útvary francouzské poezie pod vlivem tohoto teutonského otřesu deformovaly, fragmentovaly a rozprostřely po otřesené stránce do volného verše a verše v próze.

„Vrh kostek“ dle mého názoru představuje primárně poetizovaný hudební program Beethovenovy *Deváté*, konstruovaný Wagnerem ve čtvrté pasáži *Das Kunstwerk der Zukunft* (1850), nazvané „Tonkunst“. Mallarmé libující si v rébusech texturu básně protkává četnými, leč dobře ukrytými aluzemi na tento Wagnerův převratný manifest. V předmluvě „Vrhu kostek“ Mallarmé polemizuje s utopickým konceptem totálního umění budoucnosti, když popírá jeho nevyvratitelný příchod: „Dnes, nebo aniž bychom předvíдали, co z toho vzejde v budoucnosti, zda vůbec nic nebo něco téměř jako umění, přiznejme bez obav, že tento pokus je součástí, snad nepředvídatelnou, zvláštního a naší době drahého úsilí, úsilí o volný verš a báseň v próze“ (1977: 149). Mallarméův projekt si nenárokují patent na konstrukci jediného možného a autoritativního Gesamtkunstwerku. Pouze tuto možnost připouští. Předmluva k „Vrhu kostek“ rovněž relativizuje jakoukoliv univerzální platnost hudebních programů vnucujících univerzální obsahy a poselství ve své podstatě nemimetické hudbě, když čtenáře žádá, aby čtení předmluvy raději zcela vynechal, jelikož by mohlo narušit a prekonstruovat jeho dojem z básně.

⁸⁴ U citací z „Vrhu kostek“ nebudeme uvádět čísla stránek. Jak v originálu (1914), tak v českém překladu Jana Tomeše (1977) záměrně není uvedeno stránkování, což, troufám si tvrdit, souvisí s Mallarméovým projektem *Knihy*, která rovněž neměla mít paginaci. Také neměla být pevně vázaná, aby se dalo jednotlivými listy manipulovat a měnit tak kontext jednotlivých stran. Pro podrobnější charakterizaci Mallarméova knižního projektu viz Deák (1996), podkapitola „Predstavenie Knihy: Ideálne symbolistické divadlo“ (117-120).

Pro zmíněnou programní pasáž Wagnerovy statě má zásadní význam obraz hudby jakožto mořské masy, která pojí a rozděluje kontinenty sesterských umění mousikē, tance a poezie, k nimž se natahuje prostřednictvím objímajících paží rytmu a melodie. Wagnerův oceán hudby „trennt und verbindet die Länder: so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei Gegensätze menschlichen Kunst, die Tanz und Dichtkunst“ (Wagner 1871: 99/847). Vlastním elementem oceánické hudby je zvuk a „die unermessliche Ausdehnung dieser Flüssigkeit [...] [ist] das Meer der Harmonie“ (Ibid.: 100/848)⁸⁵. Orgánem odpovídajícím akustickému fenoménu zvuku je podle Wagnera srdce, jelikož jako jediné dokáže proniknout do hluboké podstaty světa, kterou nelze zřít zrakem, nástrojem rozumového poznání: „Durch das Herz fühlt der Verstand sich dem Ganze Liebe verwandt, schwingt der bloße Sinnenmensch sich zur Verstandestätigkeit empor [...] Das Auge erkennt nur die Oberfläche dieses Meeres: nur die Tiefe erfaßt seine Tiefe“ (100/848).

Harmonie ve Wagnerově pojetí ztělesňuje nekonečné toužení. Propastnou hloubku harmonického oceánu hudby však nelze spatřit, leč pouze zaslechnout. Jelikož Wagner věří, že člověk nejjasněji vnímá fenomény apelující na zrak, je nutné sluchový prožitek učinit viditelným. K zviditelnění hudby napomáhá výpůjčka z umění tance, kterému Wagner připisuje úlohu vizualizace jednotícího rytmu skrze pohyby těla. Taneční rytmus se v poezii projevuje v rytmické slovní promluvě: „Das lebendigste Fleisch des Tones ist jedoch die menschliche Stimme, das Wort aber gleichsam wieder der knochige, muskulöse Rhythmus der menschlichen Stimme“ (90/838). V hudbě je nejvyšším spojením hudby a tance právě symfonická forma, která gesticky zpřístupňuje a vizualizuje hloubku harmonické melodie.

Wagner ve své programní stati rekapituluje dosavadní dějiny snah o sjednocení umění. Pro různá období hudební historie volí metafory plavby po odlišně se chovající oceánické hmotě. Námořník plavící se po přátelském a kolébavém moři antické řecké hudby od přístavu k přístavu nikdy neztrácí z hledáčku horizont pobřeží rytmu a melodie. Občas se při zakotvení propůjčí k tanci s lesními nymfami, jindy zas k recitaci melodických hymnů, zatímco se éterická modř nebes stále harmonicky odráží na poklidné hladině oceánu. Křesťanský mořeplavec opouští útočiště přístavu slova a vydává se veden kompasem víry na širý oceán hledat Nebe, jehož azur však ve všech světových stranách splývá s modravou vodní hladinou. Stává se tak jakýmsi Bludným Holanďanem, kterému po staletí není dáno dojít nebeské spásy. V záchvatu zoufalství proto odhazuje kompas víry a egoisticky se vydává nekonečnému rozmaru zčeřených mořských vln, který mu přináší sebetrýznící a vášnivou rozkoš. Obrazem

⁸⁵ Dále jen čísla stránek.

a výrazem této nekonečné touhy, která ztratila z dohledu břehy tance a poezie, se v hudbě stává nekonečná harmonie.

Pak se ale na scéně věčného pokušení v oceánu-poušti objevuje spasitel formátu Kryštofa Kolumba, přeplovává zdánlivě nekonečné moře křesťanské pašije a z nekonečného oceánu činí vnitrozemské moře, které kontinenty jednotlivých umění mousikē pojí v jeden světadíl. Tímto Kolumbem hudby ve Wagnerových očích není nikdo jiný než „der Meister“ Beethoven.

Líčení Beethovenovy symbolické plavby za překonáním bouřlivého oceánu egoistické absolutní hudby se nápaditě podobá Mallarméově „Vrhu kostek“. Proto jej uvádím celé.

Vom Ufer des Tanzes stürzte er sich [...] in jenes endlose Meer, aus dem er sich einst an dieses Ufer gerettet hatte, in das Meer unersättlichen Herzenssehns. Aber auf einem stark gebauten, riesenhaft fest gefügten Schiffe machte er sich auf die stürmische Fahrt; mit sicherer Faust drückte er auf das mächtige Steuerruder: er kannte das Ziel der Fahrt, und was entschlossen, es zu erreichen. Nicht eingebildete Triumphe wollte er sich bereiten, nicht nach kühn überstandenen Beschwerden zum müßigen Hafen der Heimath wieder zurücklaufen: sondern die Grenzen des Ozeans wollte er ermessen, das Land finden, das jenseits des Wasserwüsten liegen mußte.

So drang der Meister durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache, - nicht, indem er an ihnen flüchtig vorbeischlüpfte, sondern indem es sie vollständig, bis zu ihrem letzten Laute, aus tiefster Herzensfülle aussprach, - bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt; wo er im weit vorgestreckten Strande des neuen Kontinentes die immer wachsende Höhe festen Grundes berührt; wo er sich zu entscheiden hat, ob er in den bodenlosen Ozean umkehren, oder an dem neuen Gestade Anker werfen will. Nicht rohe Meerlaune hatte den Meister aber zu so weiter Fahrt getrieben; er mußte und wollte in der neuen Welt landen, denn nach ihr nur hatte er die Fahrt unternommen. Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker was das Wort [...]; das Licht das der Nacht unendlichen Sehns leuchtet: das Wort, das der Ernste Weltmensch aus der Fülle des Weltherzens ausruft, das Beethoven als Krone auf die Spitze seiner Tonschöpfung setzte. Dieses Wort war: - „Freude!“ Und mit diesem Worte ruft er den Menschen zu: „Seid umschlungen,

Millionen! Diesen Kuß der Ganze Welt!“ – Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. –

Die letzte Symphonie Beethoven's ist die Erlösung der Musik [...]. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama, folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.

So hat die Musik aus sich vollbracht, was keine der Andersen geschiedenen Künste vermochte. [...] Die Tonkunst, indem sie ganz sie selbst war, und aus ihrem ureigensten Elemente sich bewegte, gelangte zu der Kraft des großartigsten, liebevollsten Selbstopfers, sich selbst zu beherrschen, ja zu verleugnen, um den Schwestern die erlösende Hand zu reichen. Sie hat als das Herz sich bewährt, das Kopf und Glieder verbindet.

(114/862 – 116/864)

Před ztroskotáním Wagnerova Mistra zachraňuje pouze kotva-slovo ze Schillerovy *Ódy na radost* – „Freude“. Takovou spásnou záchranu ale Mallarmé popírá. Ve „Vrhu kostek“ k ničemu takovému nedochází. Mallarmé nahrazuje znějící symfonický oceán hudby rozvířením hlubin niterné myšlenky. Wagnerův sebejistý kapitán Beethoven se v Mallarméově myšlence mění v chaotického a šíleného velitele potápějící se lodi. Zatímco Beethoven ve Wagnerově pojetí přináší neplodné hudbě spásu spojením s poezií, Mallarmé takové spojení nedopustí.

Čistoty poezie a hudby lze dosáhnout pouze destrukcí vlivu programní hudby a Wagnerova hudebního dramatu. Wagnerovo hybridní spojení musí být uvrženo do hlubin, v psychologizujícím pojetí do nitra sebe samého, jehož prostřednictvím se vyjevuje, že hudba a literatura očištěné od zmíněných vlivů nalézají harmonické souznění v krystalizující myšlence. Jak Mallarmé uvádí v *La musique et les lettres*, hudba a literatura jsou alternativní tváře myšlenky, „les moyens réciproques du Mystère“ (1895: 51), mezi kterými probíhá aktivní výměna, aniž by nutně musely splynout v jedno hybridní umění. Mallarmé v básni přitakává Wagnerovi pouze v jednom aspektu, a to když na plátně stránky zachycuje onu neviditelnou propast harmonie. Wagnerův požadavek vizualizace hudby ale dohání k paradoxu, jelikož vizualizuje hudbu neslyšitelnou.

Mallarmé Wagnerova sebevědomého Mistra nahrazuje lyricko-dramatickým protagonistou „figure quo Nul n'est“ (cit. Furness 1982: 10), jejíž snaha o přeměření hloubky oceánu nemůže skončit jinak než katastrofou. Harmonická masa hudby je natolik rozbouřená, že moře a nebesa splývají v „jednotlivý obzor“, který je v originále nazván konfigurací, „de cette configuration“⁸⁶. Jakákoli snaha o zakotvení v přístavu slova je marná, protože samy plachty plavidla jsou chybně napnuté a tím pádem vylučují naplnění podstaty plavby, oné „hry ve jménu vln“. „Pán lodí“, „le Maître“, je „vzdálen někdejších výpočtů lodních obrátů, pro věk už zapomenutých“, tedy pythagorejské hudbě sfér, jelikož neovládá nebeskou kartografii a zákonitosti navigace. Nikdy si totiž neosvojil zákony mořeplavby kvůli nedostatku úcty k tradici. Místo aby se řídil hvězdnými konstelacemi a upíral svůj zrak k zenitu Polárky, bloudí v zakletém kruhu vodního víru, „krouží nad propastí / aniž ji pokryje / a aniž před ní prchá / a hýčká v ní tak čiré znamení.“ V záchvěvu marné snahy doplout k jakémukoliv břehu se Mistr chopí kormidla s „pěstí sevřenou“. Tento obraz jednak explicitně odkazuje na dříve citovanou pasáž z „Tonkunst“: „mit sicherer **Faust** drückte er auf das mächtige Steuerruder.“ Rozvětvený obraz sevřené pěsti je ale rovněž velkou hříčkou polemizující s německou **faustovskou** literární tradicí: „po předcích **ruka k neotevření / sevřená křečí** / a někde hlava, která už není k ničemu / odkaz odevzdaný / někomu / kdo jej není hoden.“ Mistr (Beethoven) tedy svou tvrdohlavostí haní odkaz Mistra Fausta, velkého filosofa a neúnavného hledače poznání.⁸⁷

V Mallarméově negativně pojatém kairu okamžiku zkázy vytrženém z chronu nekonečně proudícího času chybí záchranná kotva jednoho jediného spásného slova. Mistra by mohlo zachránit pouze abstraktní, krystalicky průzračné pythagorejské „číslo, které nemůže být číslem jiným,“ pouze správná navigace skrze přesné výpočty. Toto číslo ale paradoxně zůstává zahaleno v mlze a „pobřežní útes / přízrak zámku / v následujícím okamžiku / zahalený znovu mlhami / a vnucující / hranice nekonečnu“ se tak stává nedosažitelným. Proto Mistr čelí záhubě netečné propasti harmonické hudby.

Představuje-li konkrétní Gesamtkunstwerk pro Wagnera nové náboženství – a zde připomeňme, že předposlední stadium nutného vývoje ideálu umění směrem ke Gesamtkunstwerku reprezentuje právě Beethovenova pozdní symfonická hudba – nabízí Mallarmé konfesi alternativní, a to náboženství pythagorejské harmonické matematiky,

⁸⁶ Připomínám, že čísla stránek u této básně nebudeme uvádět ani u originálního znění (Mallarmé 1914), ani v českém přebásnění (Mallarmé 1977: 147-171), jelikož respektujeme originál knihy, kde stránkování též záměrně chybí.

⁸⁷ Zvýraznění v odstavci jsou autorčina.

posvátné, krystalické, precizní a abstraktní geometrie: vyznání konstelace veškerenstva, jehož betlémská hvězda září v chladném a lomeném světle Severky, „v úhlu tak kosém“. Zatímco Wagner vylučuje náhodu z historického procesu geneze Gesamtkunstwerku budoucnosti, Mallarmé tuto náhodu považuje za nutnou, přičemž nutnost této náhody paradoxně a tautologicky spočívá právě v bytostně entropickém charakteru náhody samé. Závěrečná pasáž „Vrhu kostek“ tak zcela popírá, že by někdy došlo k wagneriánskému zakotvení v restaurovaném a renovovaném přístavu mousikē.

*NIC / [...] NEUSKUTEČNILO SE [...] / TAKŽE MÍSTO / zašplouchání
v hlubinách jakoby rozpuštěného činu / zcela nesmyslného / který by
jinak náhle / svou lží / způsobil že se dala do pohybu / záhuba / na těchto
pobřežích / v prázdnotách / v nichž veškerá skutečnost se rozplývá /
VYJÍMAJÍC / výšku / SNAD / tak vzdálenou že místo splývá s tím co je
mimo tento svět / za hranicemi zájmu o cokoli / pokud jde o znamení mu
dané / podstatou / úhlu tak kosém v takovém sklonu / paprsků / směrem /
k tomu co musí být / Polární hvězdou tedy Sever / SOUHVĚZDÍ /
zmrazené nepaměti a věky ne však natolik / aby nebylo vyčíslením /
nějakého povrchu bludného a svrchovaného / následný úder / mezi
stálicemi / v celkovém úhrnu který se řadí / bdící / pochybující / sunoucí
se / zářící a rozjímající / než se zastaví / v nějakém posledním bodě který
je posvěti / Každá Myšlenka je Vržením Kostek.*

Zde zbývá jen doplnit, že Wagnerova stať krom výše uvedeného reflektuje také jeho odpor ke kontrapunktu, který podle něj reprezentuje intelektualizovanou hudbu, „die Mathematik des Gefühles“ (Wagner 1871: 114/862), která ztrácí svou podstatu, protože již není záležitostí srdce. Tato matematika intelektualizovaného poeovského srdce je ale přesně Mallarméovým záměrem. Mallarméovi totiž jde o matematickou projekci intelektuální hudby myšlenek do dvojrozměrného, výsostně literárního prostoru básně. Připomeňme si, že dle Mallarméovy estetiky je vše ve světě stvořeno proto, aby to bylo zaneseno do orfické *Knihy*. Jak uvádí v dopise Verlainovi z 16. 11. 1885, cílem jeho básnického směřování je

*docela prostě kniha, v několika svazcích, kniha, která by byla vnitřní
architekturou předem uváženou, nejenom sbírkou náhodných chvil
inspirace, byť jakkoli nádherných... Půjdu ještě dál a řeknu: Kniha,
přesvědčen, že v podstatě může být jen jedna a že se o ni pokouší každý, kdo
kdy psal, i velcí géniové, orfický výklad světa, který jest jedinou povinností*

básníka a hrou povýtce slovesnou, neboť sám rytmus knihy, zrovna tak neosobní jako živoucí až do označení stránek, je juxtapozice rovnic tohoto snu nebo Ódy.

(Mallarmé 1977: 194-195)

V popisu projektu *Knihy* na scénu znovu vchází úderné sloveso „dire“, stejně jako tomu bylo v „Crise de vers“. Zde se „dire“ vyskytuje v budoucím tvaru – „J’irai plus loin, je dirai: le Livre“ (Mallarmé 1991: 14), čímž Mallarmé implikuje utopický charakter projektu orfické *Knihy* budoucnosti upínající se k době nadcházející. Hudebně-dramatický a utopický program Gesamtkunstwerku tím nahrazuje literárním projektem *Knihy*, která by měla exemplárně obsáhnout nejen všechna umění, ale také soudobé vědecké poznatky.

5.10 Shrnutí

Podle Mallarméa jsou literatura a hudba sesterská umění, krásná ve své čistotě sama o sobě. Není vhodné je plurimediální kombinovat a poskvřňovat. Proto usiluje o očištění poezie od Wagnerových vlivů, za jejichž šíření odpovídají především melomaničtí francouzští symbolisté. Mallarmé z Wagnerovy burácející hudby činí hudbu neznělou a neslyšitelnou, uzamčenou do stránek knihy. Od romantické hudby se přiklání k sakrální hudbě, odrážející andělskou hudbu sfér. Mallarmé zastává kritický postoj k wagneriánskému kultu, který se projektuje do poezie a ohrožuje její autonomii. Wagner je ztvárněn jako simulákrum kultury, vyprázdněný symbol moderního světa. Jeho teutonská programní hudba znesvětila francouzskou literární tradici. Mallarmé se obrací k niternému poslechu sebe sama a transformuje tiché čtení v performativní akt. Umlčená patronka hudby svatá Cecílie se odklání od pozemské hudby, která se nemůže vyrovnat hudbě andělů. Proto se obrací k panensky čisté a krystalické hudbě sfér. Mallarmé se prostřednictvím tematizace hudby snaží reflektovat, co se stalo s poezií při nárazu programní hudby na její bytostnou membránu – stránku. Tradiční pevná metra se rozsykala do volných veršů. Podle Mallarméa lze zachovat čistotu umění, aniž by se mísila do hybridních plurimediálních kombinací, a to prostřednictvím smyslového souznění evokovaného synestetickým jazykem. Uvědomuje si totiž analogie synestetického jazyka a hudebních tónů. Totalitu světa plánuje zachytit v orfické knize, ale tento projekt zůstává nerealizovaný.

6. Proust a hudební paměť

Rok 1913 představuje jeden ze zásadních milníků umění 20. století. Jednak se zapsal do historie jako rok skandálů vyvolaných avantgardním uměním. V poslední březnový den tohoto roku došlo ke konfliktu obecnstva a představitelů druhé vídeňské školy na koncertě atonální hudby ve Vídni. Obecnstvo bylo natolik popuzeno, že vyvolalo rvačku, kterou ukončil až policejní zásah. V květnu tohoto roku se o nebývalý pařížský skandál postaral Ďagilevův *Ballets Russes* progresivní inscenací Stravinského *Svěcení jara*, s na tehdejší poměry troufalou, kubisticky stylizovanou Nižinského choreografií a Rerichovou výpravou, inspirovanou ruským folklorem a teosofickým učením. Snad není ani nutné zdůrazňovat, že Stravinského radikálně experimentální hudba plná obsesivních zemitých polyrytmů a drásavých disonancí předznamenala budoucí vývoj avantgardní hudby na dlouhá léta. V prosinci téhož roku byla v Petrohradě poprvé předvedena kubofuturistická opera *Vítězství nad sluncem*, plod spolupráce Kručonycha, Majakovského, Matjušina a Maleviče, ve které se poprvé objevil Malevičův suprematický černý čtverec, jenž navždy změnil tvář abstraktního umění. V listopadu 1913 byl také po dlouhých vydavatelských patáliích publikován v nakladatelství Bernarda Grasseta první díl Proustova veledíla, románu *Hledání ztraceného času*, nazvaný *Svět Swannových*.

Proustova pevně semknutá heptalogie představuje nebývale rozsáhlý a syntetický literární počín, svébytný a komplexní literární svět, pomník paměti, kombinující epiku, lyriku i drama do projektu jediné velké knihy. Podle Howarda Mosse „centrifugálně“ a zrcadlovitě strukturované *Hledání* reprezentuje „the first epic ever written whose battles are mostly internal; yet those battles are merely minor actions in a gigantic poem“ (1963: 13). Proustova monumentální tapisérie propletených témat a postav aktualizuje legendu o grálové výpravě (Roberts 2011: 128), přičemž hledání posvátné relikvie je transformováno do regresivní orfické výpravy vypravěče za hledáním ztraceného času, za záchranou subjektivního vědomí ze spárů zapomnění a ztracení a za hledáním ráje, který o sobě dává vědět pouze skrze záblesky mimovolní paměti, stimulované smyslovými vjemy. Takový fenomén literárního vzpomínání David Roberts označuje za paradox časoprostoru paměti, jelikož toto autorské gesto spočívá v „the transmutation of time of life into the space of literature“ (Ibid.: 130).

Jelikož *Hledání* představuje komplexní a značně obsáhlé dílo, budeme věnovat pozornost hlavně jedné z jeho částí, konkrétně druhé pasáži ze *Světa Swannových*, tradičně označované *Swannova láska*, která tematizuje milostné vzplanutí mezi Charlesem Swannem,

estétem a rodinným známým vypravěčovy rodiny, a bývalou kurtizánou, vyzývavou, avšak povrchní Odette de Crécy. Stejně jako v předchozích kapitolách o Baudelairovi a Mallarméovi se zaměříme na reflexi hudby v tomto díle, konkrétně na zásadní roli imaginární Vinteuilovy Sonáty a jedné z jejích frází⁸⁸, která se stane leitmotivickou „národní hymnou“ Swannovy a Odettiny lásky, doprovázejíc je po celou dobu jejich vztahu od jeho započetí v salonu Verdurinových až po Swannovo tragické rozčarování. Vinteuilova Sonáta vytváří ve *Swannově lásce* jakousi leitmotivickou paměťovou matici lásky Swanna a Odette, která se pak prostřednictvím vypravěče v *Uvězněné* přenáší na Vinteuilův Septet a lásku mezi Marcelem a Albertine.⁸⁹

Proust při literárním komponování imaginární Vinteuilovy hudby čerpá jak z reálných hudebních zdrojů, tak z již do jisté míry muzikalizovaných zdrojů literárních. Například Jean-Jacques Nattiez zaznamenal v celém *Hledání* četné explicitní reference na zhruba čtyřicet reálných hudebníků a hudebních děl, přičemž z toho nejvíce zmínek patří Wagnerovi a Beethovenovi (1989: 22). Výčet implicitních referencí by také jistě nebyl krátký, kdyby jej Nattiez sestavil. Jednou z četných motivických aluzí na Wagnerovo dílo je například všudypřítomný motiv květin vztahující se k ženským postavám a především ke koketní Odette. Tato květinová motivika odkazuje na Parsifalovy pokušitelky z druhého dějství *Parsifala*, které poslal Klingsor, aby Parsifala svedly na scestí.⁹⁰ Stejně tak lze například narativní funkci Vinteuilovy Sonáty připodobnit k roli pastýřovy „alte Weise“ z *Tristana a Isoldy*⁹¹, jelikož obě stimulují akt mimovolního vzpomínání, který tolik zapůsobil i na Baudelaira, a také propojují a rekontextualizují události z různých životních etap hlavních protagonistů. V této kapitole si ukážeme, že se Vinteuilova *Sonáta Fis dur* a „malá fráze“ z pasáže Andante této sonáty zrodily amalgamací pretextů z hudby i z literatury a že za právoplatné kmotry Vinteuilovy Sonáty lze právem označit nejen zmíněného Richarda Wagnera, ale též Artura Schopenhauera, Johna Ruskina a Charlese Baudelaira.

⁸⁸ V této práci vycházím z překladu Josefa Heyduka (1964, Praha), který původní francouzské spojení „la petite phrase“ překládá jako „krátkou větu“. Tento překlad je bohužel z hudebně-terminologického hlediska nepřesný, jelikož zaměňuje dva tradičně rozlišně chápané hudební termíny: větu (která primárně označuje poměrně rozsáhlou část symfonické skladby) a frázi (která denotuje krátkou hudební myšlenku rozsáhlého díla, rozsahem podobnou jazykové frázi). Nadále budeme tedy namísto „věty“ používat přesnější překlad a vhodnější termín „fráze“.

⁸⁹ Tuto úvahu obsáhle rozvíjí Nattiez (1989).

⁹⁰ Srov. Wagner (2013a: 31-34).

⁹¹ Toto téma je detailněji rozebráno v kapitole o Baudelairovi.

6.1 Konstrukce hudební paměti

Prousta s Wagnerem a Baudelairem, ale také s Mallarméem pojí posedlost mystickou celistvostí, konstrukcí „self-contained quasi worlds“ (Nattiez 1989: 24) a jejich zachycením v práci, která by obsáhla všechny ostatní práce i esenci všech sesterských umění. Jejich niterné nutkání si dovoluujeme v Schopenhauerově duchu nazvat vůlí ke Gesamtkunstwerku. Wagner sám ostatně mluví konkrétně o „ztvárňující pudu“ (Wagner 1959: 296). Wagnerův kompletní *Prsten Nibelungů* je zářným příkladem výsledku titánského boje s touto vůlí, stejně tak jako Baudelairovy architektonicky klenuté *Květy zla* a Mallarméův utopický a nedokončený projekt virtuální orfické *Knihy*. Proust se nechává inspirovat Wagnerovým dílem k analogickému počínu a za spásný model volí *Parsifala*.⁹² Prousta a Wagnera pojí kromě toho též nutkavá a silně estetizovaná vůle k sebezachování, touha po umožnění „Erlösung dem Erlöser“ (Wagner 2012a: 56) a po zakonzervování autorského já, kulminující ve snaze o obliteraci nesmlouvavého toku času, o vytržení umělce z jeho spárů v autorském uměleckém díle.⁹³ Za takovou snahu se ale mocný Chronos mstí po svém, což je patrné na monstrózní délce Wagnerova *Prstenu* a Proustova *Hledání*. Jak píše Nattiez, „time takes its revenge on works that seek to escape from it“ (1989: 25).

Proust se stejně jako Baudelaire prostřednictvím konfrontace literatury a hudby zaměřuje na charakter lidské paměti a na způsob, jakým překládá, archivuje a rekonstruuje dojmy. Do literatury prostřednictvím jazyka překládá nejen hudební impresie, ale také proces utváření a vyvolávání paměti v literatuře. Literatura se stává syntetickými metamemoáry jedince, kolektivu, ale také celých epoch a toku času samotného. *Hledání* zachycuje proces konstrukce takových memoárů, tedy časový proces psaní, a zároveň těmito memoáry je; je

⁹² Wagner si pohrával s myšlenkou propojit *Lohengrina*, *Tristan a Isoldu* a *Parsifala* v monumentální cyklus obdobný *Prstenu Nibelungů*, jak je patrné z pracovních verzí libret těchto hudebních dramát. Tato idea ale byla nakonec zrealizována pouze částečně. Například v původním náčrtu *Tristan a Isoldy* se měl Parsifal objevit u Tristanova smrtelného lože, ale tuto variantu Wagner rychle opustil. Ze snu o syntéze výše zmíněných třech hudebních dramát na úrovni příběhu nakonec zbyl jen střípek: ve třetím aktu konečné verze *Lohengrina* záhadný rytíř odhaluje Else svou totožnost – je synem krále Parsifala z Monsalvatu. Wagnerovy opery jsou ale propojené rovněž jinak nežli libretem; četné hudební reminiscence a citace nalezneme například mezi *Mistry pěvci norimberskými* a *Tristanem a Isoldou*. Například v *Mistrech* Hans Sachs „evokes the sorrow of King Mark, complete with a musical quotation from *Tristan*; a passage in *Die Meistersinger* takes up the music of *Siegfried*“ (Nattiez 1989: 22).

⁹³ Shodou okolností ani Proust nebyl ušetřen moderního kultu osobnosti. Do městečka Illiers (v současnosti Illiers-Combray), které dle badatelů posloužilo jako předobraz Combray, jezdí každoročně zástupy vyznavačů Proustova kultu; když kvetou hlohy, tak jako se skalní wagneriáni vydávají na pouť do bayreuthského svatostánku každé léto na přelomu července a srpna. (Ibid.: s. 33)

poetickým prostorem, ve kterém je psaní zachyceno. Časová (akt psaní) a prostorová dimenze (dílo jako produkt psaní) literatury se pak centrifugálně proplétají v tomto románovém cyklu.

Proust v *Hledání* navazuje na Baudelairovu teorii korespondencí. Paměť operuje prostřednictvím konstrukcí souvztažností, jelikož stmeluje objekty a vjemy prostřednictvím analogií. Proustovou korespondencí *par excellence* již ale není pouze pythagorejská všeprostupující harmonie, jako tomu bylo v případě Baudelaira, nýbrž paměť, která představuje styčný bod všech časových dimenzí (přítomnosti, minulosti a budoucnosti) a která propojuje také niterný svět vědomí jedince (mikrokosmos) s ostatními vědomími a celým universem (makrokosmos). Analogie mezi hudbou a mimovolným asociativním vzpomínáním je pro *Hledání* zásadní. Paměť propojuje současnost s minulostí obdobně jako Wagnerovy leitmotivy a zároveň implikuje příslib do budoucna. Jak David Roberts shrnuje, „behind the momentary fusion of the past and present lies the essential correspondence between time and eternity. In turn this structure of involuntary memory defines the task of literature: to give lasting life to departed life“ (2011: 130). Paměť slouží tedy jako časoprostorová metafora, rozhraní mezi prostorem a časem, mezi plynoucím časem a věčností. Nejbližší analogií paměti se pak stává hudba (Moss 1963: 110). Vinteuilova hudba pak představuje rovněž nástroj k vyvolání paměti literatury samé, stává se novým způsobem literární aluze konstruované prostřednictvím média imaginární hudby.

Jean-Jacques Nattiez ve své propracované publikaci *Proust as Musician* (1989) detailně analyzuje charakter a význam Vinteuilových děl v *Hledání ztraceného času*. Vinteuilova hudba je hermeneutickým nástrojem hledání absolutna, které má dle Nattieze tři po sobě jdoucí stadia: (i) impresionistické, (ii) popisné a (iii) ryze hudební. Těmto třem stadiím hledání odpovídají tři následné mody hudebního vnímání a jeho sémiologizace: zahalené, racionalizující a nadintelektové, potažmo intuitivní. Poslední stadium umožňuje pochopení pravdy (1989: 34). Na každém stupni tohoto kognitivního procesu „music maintains a certain type of symbolic relationship with the external world“ (Ibid.). Při první konfrontaci Swanna s Vinteuilovou Sonátou protagonista nejprve pociťuje „zmatený dojem“, jakousi beztvarou dojmovou hmotu „sine materia“, který se následně snaží piktorálně popsat pomocí (i) architektonických pojmů, skrze které se formou analogií propracovává k hudebním termínům (iii). Swann není schopen vnímat Sonátu jako celek, jelikož „noty mizejí, než se v nás [...] pocity sdostatek zformují, aby nebyly zatopeny pocity, jaké zas již probouzejí noty následující, nebo dokonce současné.“⁹⁴ Jeho vědomí není s to udržet plně krok s komplexní

⁹⁴ Všechny citované pasáže ze *Swannovy lásky* (Proust 1964) v tomto odstavci pocházejí ze str. 44.

plynoucí hudbou, a proto selektivně zhustí celou Sonátu do jediné malé navracející se leitmotivické fráze, kterou je schopen rozpoznat v jinak neuchopitelném toku hudby. Malá fráze v transkribované formě v paměti pak zastupuje část z nepolapitelné entity, intuitivně vnímané jako analogické, protože charakter malé fráze pro Swanna zastupuje povahu celé Sonáty. Výše citovaná pasáž tedy reflektuje rovněž zásadní analogii mezi hudbou a pamětí, totiž že naše vnímání hudby je selektivní, nespojitě a proměnlivé, stejně jako paměť (Nattiez 1989: 39).

6.2 Literární opera povrchních snobů

Ačkoli Proustova narativní technika připomíná techniku proudu vědomí, nelze tuto klasifikaci v případě Prousta ještě zcela přijmout, jelikož se vypravěčův hlas mísí s fragmenty výpovědí postav (Furness 1982: 18). Hlas vypravěče se prolíná s úsečnými promluvami postav, které jsou v toku vyprávění kolikrát odděleny pouze uvozovkami. Tyto fragmenty přímých řečí, často pouhá slova vytržená z úst protagonistů, působí jako ornamenty vypravěčovy promluvy, jakési melismatické koloratury hlavního vokálního partu. V textu jsou rozesety nepočetné indicie k možnému čtení *Swannovy lásky* jako literarizované opery⁹⁵ a charakterizace hlasů členů salonu Verdurinových sestavují obstojnou galerii tessitur. Některé epizody ze salonu Verdurinových asociují přímo scény z opery buffy či operety, jako třeba v případě úsečného, nicméně výsostně exemplárního literárního duetu věčně afektované a manýristické divy salonu paní Verdurinové a vedlejší postavy, společensky poněkud zmateného doktora Cottarda. Hlas vypravěče v této kratičké pasáži jako by suploval scénické poznámky a instrukce k provedení:

„Copak, dnes neuvidíme pana Swanna? Je to přece tak říkajíc osobní přítel...“

„Doufám pevně, že ne,“ zvolala paní Verdurinová, „chraň Bůh, je hloupý a nevychovaný.“

Cottard při těch slovech projevil zároveň úžas i odevzdanost jako před pravdou protichůdnou všemu, čemu dosud věřil, ale neodolatelně samozřejmou; a skloniv dojatě i bázně nos k talíři, odpověděl jen: „Ach – ach – ach – ach,“ ustupuje spořádaně až do hlubin svého nitra podél sestupné škály a celým rejstříkem svého hlasu. A pak už se u Verdurinů o Swannovi nemluvalo.

⁹⁵ George Piroué dokonce označil *Hledání* za „internalizovanou operu“, jak uvádí David Roberts (2011: 131).

(Proust 1964: 128)

Salon Verdurinových je vůbec svět sám o sobě, svého druhu uzavřená kongregace vyznavačů přetvářky a strojené konverzace. Představuje jakousi miniaturní literarizovanou melodramatickou scénu, ve které každý účinkující patřičně přehrává, jak je v populární soudobé velké opeře ostatně zvykem.⁹⁶ Hudebně-umělecký středobod salonu představuje bezejmenný pianista, který na přání paní salonu vytváří hudební kulisu pro zaběhlé rituály společenstva. Paní Verdurinová si nikdy neodpustí uvést klavíristova vystoupení malou scénkou, jejímž účelem je prokázat, že je vysoce senzitivní vůči hudbě. Nejhorší stavy vyvolává samozřejmě poslech Wagnera. Takový „dobře zahráný“ Wagner totiž může přivodit těžké migrény a záchvaty neuralgie. Jako by tyto scénky psal sám Nietzsche.

Hrdinové Swannovy lásky jsou nejen protagonisty v malé literární opeře, ale zároveň operu pravidelně navštěvují. Dokonce v jeden okamžik zvažují výpravu do Bayreuthu. Nicméně většina z nich tak nečiní kvůli lásce k hudbě, ale protože se od nich takové konání očekává. Chodit do opery je zkrátka dobovým společenským standardem a symptomem podlehnutí masové kultuře, bez ohledu na to, jestli jedince opera individuálně opravdu zajímá nebo jak kvalitní kusy se hrají. Chodit do opery je společenský rituál, kterého se musí pravidelně účastnit každý. Dle četnosti návštěv opery a způsobu dopravy do svatostánku pochybného umění lze vystopovat majetnost protagonistů a jejich pozici na společenském žebříčku; dle kusů, které navštěvují a preferují, se dá odhadnout jejich vkus, přičemž Wagner je bezpochyby nejvíce *à la mode*. Stejně jako lze definovat jejich hudební vytříbenost dle oblíbených skladeb. Hudební vkus a kompetentnost pro Prousta představuje prostředek k charakterizaci jednotlivých postav, což je nejnázornější v pasáži ze salonu markýzy Saint-Euverte⁹⁷, kde na jí pořádaném hudebním soirée postupně zazní flétnové úryvky z *Orfea*, Lisztovo klavírní intermezzo *Svatý František hovořící s ptáky*, dva Chopinovy klavírní kusy (nespecifikované preludium a polonéza) a jako zlatý hřeb večera je uvedena Vinteuilova Sonáta v originální instrumentaci, tedy ve verzi pro klavír a housle. Vypravěč postupně mění úhel pohledu a přeskakuje z jedné myslí na druhou. Skrze interakci posluchačů s hudbou, která se rozlévá do prostor salonu a zaměstnává mysl jednotlivých posluchačů, implicitně naznačuje povahové rysy vybraných členů publika. Dumavé povahy hudbu prožívají s intenzivními emocemi, zatímco hudebně vzdělaní analyzují její formální konstrukci a výkony profesionálních hudebníků na pódiu konfrontují s vlastní amatérskou hudební praxí. Snobové hudbu vnímají jako signál k zaujetí povýšených hereckých pozic a k zahájení

⁹⁶ Pro detailní reflexi dobové situace v opeře lze doporučit publikaci Lawrence Kramera (2004).

⁹⁷ Pasáž pokrývá s. 169-178.

simulace hudebního znalectví, nebo ohrnují nad koncertem nos (když nezazní jejich oblíbenec Wagner), případně napodobují reakce ostatních, či hudbu zcela ignorují a věnují se sběru materiálu na klepy. Podle toho, jaké asociace a mimovolní vzpomínky vyvolávají hudební kusy v mysli návštěvníků společenské akce pořádané markýzou, lze dedukovat také společenskou příslušnost přísedících. Jean-Jacques Nattiez z analogických postřehů vyvozuje typologii Proustova hudebního publika, které dělí na hudební snoby, kultivované amatéry a elitní znalce (1989: 45). Tato typologie ale není absolutní a je lepší ji vnímat buď jako kontinuum, nebo spíše jako mody vystupování protagonistů, jako masky, které si postavy nasazují s ohledem na to, v čí přítomnosti se zrovna nacházejí a jaká hudba zrovna hraje v pozadí. Ideálním modem je samozřejmě elitní znalectví, ale to se mezi postavami vyskytuje poskrovnu. Lze jej přičíst pouze profesionálním hudebníkům, povětšinou bezejmenným interpretům zajišťujícím hudební animaci společenských dýchánek. Ostatně i pianista salonu Verdurinových zůstává anonymní figurou, pouhým hudebním médiem, jemuž do hlavy nevidí ani vypravěč.

Vraťme se ale k pasáži ze soirée markýzy Saint-Euverte. Chopinovo preludium vyvolává u paní Cambremer nostalgické „znalecké uspokojení“, díky kterému věnuje dojatý úsměv paní de Franquetot. Pro současné kritiky již vyvanulé kouzlo Chopinova preludia v její paměti odemyká libé vzpomínky na její mládí, kterým se může svobodně oddávat, jelikož její snacha, zarytá stoupenkyně ultramoderního Wagnera, která zastaralým a hluboce nemoderním Chopinem pohrdá, sedí jinde v místnosti. Pro jistotu se při poslechu ohlíží, zdali ji snacha nepozoruje. Nikterak hudebně nadaná kněžna de Laumes zase vzpomíná na vlastní lekce hry na klavír, které jsou pro dívky jejího postavení povinné, díky kterým zná poměrně obstojně technickou stránku skladby, což musí okamžitě nutně demonstrovat – je schopna preludium odzpívat.⁹⁸ Paní de Gallardon hudba nezajímá a raději se odehrává niterným společenským intrikám – dívá se směrem ke kněžně de Laumes, kterou by si tolik přála urazit neoplačeným pozdravem. Aplikujeme-li Nattiezovu typologii na zmíněné postavy, paní Cambremer a kněžna de Laumes by nejlépe zapadaly mezi poměrně kultivované amatéry, ačkoli kněžna de Laumes nese také četné rysy hudebního snoba, zatímco paní de Gallardon a snacha paní de Cambremer jsou typickými wagneriánskými hudebními snoby. Shrnutí – hudba není pouhým nástrojem vzpomínání či charakterizace postav, nýbrž také prostředkem k odkrytí skutečných pohnutek jednotlivců. Plní tedy obdobnou funkci jako orchestr ve Wagnerových hudebních

⁹⁸ Což je ostatně (a v tomto případě možná i paradoxně) projevem poměrně velkého znalectví Chopina. Pro četné Chopinovy klavírní skladby jsou charakteristické právě výrazné a zpěvné melodické linie, které imitují hlasové party písní a árií. Chopin k soudobým operním divám velmi vzhlížel a ve své melodické hudbě se pokoušel imitovat specifický charakter jejich projevu.

dramatech, kde je hlavním úkolem orchestru vypovědět to, co básník-libretista zamlčel. Ve *Swannově lásce* hudba umožňuje vyjevit to, co se protagonisté-herci často snaží teatrálně zamaskovat nebo ukrýt. Jako nástroj fokalizace vyjevuje čtenáři tektoniku postav.

6.3 Čas, bezčasí a Schopenhauer

Společným jmenovatelem hudby a literatury z hlediska estetiky je od dob Lessingova *Láokoónta* (1766) časovost. Hudební percepce se neoddělitelně pojí se subjektivně vnímaným časem a temporalitou jako takovou, jelikož „music is a temporal structure; not a structure in time“ (Stambaugh 1964: 266). Hudební čas se podle Joan Stambaughové neodlučitelně pojí s časem subjektivním. Hudba není vyprázdněnou formou; jejím obsahem jsou již zformované tóny, tedy již zaplněné formy. Tón by bez formy nemohl existovat, poněvadž tón je již zaplněnou formou, jejímž obsahem jsou právě samy tóny:

[I]t is obvious that musical time lies nearer to subjective time than to objective time. It has several elements in common with subjective time. The complete phenomenon of music includes the act of being heard; it has an indisputable relationship to the subject. In order to be fully realized, music must sound; it must be played and heard. In this sounding, in the act of perceiving sound, lies musical time.

(Ibid.: 268)

Temporální hudba má v Proustově pojetí podle Erica Prieta schopnost odhalovat „intemporal essences“ (2002a: 63), čímž naznačuje, že Proustova koncepce rezonuje se Schopenhauerovým esencialismem. Podle Schopenhauera hudba znázorňuje vůli samou, a proto působí přímo na city, vášně, afekty a vyladuje je odpovídajícím způsobem („zvyšuje nebo přeladuje“, 1995: 85). Hudba beze slov působí na recipienta daleko intenzivněji, jelikož její esence není kontaminována denotujícími slovy. Schopenhauer dělí poznávací schopnost jedince na přímou a nepřímou, přičemž nepřímá je zprostředkována slovy, zatímco hudba působí bezprostředně na poznávací schopnost přímou. Paměť zasahuje do tohoto poznávacího procesu a čas hraje rozhodující roli ve vnímání hudby, neboť hudba se rozvíjí v čase. Hudba vyjevuje dočasně hluboké významy, které však recipient není s to patřičně uchopit; je tedy symbolem něčeho, co navzdory intenzivnímu hledání není k nalezení, něčeho iracionálního, v co se dá pouze intuitivně věřit, podobně jako v Boha, ale co nelze racionálně verifikovat.⁹⁹ Zrcadlení Schopenhauerovy filosofie nabývá nejjasnějších kontur v klimaxu *Swannovy lásky*,

⁹⁹ Tuto myšlenku nastiňuje také Peter Dayan (Dayan 2006: 93).

ve kterém hlavní protagonista poprvé zaslechne původní aranžmá Sonáty a prostřednictvím její reflexe nakonec dochází k závěru, že „[s]nad nicota je pravda a celý náš sen něčím neexistujícím, ale pak cítíme, že ty hudební věty, ty pojmy, které existují ve vztahu k němu, nejsou zřejmě také ničím. Zahyneme, ale máme jako rukojmí ty božské zajatkyně, které budou sdílet náš úděl. A smrt s nimi má v sobě cosi méně hořkého, méně neslavného, snad i méně pravděpodobného“ (Proust 1964: 193).

6.4 Translace a archivace hudby

Již záhy po Proustově smrti roku 1922, tedy v době, kdy ještě nebyla vydána kompletní heptalogie,¹⁰⁰ kritici berou wagnerovskou inspiraci za samozřejmost, o čemž svědčí studie André Cœuroye z ledna 1926, který prohlašuje, že „[a]t the present time, when it is possible to judge the effects of Wagnerism upon literature, it is easy to discern the contribution of successive generations“ (1926: 133). Cœuroy mezi zapálené wagneriány zařazuje Nervalu, Baudelaira, Villierse, Zolu, Péladana a Huysmanse a dodává: „While opening the door to Wagnerism, they themselves remained on the threshold“ (Ibid.). Cœuroy se domnívá, že konkrétně Proust adoptoval wagneriánské myšlenky z děl výše uvedených autorů, z Baudelairovy eseje o *Tannhäuserovi* a z tehdy velmi populární bible francouzského wagnerismu *Voyage artistique à Bayreuth*, poprvé publikované roku 1896, jejímž autorem je Albert Lavignac (Nattiez 1989: 17).

U Prousta se stejně jako u Baudelaira a Mallarméa setkáváme s komplexní intrakompoziční intermedialitou. Připomeňme si, že Mallarmé ve „Vrhu kostek“ odkazuje na Beethovenovu hudbu prostřednictvím strukturního zakomponování Wagnerových vlastních metafor do svého textu, přičemž v nové pozici tyto metafory nabývají aktualizovaného významu. Jeho hlavním cílem je navrátit literatuře nadřazenost nad ostatními uměními. Proust do svého díla sice imitačně vplétá leitmotivickou a repetitivní strukturu vypůjčenou z Wagnerovy poetiky, ale troufáme si tvrdit, že jeho cílem není anektovat hudbu pro médium literatury. Proust se ve své estetice přibližuje spíše Baudelairovi, ke kterému ostatně velmi vzhlížel. Nehledá způsob, jak z literatury udělat královnu všech umění, nýbrž hledá „the point where metaphysics meets mental physics“ (Prieto 2002a: 255). Styčnou plochu pro propojení těchto dvou ustanovuje jazyk, který se plně realizuje na poli literatury. Hlavním úkolem poetického jazyka je pak snaha uchopit podstatu věcí, jež se běžnému jazykovému zachycení vymyká. Již samo jazykové vyjádření hudby je svého způsobu imitační translace, a tak je paměťový zápis hudby dvojfázovým překladem, podníceným totalizujícím smyslovým

¹⁰⁰ Poslední neautorizovaný díl byl publikován až v roce 1927.

prožitkem hudby – translací jazykovou a obraznou. Jazyková transkripce hudby znemožňuje čistě hudební reflexi, v esencialistickém slova smyslu. Takový prožitek není možný. Lidská mysl uvažuje lingvisticky, a proto je ryzí podstata hudby ztracená, stejně jako Orfeova Eurydika. Úkolem lidské paměti je usnadnění archivace vjemů ztracené hudby prostřednictvím jazykově uchopených obrazů, archivace je již ve své podstatě fragmentární, jelikož nedokáže pojmout totální prožitek hudby. Smysly stimulovaná paměť pracující na základě synestetických analogií nicméně dokáže zpětně vyvolávat již archivované obrazy a aktualizovat jejich obsahy. Recepce umění je pak obdobná recepci hudby; umění stejně jako hudbě rozumíme spíše intuitivně než intelektově, ale chceme-li jej archivovat v paměti, musíme nejprve totální prožitek fragmentovat.

6.5 Swannova sonáta

Badatelé v Proustově veledíle neúnavně hledají stopy imitace a tematizace rozmanitých hudebních forem. Nejčastěji jej spojují s fugou, sonátou, symfonickou básní či Wagnerovým hudebním dramatem.¹⁰¹ Jedna z prvních detailně propracovaných studií zabývajících se strukturní muzikalizací Swannovy lásky pochází z roku 1949 a jejím autorem je John W. Kneller. Studie je jen o rok starší než první velká publikace z oblasti mezioborového hudebně-literárního výzkumu, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, která pochází z pera jednoho ze zakladatelů moderní „melopoetiky“ Calvina S. Browna.

John W. Kneller navrhuje číst *Swannovu lásku* jako literarizovanou programní sonátu allegro, v běžnější binární formě, která se v tradičním pojetí skládá ze tří částí. První část, zvaná expozice, uvádí dvě kontrastní hudební témata: téma hlavní a vedlejší. Rozděluje se na dvě pasáže, přičemž první je napsána v základní tónině a druhá v tónině odlišné, většinou postavené na dominantě. Druhá část, provedení, je nejdelším úsekem sonáty a rozvíjí úvodní témata v různých modulacích. Bývá zakončena kadencí. V závěrečné části, rekapitulaci, jsou zopakována úvodní témata v základní tónině. Následuje zakončení kadencí v souladu s expozicí nebo codou v souladu s rekapitulací.¹⁰²

Podle Knellera expozici odpovídá první setkání Swanna s Odette v salonu Verdurinových. Hlavním tématem „Swannovy sonáty“¹⁰³ se stává zdráhavá a nucená láska k Odette. Vinteuilově drobné frázi je přiřčena role tématu vedlejšího, ztělesňujícího feminizovanou hudbu jakožto lásku spontánní. Kneller provedení Swannovy sonáty rozděluje

¹⁰¹ Srov. výčet u Adelsonové (1942).

¹⁰² Charakterizace sonátové formy vychází z hesla „Sonata form“ od Jamese Webstera ze slovníku *Oxford Music Online* (Webster 2013), [cit. 2013-05-01].

¹⁰³ Autorčino vlastní označení pro koncepci *Swannovy lásky* jakožto literarizované sonáty.

na čtyři stadia, ve kterých se plně rozvíjejí obě témata ve Swannově vědomí. Dochází ke konfliktu mezi posesivní láskou ke skutečné Odette a fascinací záhadnou, nepolapitelnou malou frází, jejíž tajemný charakter se vnucuje stále intenzivněji, úměrně s tím, jak roste Swannova posedlost Odette a v důsledku toho též žárlivost vůči Odettině novému milenci Forchevillovi. V závěrečné sekci provedení, která je orámována večírkem u markýzy de Saint-Euverte, zprostředkovává Swannovi Vinteuilova drobná fráze jediný autentický záchvěv prozření, ve kterém je mu umožněno nahlédnout do esence hudby a umění, a odhalit tak iluzi lásky k Odette:

The moment is a short one, however, and it is at this point that the development of the narrative is most decidedly musical. It has often been argued that fictional development can never parallel musical development because, whereas in music a return to the original theme is necessary, a return in fiction is usually impossible. [...] But if, having reached for one clairvoyant moment the farthest point in his long descent into the essence of things, Swann decided that the price of art and love in terms of energy and suffering was too great, then the circular progress of this spiritual voyage would be unmistakable. Swann does, in fact, turn aside from essences, and begins his long, circuitous return to superficiality. He tries to prolong his attachment by sacrificing his friends, his work [...]. He tries to prolong his somewhat more viable jealousy by continuing to spy on Odette, and by tenderly pressing her for details of her past sexual depravities, brought to his attention by an anonymous letter. All these efforts cannot, however, prevent love from returning through »undisturbed affection« to indifference.

(Kneller 1946: 60)

Za jistou formu hudebně-cyklického návratu předznamenávajícího rekapitulaci tedy považuje Swannovu volbu povrchnosti. Ačkoli se Swann křečovitě a pokrytecky snaží resuscitovat lásku k Odette, nedokáže zabránit návratu k počáteční lhostejnosti, kterou k ní cítil při prvním setkání. Swannův závěrečný sen symbolicky rekapituluje historii jeho lásky k Odette. Codou budiž jeho glosování, že Odette vlastně nikdy nebyla „jeho typ“.

Jak Kneller sám připouští, neexistuje evidence z autorovy strany, která by přímo podpořila čtení Swannovy lásky jako Swannovy sonáty. Přiznává, že jeho hypotézu nelze chápat dogmaticky, přesto však trvá na tom, že Proustova znalost hudby převyšovala úroveň běžného snobského amatéra, a proto je vysoce pravděpodobné, že struktura Swannovy lásky

byla ovlivněna jednou z nejvyvinutějších hudebních forem – sonátou (Ibid.: 66). Ačkoli je pravděpodobnost takového autorského záměru neurčitá, neexistují dle Knellerových slov důkazy, které by jej mohly zcela vyvrátit. To je sice pádná úvaha, ale Proustovo nevšední hudební znalectví, kterým Kneller argumentuje, lze minimálně zpochybnit, ne-li vyvrátit. Reynaldo Hahn, venezuelsko-francouzský hudebník a skladatel, svého času Proustův milenec a posléze jeho blízký přítel, dementoval presumpci Proustova výjimečného znalectví hudby, o které se téměř axiomaticky opírají četné publikace.¹⁰⁴ Dle Hahnova svědectví nebyl Proust nikterak výjimečně hudebně nadaný a o hudbu se nezajímal z vlastní iniciativy. Svě oblíbené kusy znal většinou skrze Hahna, který mu přehrával klavírní aranžmá svých vlastních oblíbených skladeb, mezi kterými si Proust vybíral své favority: „Contrary to popular opinion, Proust was not in the least a musician. Almost all the music he knew he heard through me. He went out very little, and, as I went to see him every evening, I often sat down at the piano and played for him something I wanted him to hear or that he wanted me to play“ (Adelson 1942: 232).

Biografická metoda nebyla Proustovi příliš po chuti, jak lze vyčíst z jeho kritiky Sainte-Beuvea¹⁰⁵. Také Swann se nechává svést na scestí biografické metody, když se místo o hudbu samotnou jakožto o autonomní hudební dílo zajímá o identitu Vinteuila a o životní pohnutky, které se staly inspirací jeho tvorby. Shodou okolností lze obdobnou chybu vypožorovat rovněž u Parsifala, který se Gurnemanze při prvním setkání s Grálem ptá, „kdo“, nikoliv „co“ je Grálem: „Wer ist der Gral?“ (Wagner 2012a: 16). Swann ve Vinteuilově hudbě pátrá po stopách Vinteuilova osobního utrpení, jelikož se domnívá, vycházející z vlastní tragické zkušenosti, že Vinteuilova hudba vypovídá o strádání a zhrzené lásce. Taková interpretace ostatně podle Cormaka Newarka a Ingrid Wassenaarové zapadá do romantického beethovenovského rámce strádajícího génia, který osobní selhání a frustrace projektuje a sublimuje do uměleckého díla. Swannovo chápání Vinteuilovy hudby je poplatné dědictví německého romantismu a rovněž Schopenhauera také tím, že staví autora hudby do pozice glorifikovaného média zprostředkovávajícího spojení mezi tajuplnou esencí hudby a posluchačem. Pro dosažení ideální komunikace mezi hudbou a posluchačem je předpokladem právě úplné splynutí osobnosti autora/interpreta s charakterem hudby. Ve *Swannově lásce* jsou uplatněny rovněž všechny tři nejrozšířenější hudebně-literární tropy romantismu 19. století – hudba jako symbol žárlivé lásky, neřesti, ale také spásy (Newark – Wassenaar 1997:

¹⁰⁴ Srov. výčet u Adelsonové (1942).

¹⁰⁵ Proustův spis *Contre Saint-Beuve* byl vydán posmrtně roku 1954.

164). Hudba pro Prousta podle Newarka a Wassenaarové tedy představuje jakýsi „ready-made metaphorical system [transposed] into an alien [new] environment“ (Ibid.: 165).

K protestu proti ryze klíčovému čtení Vinteuilovy sonáty se přidává rovněž Reynaldo Hahn. Podle badatelů připadá v úvahu hned několik hudebních pravzorů: Saint-Saënsova *Sonáta pro housle a klavír*, Wagnerovo „Kouzlo Velkého pátku“ z *Parsifala* či předehra k Lohengrinovi (Nattiez 1989: 3-5). Hahn sám považuje Vinteuilovu sonátu za amalgám Saint-Saënsovy *Sonáty d moll* a Franckovy *Sonáty pro klavír a housle* (Adelson 1942: 232), ale zdráhá se dát jednoznačnou odpověď. Když byl Hahn vyzván, aby sepsal konkrétní fráze, které Prousta inspirovaly k literární Vinteuilově Sonátě, vyjádřil nevoli k takovému činu: „If I made a note of these phrases for you, I should be betraying Proust by seeming to furnish a definite clue where there is, after all, nothing but a strong presumption“ (Ibid.: 233). Vinteuilova Sonáta musí zůstat anonymní, stejně jako pianista, který ji zprostředkovává. Sonáta je záměrně pouze imaginární a literární a žádný její notový záznam nebo hudební přepis není k dispozici. Tuto Sonátu si lze pouze představit skrze sugerované obrazy, které autor poskytuje; jedná se o již literarizovanou imaginární sonátu, jejíž identitu nelze odhalit a kterou tím pádem není možné ani vlastnit. Možná se jedná o skrytou a hypotetickou výzvu pro hudební skladatele: je-li literát schopen transkribovat hudbu do literatury prostřednictvím amalgamace paměťových záznamů, možná by mohl být hudební skladatel schopen z literárních obrazů transkribovat literární sonátu analogicky do hudby.

6.6 Hudba klíčových slov aneb Husí rybníček

Francouzština v sobě podle Adama Piettea nese latentní hudebnost. Piette je přesvědčen, že podstatou Proustovy rytmické, strukturně muzikalizované literatury je akcentování charakteristické akustické stránky francouzského jazyka jeho propojením s kulturní a individuální pamětí a s obsesivním charakterem intenzivních emocí, které se symptomaticky projevují v repetitivním užívání slov a frází u protagonistů. Tradiční básnická metra a přirozené akcenty francouzského jazyka plní roli formálního vzoru, jakési kolektivní paměťové matrice, do které jednotliví autoři vepisují nové, individuální a aktualizované obsahy. Proust dle Piettea píše svou rytmizovanou prózu v táhlých „prose rhymes“, spojovaných konsonancemi, asonancemi a aliteracemi, obdobně jak činil Wagner ve svých libretech.¹⁰⁶ Proustovy prozaické rytmy jsou „facsimiles of the way memory absorbs and re-

¹⁰⁶ Prozaický charakter se přisuzuje také hudební stránce Wagnerových oper, obzvláště cyklu *Prsten Nibelungů*. Například Thomas Mann v eseji „Versuch über das Theater“ vyzdvihuje Wagnerovy hudební leitmotivy jako znaky vrcholné epiky. Wagnerova hudební dramata jsou podle Manna „krypto-novely“ (Borchmeyer 1991: 157). Wagnerova hudební dramata se často označují za hudební

establishes key sounds, key-words, key points of vision, rhythm, and feeling. And it is because prose sound-effects are, by definition, fugitive that they work best are facsimiles of »musical« act of remembering“(Piette 1996: 105).

Wagner považoval náslovný rým za nejstarší projev poetického jazyka, proto mu přisuzoval významnější roli než rýmu koncovému. Asonanci spojoval s expresivním vyjádřením a samohlásky s impresí. (Borchmeyer 1991: 150). Jelikož je Proustův systém segmentálních a suprasegmentálních repetit velmi komplexní, nebudeme se jím v této práci detailně zabývat, ale uvedeme si velmi podstatný příklad, který vyjevuje základní ideu Proustovy jazykově-strukturní muzikalizace.

Piette jako příklad uvádí pasáž, ve které Swann uchopuje Vinteuilovu malou frázi skrze užití prosté hudební terminologie: „[Swann] s'était rendu compte que c'était au faible écart entre les cinq notes qui la composaient et au rappel constant **de deux d'**entre elles qu'était **due** cette impression **de douceur** rétractée et frileuse.“¹⁰⁷ Nápodoba „rappel constant“, oné stálé připomínky dvou not, je strukturně imitována aliterací hlásky „d“, z hlediska Wagnerovy teorie tedy poukazuje na intenzivní impresivnost. Tato obsesivní konsonantní repetice také odráží podstatu niterné Swannovy žárlivé posedlosti. Vinteuilova malá fráze, skládající se z perzistentních dvou not, které jsou imitovány obsedantní aliterací, nezrcadlí „národní hymnu lásky“, jak se mylně domnívá, nýbrž Swannovu šířající posedlost Odette. Vinteuilova drobná fráze a Proustova rytmizovaná próza, tvořící systém „sound-resemblances“, jsou tedy stejně repetitivní a obsesivní jako Swannovy opakující se vzorce chování (Ibid. 108). Oporu ve svém tvrzení Piette nachází v Paulu Valérym, který označil Prousta za „musician of sound-repetitions“ (109).

Na syntaktické úrovni Proustova díla operuje dle Piettea konotativní paměť „klíčových slov“, jejíž asociativní práce je analogická k asociacím vyvolaným hudbou. Tuto hypotézu podkládá rozbořem Proustovy posmrtně vydané a nekompletní sbírky raných esejů *Contre*

prózu. Jak shrnuje Borchmeyer, „[t]here is, indeed a consensus of opinion among present-day writers on Wagner that the Ring is written in »musical prose«. Needless to say, the term is not being used in the pejorative sense in which Wagner intended it but in the positive sense as defined by Arnold Schoenberg. Wagner's emancipation from a periodic schema, from the four-square rhythmic and syntactical structure of »absolute melody«, together with his poetic practice of producing rhymeless, non-strophic verse and his embellishment of a kind of vers libre with an irregular number of strong beats, all give his musical syntax the unmistakable character of prose. From the strictly compositional point of view, alliteration is largely irrelevant, or at least without influence on the work's rhythmic structure, in spite Wagner's claims to the contrary in *Opera and Drama*. To quote Carl Dahlhaus: »As the text for musical composition, Wagner's alliterative poem is nothing more nor less than prose.«“ (Ibid: 151)

¹⁰⁷ Francouzské znění citace pochází od Piettea (1996: 106).

Sainte-Beuve (1.vyd. 1954), konkrétně pasážemi hájícími originalitu Baudelairova díla. Klíčová slova jsou v Proustově pojetí nabitá příběhy a kontexty ze sdílené jazykové minulosti, jejíž zavrnutí by znamenalo zkázu veškeré latentní hudebnosti francouzštiny.

Proust se tímto postojem staví proti prosazování pojetí muzikalizované literatury ve formě pouhé imitace externí nereferenčnosti instrumentální hudby. Hudební sugestivnost jazyka nespočívá v odtržení zvuku a významu slova za účelem zvukomalby, jak tomu je u symbolistů sub specie Wagneri, například u Ghila, nýbrž v propojení sugestivity slova s jeho pamětí. Pokud se klíčová slova obtěžkána historickým kontextem umístí do neobvyklých spojení, dokážou vyvolávat barvitě obrazy a synestetické dojmy, poněvadž propojují paměť mateřského jazyka s pamětí individua, tedy kolektivní jazykovou paměť s výsostně individuální pamětí. Jak píše Piette, „it is language in history, over time, that has the music“ (114), nikoliv jeho izolovaná akustická stránka sama o sobě. Klíčová slova jsou často také obklopena fragmenty sebe sama jako echy. Proust ve svém románu v souladu s tímto postulátem vypracovává bohatou texturu navracejících se klíčových slov a jejich ech, jakýchsi mikroleitmotivů a zároveň nástrojů psychologizace, které se pojí s konkrétními protagonisty a nepřímo charakterizují jejich duševní pohnutky a tajné tužby. Tak například Odette, v souladu se svou „strojenou britskou hranatostí“ (Proust 1962: 47), obsesivně opakuje nejprve anglické slovíčko „smart“ a později jej variuje ve francouzském překladu „chic“. Odette totiž je¹⁰⁸ velmi povrchní a jejím hlavním zájmem je ona sama – je posedlá tím, aby vypadala „šik“ a aby za každých okolností působila elegantně, vkusně a pohotově. Odette je bezobsažnou formou, respektive formou s ne příliš ideálním obsahem, který je třeba ignorovat (jako její zálibu v *Růžovém valčíku* či lyrické opeře), popřípadě nahradit obsahem vhodnějším a uspokojivějším. Swann konstruuje hloubkové proporce povrchní Odette skrze umění. Její tělesnou schránku, která se mu na první dojem zdá nezajímavá a nepřitažlivá, ocení, až když najde vyhovující paralely mezi jejím vzezřením a jeho oblíbenými výtvarnými díly. Zalíbí se mu, až když ji je schopen ztotožnit se svými estetickými hodnotami, tedy až když jeho myšlenka vytvaruje její povrch do tvaru analogického s nedosažitelnými ideály, které jsou součástí ztraceného času. Prostorovou dimenzi hloubky Odette získává až prostřednictvím hudby a Vinteuilovy Sonáty. Swann se o Odette zajímá hlavně v okamžicích, kdy je jeho mysl stimulována hudbou, kterou ostatně personifikuje a které přičítá ženské atributy. Při soukromých dostaveníčkách opakovaně žádá Odette, aby mu hrála Vinteuilovu Sonátu, ačkoli není příliš dobrá pianistka. Hudba tak ve Swannově nitru vymezuje prostor, který je nezbytný

¹⁰⁸ Zdůrazněno autorkou práce.

pro vášnivá vzplanutí k Odette. Hudba mění „proporce Swannovy duše“ (Proust 1964: 73) a vytváří jakási bílá místa, do kterých pak může „vepsat Odettino jméno“ (Ibid.). Zatímco mu Odette přehrává Sonátu, sedíc na jeho klíně, Swann vyžaduje, aby jej zároveň líbala, což koneckonců koresponduje s Baudelairovým vášnivým pojetím hudby a umění všeobecně. Sonáta ve Swannovi probouzí vášeň, kterou nelze ukojit, a proto se ji snaží sublimovat do sexuální lásky k Odette, lidské a pomíjivé hmotě, vytvarované představivostí a naplněné nadčasovými uměleckými ideály.

Jedním z nejzajímavějších klíčových slov *Swannovy lásky* je podle mého názoru „labuť“, ačkoli v textu není ani jednou explicitně použito, čímž se však autor Wagnerově kompoziční technice přibližuje o to více, poněvadž vytváří leitmotivickou strukturu textu na jeho kontextově-konotativní a implicitní rovině, kterou Proust, jak Piette demonstroval, vymezuje jako předpoklad hudebnosti jazyka. Tato hudebně-leitmotivická kompozice konotativní roviny textu simuluje funkci orchestrálního podbarvení Wagnerových hudebních dramát. Při každém objevení slova konotujícího nějakým způsobem labuť se na implicitní rovině textu rozezná labutí leitmotiv, pokaždé v jiné modulaci, někdy sestupující do minulosti a někdy předznamenávající události budoucí. Hlavní protagonista se jmenuje Swann, má tedy o jedno „n“ více než anglické slůvko denotující labuť¹⁰⁹. Jedno „n“ navíc může být interpretováno jednak jako fragmentární echo slova „swan“. Ale ono „kolečko navíc“ také poukazuje na to, že s touto labutí není něco v pořádku. Swann si bytostně přeje být něco více než jen „swan“. Pojmenování Odette zas konotuje jméno hlavní hrdinky Čajkovského baletu *Labutí jezero*, s kterým byl Proust dost pravděpodobně obeznámen, ať už díky velké popularitě tohoto baletu, jenž měl světovou premiéru v Moskvě 1877, tak díky francouzské inscenaci Ďagilevova baletního spolku *Ballets Russes*, který uvedl Čajkovského balet v Paříži několikrát během sezony 1911¹¹⁰. Odette de Crécy je ale spíše šálivou Odílií v labutím hávu skutečné Odette, kterou je hudba. Nebo jsou snad obě jen šálivé svědkyně?

Wagner v kritice soudobé situace na poli hudby rozpracované v *Opeře a dramatu* uvádí, že „všechn hudební organismus je svou přirozenou povahou [...] ženský“ (2002: 79). V souladu s touto tezí připisuje personifikovaným hudbám evropských kulturních velmocí

¹⁰⁹ Toto slovo je v angličtině také poetickým označením pro pěvce či poetu. Nelze se ubránit ani ustálenému sousloví „The Swan of Avon“, pod kterým se skrývá metaforické oslovení Williama Shakespeara, a též anglickému idiomu „all his geese are swans“, kterým se vyjadřuje nafoukanost jedinice, který si naivně myslí, že je zcela unikátní a lepší než všichni okolo.

¹¹⁰ Opírám se o časovou linii souboru *Ballets Russes* uvedenou v *Performing Arts Encyclopedia* [online], která je k [2013-5-25] dostupná na <<http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/balletsrusses/ballets-timeline-view.html?start=1850&end=1929>>.

nelichotící erotické přívlastky: italská hudba je „lehká holka“, německá operní hudba je příliš „upejpavá“ a francouzská hudba je „koketa“ (Ibid.: 80-81). Tato jednoslovná charakteristika výstižně shrnuje povahu Odette i Swannem konstruované interpretace Vinteuilovy krátké fráze. Swann si tento nebezpečně svůdný charakter podvojně Odette-Odilie uvědomuje bohužel příliš pozdě, a tak se mu cesta ke spáse uzavírá.

„Labuť“ evokuje také Wagnerova *Lohengrina* (a v souvislosti s tím labutí posedlost Ludvíka II. Bavorského) a *Parsifala* – tedy jeden ztroskotaný a jeden úspěšný příběh spásy. Připomeňme si, že Parsifal byl jako narušitel klidu předveden na Monsalvat poprvé poté, co sestřelil z oblohy letící labuť. Když se Gurnemanz Parsifala zeptá, je-li on tím střelcem, který skolil nevinnou labuť, bez upejpání se přiznává: „Gewiss! Im Fluge treff‘ ich, was fliegt!“ (Wagner 2012a: 11). Zabití posvátné labutě sice zajistí Parsifalovi první přístup na posvátnou horu a příslib grálové iniciace, avšak Parsifal svou první šanci na prozření promarní. Gurnemanz nechápajícimu prostřáčkovi odhalí Grál, v naději, že by mohl být vyvoleným, ale ten se nezmůže na nic jiného než na nechápavé kroucení hlavou. Je však evidentně zasažen, stejně jako je Swann zasažen malou frází, jelikož se křečovitě chytá za srdce. Nicméně Gurnemanz Parsifalovo upřímné vytržení vyhodnotí jako projev prostoduchosti a pošle jej pryč. Parsifal není hoden ušlechtilosti a krásy labutě. Jako pasák hus nechť si sobě najde husu: „Dort hinaus, deine Wege zu! / Doch rät dir Gurnemanz; / lass du hier künftig die Schwäne in Ruh‘ / und suche dir, Gänser, die Gans“ (Ibid.: 23). Paní Verdurinová v druhé části knihy *Odette koneckonců* také označí za husu: „[Odette se] chová jako husa, a ona ostatně husa je“ (Proust 1962: 63). Což jistě není podoba náhodná – jedná se pouze o další potvrzení toho, že Swann není hodný čisté labutí krásy; nezaslouží si ani správné hláskování svého labutího jména. Jediné, co mu právem patří, je husa Odette.

6.7 Hudba zachovatelka aneb Katedrální Gesamtkunstwerk

„We may live without [architecture] and worship her, but we cannot remember without her,“ píše John Ruskin v *The Stones of Venice* (cit. Frank 1979: 153). Proust na sklonku 19. století studoval právě teorii gotické architektury Johna Ruskina a obzvláště dílo *The Seven Lamps of Architecture* (1849) v něm zanechalo velký dojem. Rovněž pracoval dlouhých deset let na překladu Ruskinových dvou děl, *The Bible of Amiens* (1880–1885) a *Sesame and Lillies* (1865). Ruskin se ve své době zasloužil o renesanci zájmu o medievalistiku a gotickou sakrální architekturu, přičemž vystupoval proti modernímu restaurování historických budov a památek. Restaurování podle Ruskina není ničím jiným, než pochybnou rekuperačí téměř vyhaslé paměti. Jeho snahou bylo prosadit konzervaci

historických staveb společně s historií v nich naakumulovanou, tedy zachovat přirozenou, organickou paměť. Jakýkoliv modernizující zásah do charakteru historické budovy by vymazal paměťové záznamy z časů minulých, které jsou v budově vepsány, a proto by k takovým zákrokům nemělo docházet. Proust na základě studia Ruskinových spisů vypracoval poetiku paměti, kterou následně uplatnil v *Hledání*. Nejprve své znalosti Ruskina ale využil k sepsání literární revolty proti politice Aristedeia Brianda, který ve francouzském parlamentu prosazoval plán sekularizace církevních památek. Podle Prousta by přitakání sekularizaci neodvratně vedlo k mortifikaci živoucího organismu francouzské gotické katedrály.

Proust v programním prohlášení „La mort des cathédrales“¹¹¹ konstruuje hypotetickou krizi, v níž by bylo katolické náboženství už několik století po smrti. Jedinými zachovanými připomínkami katolictví by v takovém případě byly gotické katedrály. I kdyby se studovaní znalci vynasnažili resuscitovat staré náboženské obyčeje, skončilo by to fraškou, stejně jako v Bayreuthu. Katedrály by se staly obětí turistických nájezdů negramotných snobů a diletantů. Pravá víra je totiž intuitivní a výsostně estetická a všechny učené rekonstrukční snahy převyšuje. Původní stavitelé katedrál byli opravdoví umělci, jelikož byli poháněni náboženskou vírou, ale i ti sebekreativnější jedinci pocházející ze sekularizovaného prostředí by nebyli ničím jiným než ateistickými řemeslníky. Pokus o revitalizaci krásy náboženských rituálů v sekularizované katedrále by byl stejně vzdálený originálu jako Wagnerova rekonstrukce antických slavností.

Simulákrum církevního svatostánku z Mallarméovy „Pocty Wagnerovy“, v jehož předsálí spočívá spící modla vyprázdněného wagneriánského kultu, se v Proustově „La mort des cathédrales“ přeměňuje na bohatý mikrokosmos francouzské gotické katedrály, který exemplifikuje francouzské kulturní dědictví, konzervuje národní paměť v opracovaném kameni a vyjadřuje niternou podstatu francouzského ducha, za jehož zachování je nutné bojovat. Francouzská gotická katedrála představuje proporční knihu symbolů, spekulum, „miroir aussi géant de la science“ (Proust 1919: 204), v němž má své výlučné místo také hudba: gregoriánský chorál nesoucí se útroby živoucího organismu katedrály zmocňuje a naplňuje všeobjímající prostor. Styčný bod všech rovin poskytuje magické číslo sedm, velké lunární číslo věčnosti, které Plútarchos nazýval lyrou Múz, číslo panenství, čistoty a harmonie, v jehož symbolickém významu se analogicky proplétá bájných sedm věků světa,

¹¹¹ Poprvé vydáno v deníku *Le Figaro* (1904), později zařazeno do publikace *Pastiches et mélanges* (1919).

sedm hvězd Plejád, sedm morálních ctností, sedm tónů diatonické stupnice¹¹², sedm Ruskinových architektonických kategorií a konečně také sedm dílů *Hledání*.

V knize-katedrále lze číst bez obtíží, je-li čtenář „kován“ ve středověké náboženské symbolice a je-li znalý Písma svatého. Ale ani obyčejnému smrtelníkovi není odepřeno porozumění. Čtenář neznalý symboliky může pořád porozumět knize intuitivně, skrze přirozený cit pro krásu, což Proust vyjadřuje srovnáním s intuitivním porozuměním hudbě.¹¹³ Hudbu do jisté míry chápeme všichni, aniž bychom byli znalí zákonů nauky o harmonii. Stejně tak je tomu v případě *Hledání*, které lze vnímat jako krásnou heptalogii, aniž by čtenář byl znalý jejích konstrukčních (harmonických) aspektů nebo například symboliky čísla sedm. Proust je přesvědčen, že bez víry a náboženských obřadů katedrála umírá a stává se chladným, bezúčelným a prázdným muzeem, dekorovanou formou bez obsahu, kolekcí vitrážových oken vytržených z kontextu, korunovanou tympanonem s výjevem z Posledního soudu. Zdobný tympanon klenoucí se nad portálem představuje symbolické rozhraní mezi vnějším světem a mikrokosmem Gesamtkunstwerku knihy-katedrály. Umělec, který vytesal výjev na tento tympanon, byl pobožný a účastnil se náboženských ritů probíhajících uvnitř katedrály. Kámen a průčelí, do kterého tesal, představoval plochu pro vtisknutí informace spirituálního charakteru, tedy pro impresi živoucí víry do neživého kamene, kterému se tak vdechla paměť. Tympanum katedrály, francouzsky „tympan“, ona blána bubínku, o které jsme hovořili v souvislosti s Mallarméem, zde rozehrává svůj další významový „témbr“. Tentokrát je řeč o reliéfním tympanonu francouzské gotické katedrály. Plochu rozhraní, kterou mistr tesař rozezněl úderem svého náčiní, když zaznamenával svou víru do kamene. Tuto plochu lze připodobnit ke stránce knihy, do které je „tesán“ jazyk vypovídající o estetické víře autora.

Připomeňme, že Swann hudbu archivuje pomocí architektonických metafor a že Wagner byl přesvědčen, že hudba zachovala esenci náboženství i v době sekularizace. Vinteuilova Sonáta ve Swannově recepci získává architektonické, přímo katedrální proporce. Z formálního hlediska Vinteuilova hudba pomáhá při postupné konstrukci pomníku Swannovy lásky k Odette – malé frázi, při výstavbě niterné katedrály paměti lásky k pozemské a pomíjivé variaci na nadčasové umění, jež jediné je schopné přemostit svět transcendentní a pozemský. Celistvost posvátného umění a vlastní sakralizované Vinteuilovy

¹¹² Symboliku čísla sedm nejdetailněji rozvádí Vincent Forster Hopper (Hopper 1938: 16-18, 54, 114).

¹¹³ Ostatně Ruskin sám uvádí, že hudba je „an universal language of sympathy“ (Ruskin 1894: 3)

hudby nelze pojmout, lze ji pouze retrospektivně transkribovat pomocí architektury¹¹⁴, která ostatně povstala ze zákonitostí sakrální geometrie, jejímž úkolem je reflektovat nebeské proporce v pozemském měřítku a přiblížit se tak Bohu jak v rámci analogických abstraktních proporcí, tak ve své fyzické podobě, která expanduje prostor útrob hlavně po vertikální ose. Sakrální gotická architektura vyvěrá z pythagorejského učení, které skrze univerzálně platné numerické principy přenáší hudbu sfér do pozemské geometrie; je tedy nejen translací transcendentního do pozemského, ale také translací arcihudby harmonie všehomíra do lidské „harmonizované“ architektury. Když se pak v katedrále zrozené z hudby sfér rozezní architektonicky klenutá hudba, její sakrální charakter se zrcadlí a multiplikuje. Analogicky k tomu, pokud se v útrobách knihy-katedrály, svatostánku umění rozezní malá fráze, její ambientní charakter vyjevuje esenci víry. Ve Swannově případě se však jedná o lásku a víru v Odette, která je ale pouhým simulákrem skutečné víry a lásky k drobné frázi.

Vinteuilova Sonáta tedy plní jakousi roli hudební složky mešního obřadu. Drobná fráze vyžaduje atmosféru podobou církevnímu obřadu mše, „aby se mohla zjevit“ (190) a aby mohla ke Swannovi promlouvat. Při posledním obřadním zaznění Sonáty v salonu markýzy Saint-Euverte pódium, na kterém vystupují interpreti, zastupuje oltář a hrající umělci zastupují kněžské posty. Ve Swannovi se vzdouvá soucit vůči bližnímu, vůči Vinteuilovi samotnému, umělci, tvůrci a trpiteli s atributy Krista. Swann „věří“ (Proust 1964: 194) v existenci této věty, v esenci umění-náboženství, a i když při posledním zaznění Vinteuilovy Sonáty už vztah s Odette není zcela aktuální, malá fráze pořád vyjevuje paměť předchozího, silně estetizovaného vztahu, stejně jako hudba při Velké mši v katedrále v Chartres odkrývá esenci téměř zapomenuté křesťanské víry.

Proustovy architektonicko-hudební metafory pravděpodobně rovněž konfrontují Schopenhauerovu hierarchii umění. Proustova interpretace syntetického prolnutí prostoru a času v katedrálním Gesamtkunstwerku propojuje dvě oblasti, které Schopenhauer chápal jako protichůdné, přesto operující na úrovni analogie (1995: 97). Hudba v Schopenhauerově estetice zabírá nejvyšší pozici v hierarchii umění, zatímco architektura je určeno místo na nejhlubším dně. Hudební takty podle Schopenhauera korespondují se stavebními kameny budovy. Schopenhauer ale důrazně trvá na výsostném rozdílu mezi hudbou, uměním času, a architekturou, uměním prostoru. Kritizuje tím dle jeho názoru mylné úvahy o soudobé architektuře, které ji označují za „zmrzlou hudbu“ (Ibid.: 99). Swann však přepisuje

¹¹⁴ Pro evidenci citujeme ze *Swannovy lásky* (1964: 43): „Představoval si [...] rozsah, symetrická seskupení, grafiku, výrazovou hodnotu; měl před sebou onu věc, která již není čistou hudbou, je v ní něco z kresby, architektury, myšlenky, dovoluje rozvzpomínat se na hudbu.“

posvátnou hudbu do architektonických termínů, čímž čas percepce hudby překládá do prostoru architektury. Zprostorňuje tak hudbu a vzdaluje se Lessingově polarizaci umění.

6.8 Harmonie drobné fráze

Vraťme se ale ke klíčovým slovům. Adam Piette upozorňuje na hojný výskyt klíčových slov podobajícím se obrazům z Baudelairovy „Harmonie večera“, konkrétně v pasáži, kde pianista hraje pro Swanna Vinteuilovu sonátu (Proust 1964: 123). Swann je sžírán žárlivostí, protože vše nasvědčuje začínající aféře Odette s Forchevillem. Odette zapomíná na Vinteuilovu drobnou frázi a v centru jejího zájmu nyní stojí Forcheville. Symbolem zastřešujícím její pletky s Forchevillem se stává Beethovenova *Měsíční sonáta*, kterou Swann v rozčilení označuje za vulgární „kuplířku“ a „dohazovačku“ (Ibid.).¹¹⁵

Konfrontací Baudelairovy „Harmonie večera“ a pasáží Swannovy lásky vázající se na Vinteuilovu frázi vyvstává nová možnost interpretace Vinteuilovy malé fráze jakožto leitmotivické hudby klíčových obrazů rezonujících s celou Baudelairovou básní. Jinými slovy – nyní se pokusíme poukázat na to, že systém obrazů, jimiž je Vinteuilova malá fráze vylíčena, vyvěrá pravděpodobně rovněž z Baudelairovy již do jisté míry muzikalizované básně, tedy rovněž z literatury, a nikoliv z pouze z čistě hudebních a esteticko-filosofických pramenů, jak navrhuje většina akademických studií zabývajících se touto tematikou. *Swannova láska* se pak vyjeví jako variace na „Harmonii večera“.

Připomeňme si první strofu „Harmonie večera“ a vyznačme si klíčové motivy tučně: „Hle, čas, kdy na stvolech za mdlého zachvívání / jak kadidelnice **květ vydechuje pach**; / **parfémy se zvuky těkají v pozdních mších**, / ten **valčík zádušný** a nyně **rozkochání!**“¹¹⁶ Konfrontujme-li pasáž ze *Swannovy lásky* zachycující první, respektive druhé zaslechnutí Vinteuilovy sonáty, reflektované v minulosti, stejně jako v Baudelairově básni, vyjeví se vskutku překvapivé analogie, vryté do analogických obrazů, které rovněž vyznačujeme tučným písmem. Swann se při poslechu snaží „zachytit tuto větu nebo **harmonii** – sám nevěděl – která mýjela a otevírala mu šířeji duši, jako některé **vůně růží, kroužící ve vlhkém večerním vzduchu**, mají schopnost podráždit čichové buňky. Snad jen proto, že se nevyznal v hudbě, mohl mít tak zmatený dojem, jediný pravý, čistě hudební dojem, bez rozměru, cele originální, který nelze redukovat na dojmový okruh. Takový dojem je na okamžik, abychom

¹¹⁵ Pro detailní soupis evidencí viz Holden (2010: 34). Holden rovněž upozorňuje, že přívlastek „měsíční“ byl sonátě připsán bez Beethovenovy intervence až po roce 1830 zásluhou programní interpretace Ludwiga Rellstaba, podle kterého navozovala prožitky intenzivní krásy.

¹¹⁶ U Baudelairovy básně nebudeme uvádět odkazy na zdroj/stránkování, jelikož tyto údaje jsou již uvedeny ve čtvrté kapitole.

tak řekli sine materia. Noty, které v tu chvíli slyšíme, usilují již bezpochyby podle své výšky a kvantity o to, aby zastřely před našima očima plochy různých rozměrů, rýsovaly arabesky, plnily nás pocity šíře, jemnosti, stálosti, **rozmaru**.“ Hudba jej „vedla [...] v pomalém rytmu nejprve sem, pak tam, potom jinam, k nějakému vznešenému, nesrozumitelnému, přesnému štěstí. A najednou v bodě, kam došla a odkud se ji chystal sledovat, změnila po kratičké pauze náhle směr a novým **pohybem, rychlejším, drobným, melancholickým, neutuchajícím a sladkým**, nesla ho s sebou k neznámým výhledům. Potom zmizela. Přál si vášnivě ji spatřit **po třetí**. A objevila se opravdu [...]“ (Proust 1919: 43-45)¹¹⁷.

Stejně jako v Baudelairově básni se v této pasáži Swannovy lásky objevuje číslo tři, sice nikoliv ve formě valčíku, ale v tremolech houslí a v trojitém návratu malé fráze. Oba úryvky se podobají rovněž v atmosférickém líčení večera a v ambientním prožitku vůní zmocňujících prostor. Shodují se také v motivech těkání a melancholie.

Nyní přistupme k druhé sloce „Harmonie večera“: „Jak kadidelnice květ vydechuje pach; / **viola nařiká jak srdce, když se raní**; / ten **valčík** zádumný a nývé rozkochání! / **Obloha smutně ční** jak širý oltář v tmách.“ Při druhém, potažmo třetím setkání Swanna s Vinteuilovou Sonátou pianista započíná partem imitujícím hru „výdrž **houslových tremol**, která jsou po několik taktů slyšet samotná.“ Hudba v sobě tentokrát ukrývá „jisté **rozčarování**“ a Swannovi se zdá, že krátká fráze „zná marnost štěstí, k němuž ukazovala cestu. Měla ve svém lehkém půvabu cosi tak dokonalého jako odloučenost, která přichází po **lítosti**“ (53-54). Pasáže se tedy shodují v motivech nařikajících houslí (potažmo houslí a violy), zklamaných citů a v rytmu.

Při dalším zásadním setkání s krátkou frází je Swann sžírán žárlivostí: „Pod **kolébáním houslových tremol**, která ji chránila svou chvějivou výdrží dvě oktávy výš – a jako v horském kraji za zdánlivou, závratnou nehybností vodopádu postřehneme o dvě stě stop níž maličkou postavu procházející se ženy – objevila se právě krátká věta, vzdálená, půvabná, jakoby chráněná dlouhým vzdouváním průhledné clony, neutuchající, zvučné. A Swann se k ní ve svém srdci obrátil jako k důvěrnici zasvěcené do jeho lásky, jako k Odettině přítelkyni, která by jí měla přece říci, aby nevěnovala pozornost tomu Forchevillovi“ (102-103). A třetí strofa „Harmonie večera“: „**Viola nařiká jak srdce, když se raní, / to srdce, které má z nicoty temný strach!** / Obloha smutně ční jak širý oltář v tmách; / v svou sedající krev se slunce zvolna sklání.“ Obě pasáže signalizují zásadní zvrat a reflektují vibrující zvuk

¹¹⁷ Nadále budeme uvádět pouze čísla stránek, ze kterých citace pocházejí.

houslí. Swann upadá v nemilost a anticipuje zlé události. Zde už je patrná odchylka od Baudelairovy básně.

Swann vyposlechne Vinteuilovu sonátu v celé své kráse až na večírku u markýzy Saint-Euverte, kdy je jasné, že jeho láska vyprchala. Malá fráze aktivuje samovolné vzpomínání a ve Swannovi procitají „**všechny jeho vzpomínky** z doby, kdy do něho byla Odette zamilována, podařilo se mu udržet je do toho dne v neviditelné podobě v hlubinách své bytosti. **Ošáleny náhlým paprskem** z dob lásky, které jako by se jím znovu vrátily, vznesly se střelbitě a zpívaly mu vášnivě zapomenuté písně o štěstí, bez soucitu s jeho nynějším neštěstím“ (187-188). Malá fráze Swannovi vyjevuje krystalické střípky vzpomínek na Odette. Vzpomíná, jak se mu tma, ve které potkal Odette na bulváru des Italiens při svém prvním záchvatu žárlivosti, „zdála téměř nadpřirozená a [...] vskutku **patřila tajemnému světu, kam se člověk nikdy nemůže vrátit, jakmile za ním jednou zapadnou dveře**“ (189). Přijde mu, „jako by v letu líbal to **harmonické, unikající tělo**“ (190). Baudelaire rovněž vzpomíná na osobu, pravděpodobně ženského pohlaví. „**To srdce, které má z nicoty temný strach, / na světlou minulost je plno vzpomínání. / V svou sedající krev se slunce zvolna sklání... / Jak zlatá monstrance skvíš v mých vzpomínkách.**“ Objevují se metafory a přirovnání spojené se září světla minulosti. Ze všech událostí předchozích zůstává jedna kondenzovaná, leč prchavá vzpomínka.

Domníváme se, že lze tedy Vinteuilovu Sonátu uchopit rovněž jako evokaci a imitaci Baudelairovy „Harmonie večera“, přičemž se vypravěč od explicitních parafrází postupně přesouvá k vágnějším obrazům, spíše evokativně-hudebního ražení, jak postupně Swann zapomíná na lásku k Odette. Baudelairova výsostná korespondence všech korespondencí – harmonie – je připodobněna k Vinteuilově Sonátě. Vzorem pro kompozici Swannovy Sonáty tedy nemusely být nutně existující hudební kompozice, nýbrž jedna kompozice literární. Ostatně další indicie k propojení Sonáty s Baudelairovou tvorbou poskytuje paní Verdurinová. Když shrnuje své dojmy z Vinteuilovy Sonáty, charakterizuje dojem z hudby obdobně jako Baudelaire v eseji o *Tannhäuserovi*. Hudba je všechno, ale ono všechno není s to definovat: „Že jste nevěděl, že se dá na klavíru zahrát něco takového? Je to **všecko**, jenom ne klavír, čestné slovo. Pokaždé mě to znovu chytí, myslím si vždycky, že slyším orchestr. Je to dokonce krásnější než orchestr, úplnější“ (47).

6.9 Shrnutí

Proust vnímá Wagnera jako módní jev, který tematizuje v promluvách svých knižních postav. Wagneriánská klišé uchopuje jako prostředky k charakterizaci povrchnosti a přetvářky

protagonistů. Vlastní Wagnerova hudba nehraje přílišnou roli. Proust totiž čerpá především z literárních zdrojů, které tematizují nebo imitují (nejen) Wagnerovu hudbu. Důležitou roli v konstrukci jeho monumentálního knižního díla hrají rovněž Ruskinovy spisy o architektuře. Proust se obrací k leitmotivické hudbě jako k narativní technice, jelikož si uvědomuje společné měřítko hudby a literatury: čas. Prostředníkem mezi hudbou a literaturou je pak paměť. Mimovolní paměť stimulovaná hudbou má potenciál k odhalení esencí světa, po vzoru Schopenhauera. Proust se rovněž vymezuje proti symbolistické hudebnosti jazyka a namísto jeho ryze akustické stránky akcentuje především asociativní charakter klíčových slov, která vyvěrající z mnemonického systému vlastního francouzského jazyka, ve kterém je konzervovaná paměť francouzské literatury. Přiklání se spíše k sakrální hudbě jako k zachovateli esence náboženství, které je podle Prousta estetické. Stejně jako hudba zachovává esenci náboženství pro katedrály, tak uchovává Vinteuilova hudba religiózní aspekt umění v době kulturní sekularizace.

7. *Der Blaue Reiter* a mystická kompozice

Historie se opakuje, říká lidová moudrost, která hluboce rezonuje s Nietzscheovou ideou „věčného návratu“ rozpracovanou ve filosofickém díle *Tak pravil Zarathustra (Also sprach Zarathustra, 1883–1885)*. A tak se navracíme zpět k výchozímu bodu této práce. U zrodu almanachu *Der Blaue Reiter* („Modrý jezdec“, 1912) z ducha hudby stojí moment osudového setkání dvou pokrokových a silně individuálních umělců, obdobně jako tomu bylo u básníka Baudelaira a hudebního skladatele Wagnera. Tentokrát je ale počáteční konstelace trochu jiná, jelikož dochází ke konfrontaci dvou umělců s mnohostranným nadáním, kteří se realizují ve více uměleckých oblastech. K abstrakci směřující Vasilij Kandinský (malíř s hudebními¹¹⁸ a básnickými vlohami) objevuje vůdčí osobnost tzv. druhé vídeňské školy Arnolda Schönberga (hudebního skladatele s malířským nadáním). Nejlépe tento typ mimořádně nadaných jedinců označuje německý jazyk, a to termínem „Doppelbegabung“. Krom toho se oba zmínění angažují také na poli literatury: Kandinský píše básně, dramata a teoretické texty, Schönberg zas eseje, hudebně-teoretické příručky a příležitostně také libreta ke svým kompozicím.

K elektrizujícímu setkání Kandinského se Schönbergovou hudbou dochází poprvé na novoročním koncertě hudby 2. ledna 1911 v Jahreszeitensaalu v Mnichově. Koncert, na kterém zazněly krom jiného vybrané Schönbergovy písně žánru Lied, *Smyčcový kvartet č. 2* (op. 10) a *Tři klavírní kusy* (op. 11), navštěvují rovněž Kandinského souputníci Franz Marc, Alexej von Jawlensky, Marianna von Werefkinová a Gabriele Münterová, tehdy Kandinského družka. Kandinskému se při poslechu Schönbergovy hudby zjevují jako evangelium úzké korespondence mezi tendencemi v soudobém malířství a hudbě. Hluboce zasažen atonální hudbou, jejíž rysy mu odkrývají analogie s jeho vlastním uměleckým směřováním v malbě, zanáší své dojmy do plátna s názvem *Imprese č. 3*, přezdívané „Koncert“ (Frisch 2005: 118). Opojen intenzivním dojmem z progresivní hudby zasílá jejímu autorovi 18. ledna dopis, společně s několika fotoreprodukcemi svých obrazů. V dopise srovnává své vlastní směřování v malbě se soudobými tendencemi a se Schönbergovou hudbou.

In your works, you have realized what I, albeit in uncertain form, have so greatly longed for in music. The independent progress through their own destinies, the independent life of the individual voices in your compositions, is exactly what I am trying to find in my paintings. At the moment there is a

¹¹⁸ Kandinský byl výborný cellista.

great tendency in painting to discover the »new« harmony by constructive means, whereby the rhythmic is built on an almost geometric form. My own instinct and striving can support these tendencies only half-way. Construction is what has been so woefully lacking in the paintings recent times, and it is good that it is now being sought. But I think differently about the type of constructions.

I am certain that our own modern harmony is not to be found in the »geometric« way, but rather in the anti-geometric, antilogical way. And this way is that of »dissonance in art«, in painting, therefore, just as much in music. And »today's« dissonance in painting and music is merely the consonance of »tomorrow«. [...] It has given me immense joy to find that you have the same ideas.

(Hahl-Koch 1984: 21)

Dopis odeslaný Kandinským stojí u zrodu několikaletého epistolárního přátelství¹¹⁹, založeném na intenzivní výměně názorů o podstatě hudby, malířství a umění všeobecně. Schönberg mu oplátkou posílá svou *Harmonielehre* (1911), kterou Kandinský poctivě prostuduje, ačkoli se Schönbergovi přiznává, že nechápe všechny pasáže, protože není profesionální hudebník¹²⁰.

Franz Marc se zas o své synesteticky formulované dojmy z koncertu pro změnu dělí s Augustem Mackem. Schönbergova hudba mu asociuje Kandinského *Kompozici č. 2*. V dopise ze 14. ledna uvádí: „Can you imagine a music in which tonality (that is, adherence to any key) is completely suspended? I was constantly reminded of Kandinsky's large Composition, which also permits no trace of tonality“ (cit. Frisch 2005: 136). Jak Marc, tak

¹¹⁹ Nutno upřesnit, že z korespondence vyplývá, že Kandinský je aktivnějším článkem a má hlavní zásluhu na dynamice přátelství, odkázaného povětšinou právě na poštovní služby. K prvnímu osobnímu setkání došlo až v září 1911 (tedy 9 měsíců od zaslání Kandinského prvního dopisu) u Starnberského jezera, kousek od Murnau, když Schönberg v blízkém městečku Berg trávil rodinnou dovolenou (Hahl-Koch 1984: 138). Toto setkání bylo poměrně letmé. Delší dobu spolu strávili až v létě 1914, kdy Schönbergova rodina pobývala poblíž Kandinského venkovské usedlosti (Ibid.). První světová válka bohužel učinila přítrž idylické symbióze mezi umělci a nakonec je zcela rozdělily názory na „židovskou otázku“ (o které pak Schönberg napsal mnoho esejí, srov. *Styl a Idea*, 2004). Jelena Hahl-Koch poukazuje na to, že hlavní zásluhu na rozkolu umělců měla pravděpodobně Alma Mahlerová (tehdy zrovna Gropiova manželka), která dezinterpretovala Kandinského názory jako antisemitské a chybně je přetlumočila Schönbergovi (1984: 139).

¹²⁰ Evidence v dopise z 26. ledna 1911: „I am also taking the time to look into musical theory somewhat (naturally only very superficially: my powers are not sufficient for a deeper look), so that I know approximately how this theory is constructed“ (Ibid.: 28).

Kandinský si tedy prostřednictvím prožitku Schönbergovy hudby epifanicky uvědomují podobné směřování hudby a malířství.

7.1 Disonance

Z Kandinského dopisu je patrný zájem o konstrukční a kompoziční analogie, které sehrají centrální roli v genezi knižního almanachu. Hledání nových harmonií v hudbě koresponduje s hledáním nových harmonií v malířství, přičemž zmínkou o hledání nových rytmů prostřednictvím geometrického uspořádání prvků kompozice odkazuje s největší pravděpodobností na francouzský kubismus a orfismus. Kandinský se vymezuje proti preciznímu geometrickému uspořádání prvků a namísto toho prosazuje „anti-geometrickou“, „anti-logickou“, disonantní kompozici analogickou k disonantní hudbě Schönbergově. Oba umělci usilují o bezprostřední vyjádření niterného mimovolního pnutí ve svých kompozicích. Harmonie, o které mluví, však implikuje řád. Jak může být nelogická?

Pomůžeme-li si hudební terminologií, a ostatně Kandinský takové analogie favorizuje a sám je používá zcela běžně, lze z Kandinského úvah odvodit, že se vymezuje proti ryze harmonickému, „konsonantnímu“ uspořádání prvků v malbě, proti kterému, analogicky se Schönbergovou atonální hudbou, klade „disonantní“ malbu. Schönberga a Kandinského spojuje „disonantní“ pojetí harmonie. Harmonie zde figuruje nikoliv jako libý souzvuk či souznění, nýbrž jako gramatické uspořádání kompozice. V běžném přeneseném úzu je harmonie chápána jako příjemný, libý zvuk či vyrovnané, souladné, případně periodické uspořádání jevů a věcí. Projevem takové libé harmonie pak musí být nutně konsonance. Jakékoliv nelibé souzvuky či nesouladné upořádání prvků a jevů jsou běžně chápány jako disharmonické a disonantní. Z perspektivy hudební vědy se ale celá záležitost vyjeví v jiném světle.

Do Kandinského estetiky prorůstají soudobé tendence atonální hudby, která usiluje o tzv. emancipaci disonance, která podle Schönberga logicky implikuje emancipaci konsonance, jež se osvobozuje od rezolutní funkce (Rosen 1996: 25). Schönberg sám shrnuje: „Disonance a konsonance se od sebe neliší větším či menším stupněm krásy [uspořádanosti, libosti], ale větším nebo menším stupněm srozumitelnosti“ (Schönberg 2004: 85). Slovy Waltera Frische, „the difference between consonance and dissonance is relative, not absolute; [...] dissonances are only remote consonances“ (Frisch 1990: 120). Atonalita sama o sobě je podle Schönberga výsledkem přirozeného vývoje od „post-wagnerovského chromatismu“ a „post-brahmsovského nesymetrického frázování“, vysvětluje Rosen (1996: 12). Zhroucení tonálního centra hudby implikuje její zdánlivou neuspořádanost a nesrozumitelnost, tím

pádem rovněž lidově chápanou disonantnost (nelibozvuk). Hudbu již nelze „číst“ podle tradičního tonálního klíče jako kompozici větších, konvenčních, jasně definovaných jednotek s předem určenou polohou v kadenci a její dříve snadno srozumitelný „jazyk“ se posunuje na sugestivní, náznakovou a hádankovitou úroveň. Váha se přenáší na menší jednotky a velké stovební celky kompozice se tříští na tematická jádra, která poskytují indicie k rozřešení kompozice. Komplikované a „disonantní“ formální uspořádání kompozice odráží její tajemný obsah a vyjadřuje autorovo nitro¹²¹. Hudba se stává nevědomou enigmatickou spekulací, která již neposkytuje pouze obveselení ducha, útěchu či vášnivá vzplanutí, nýbrž se stává formálním prostředkem k vyjádření neklidné a rozporuplné doby, ve které se tradiční hodnoty tříští. Disonantní hudba aurálně ztělesňuje niternou tajemnou ideu a vyžaduje stejnou aktivní účast recipienta jako poezie Mallarméova; posluchač se nemůže nechat pasivně unášet nekonečnou melodií citů a emocí jako v případě Wagnerově, ale musí se při recepci účastnit intelektuální konstrukce díla jako takového.

U Kandinského lze vysledovat analogické směřování k disonantnímu uspořádání gramatické struktury kompozice. Harmonie v Kandinského pojetí přestává být pouhým znázorněním libého souzvuku. Namísto toho je zdůrazněna její konstruktivní (gramatická) funkce: „Umělecké dílo se rodí postupným vytvářením harmonických vztahů mezi zobrazenými předměty“, uvádí v *O duchovnosti v umění* (1998: 14). Harmonie se vyjevuje jako vztah mezi jednotlivými složkami kompozice, přičemž jednotlivé prvky mohou být jak v konsonantních, tak disonantních pozicích. Jelikož je znění současného světa disharmonické a odlišné od znění epoch předchozích, nelze jej reflektovat v libozvučných kompozicích, nýbrž prostřednictvím disonantních vztahů. Tyto disonance jsou současným recipientům nemilé, jelikož jejich duše ještě nebyly patřičně naladěny, aby dokázaly nové kombinace znění přijímat a souznít s nimi. Kandinského, u kterého se dá předpokládat klinická synestezie, fascinuje jak ohromující účinek neobvyklých kombinací tónů, tak koncepce hudby jako proporčního, autoreferenčního systému, tedy jakési specificky konstruované formy, jejímž obsahem je sonická informace, zvuk, který dokáže animovat, naladit a rozeznít duši recipienta. Disonantní uspořádání prvků hudební kompozice, které vede k disharmonickému znění, je pouze jiným druhem uspořádání, které se jeví v současnosti barbarské, protože je inovativní, nekonvenční a z pythagorejského hlediska založené na jiných poměrech čísel. Předznamenává směřování hudby v budoucnosti a slibuje rozšíření lidského obzoru. Hudba

¹²¹ Schönberg v dopise Kandinskému uvádí: „One must express oneself!“ (Ibid.: 23).

budoucnosti otevírá duši do šíře, stejně jako u Charlese Swanna, a umožňuje tak hlubší vhled do uspořádání světa.

Kandinský věří, že emancipace malířství od závislosti na přírodě je analogická k emancipaci disonance v hudbě. Schönberga pasuje na velkého umělce, jehož „hudba nás uvedla do nové říše, v níž přestaly být tóny pouhou akustickou záležitostí a nabyly ryze duchovních rozměrů“ (1998: 35). Wagnerova „hudba budoucnosti“, „Předehra“ k *Lohengrinovi*, která okouzila Kandinského v mládí, je v *O duchovnosti v umění* už pouhým echem minulosti. Pravým duchovním otcem „hudby budoucnosti“ je Schönberg (Ibid.: 35).

7.2 Kandinský – umělecký ladič

Kandinského souborné dílo reflektuje usilování o propojení jednotlivých děl do celku jednoho monumentálního díla. Motivy jezdce objevující se na Kandinského malbách, kresbách či dřevorytech vytvářejí podobnou mnemonickou texturu jako Wagnerovo leitmotivické protkání hudebního dramatu. Kandinský, stejně jako Wagner, Baudelaire, Mallarmé a Proust usiluje o spojení svého souborného díla do jednoho autoreferenčního koherentního celku.

Kandinského obsáhlé teoretické dílo variuje myšlenky základní práce vydané roku 1911, nazvané *O duchovnosti v umění (Über das Geistige in der Kunst)*, která odráží hlubokou náboženskou, morální a uměleckou krizi, ve které se podle Kandinského současný, materialisticky orientovaný sekularizovaný svět nachází. Úvodní pasáž *O duchovnu v umění* evokuje Proustovu esej „La mort des cathédrales“, neboť začíná úvahou nad prostory výstavního salonu, simulákra moderního svatostánku umění, který rozděluje umělecká díla do různých škatulek podle externích kritérií stylu. Přítomní, přecházející od jednoho obrazu k druhému, se namísto kontemplance vystavených děl věnují kritickým anotacím v katalogu výstavy. Zprostředkovaná kritická reflexe obrazů upozaduje skutečný prožitek umění a násilně vnucuje akademickou interpretaci exponátů. Návštěvníkům výstavy je tak prakticky znemožněno naslouchat niternému sdělení obsaženém v dílech, jelikož je jejich pozornost nasměrována na technickou stránku provedení. Niterná komunikace mezi duší umělce a duší recipienta za takových okolností nemůže být nastolena.

Kandinský protestuje proti materialismu, kapitalismu a akademickému pozitivismu a vyzývá k návratu ke spiritualitě a emoční stránce umění, kterou nelze vyjádřit žádnou jazykovou katalogizací.¹²² Umění podle Kandinského nelze vnímat pouze pasivně jako

¹²² Pasáž se nalézá na s. 13-14. In Kandinsky (1998).

komoditu. Je nutné duchovně obrátit recipienty umění prostřednictvím uměleckých děl, tedy zvýšit expresivitu umění, aby prostřednictvím souznění umělce a recipientovy duše mohlo být přeneseno spirituální poselství díla a zapříčinit tak zesílenou impresi u recipienta. „Porozumět umění znamená pozdvihnout diváka na úroveň umělce“ (1998:15), píše Kandinský. Znamená to zapojit diváka do procesu konstrukce uměleckého díla prostřednictvím naladění na stejnou strunu. Pro navázání takové komunikace je ale nutné nejprve transformovat diváka v posluchače.

Současná epocha vybízí k „poměrování vlastních prvků s těmi, jež mají k dispozici jiná umění. Inspirativní z tohoto hlediska je srovnání s hudbou. Až na několik výjimek je totiž právě hudba již několik století uměním, jehož výrazové prostředky neslouží k zobrazování přírodních jevů, ale k vyjadřování umělcovi duše a k tvorbě svébytného světa hudebních tónů“ (1998: 39). Hudba je ideálním vzorem, jelikož je ryze abstraktním uměním, ve kterém forma vyjadřuje tajemné obsahy, které uchopujeme intuitivně, nikoliv intelektově. K pochopení hudby není zapotřebí znát její zákonitosti, jelikož ji všichni vnímáme intuitivně a „člověk dobrý by měl mít »hudbu v sobě«“ (Ibid.: 51).

Kandinský je přesvědčen, že umění jsou niterně spřízněna. Proto by se obzvláště malířství mělo inspirovat abstraktností atonální hudby a zaměřit se na tvorbu čistých kompozic prostřednictvím forem a barev. Takové kompozice se mohou na povrchu jevit nesourodě, avšak tato nesourodost je pouze povrchním zdáním a implikuje souznění na hlubší niterné úrovni. Podle Kandinského, který navazuje rovněž na teosofii¹²³ a mystické pythagorejské učení, se duchovno odráží ve zvukových vibracích, které však nelze vnímat racionálně či pouze pomocí sluchu. Duchovní znění lze vnímat hlavně intuicí.

7.3 Modrý jezdec nové epochy

Marc a Kandinský plánovali vytvoření almanachu dlouho před odtržením od mnichovské *Neue Künstlervereinigung* (N. K. V. M.), ke kterému došlo v prosinci 1911¹²⁴, a dlouho před vlastní publikací almanachu. Postupné zrání projektu lze vysledovat ze vzájemné

¹²³ V *O duchovnu v umění* oslavuje Helenu Blavatskou, zakladatelku moderní teosofie (Kandinský 1998: 29).

¹²⁴ Začátkem prosince 1911 Marc a Kandinský opouštějí mnichovské expresionistické uskupení *Neue Künstlervereinigung* a jsou bezprostředně následováni Münterovou, Alfredem Kubinem a Thomasem von Hartmannem. První výstava nového uskupení umělců, pojmenovaná *Der Blaue Reiter*, je zahájena 18. prosince téhož roku v Galerie Thannhauser. Mezi vystavenými díly figuruje Kandinského *Kompozice č. 5*, která představuje zásadní mezník na cestě k abstraktnímu umění. Na jaře 1912 jsou tři Kandinského práce k vidění na výroční výstavě Salonu nezávislých v Paříži, kde získávají velký obdiv Delauneye, se kterým si Kandinský v té době dopisuje. Viz Lankheitovy komentáře k almanachu. In Lankheit (2009).

korespondence mezi umělci. První spiklenecká zmínka o projektu se objevuje v Kandinského dopise Marcovi z 11. června 1911.

Nun! Ich habe einen neuen Plan. Piper muß Verlag besorgen und wir beide... die Redakteure sein. Ein Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln und Chronik!!! d. h. Berichte über Ausstellungen = Kritik... nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das volle Leben geben. [...] Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinem Zeh, einen Chinesen neben Rousseau, ein Volksblatt neben Picasso u. drgl. noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Litteraten und Musiker. Das Buch kann »Die Kette« heißen oder auch anders... Sprechen Sie nicht darüber. Oder nur dann, wenn es direkt uns nutzen kann. In solchen Fällen ist Diskretion sehr wichtig.¹²⁵

Již z této počáteční koncepce jsou patrné hlavní rysy budoucího almanachu. Kandinského záměrem je vytvořit sborník s rysy kroniky a ročenky, který by posloužil jako fórum soudobého umění a do kterého by měli přispívat rozmanití umělci různého věku a z různých kulturních prostředí literárními a kritickými texty, reprodukcemi vlastních uměleckých děl a hudebními kompozicemi. Almanach by měl odrážet běh jednotlivých roků na poli umění. Kandinský v tomto prvním nastínění navrhuje pojmenovat almanach „Die Kette“, tedy řetěz nebo řetězec, což implikuje jak řetěz vztahů mezi jednotlivými autory a uměními, tak sled událostí v průběhu roku; tedy návaznost, souvislost, analogii mezi jednotlivými prvky podílejícími se na konstituci sborníku. V realizaci projektu napomáhá oběma organizátorům projektu semknutá sociální síť umělců a tak se díky přizvání stále nových umělců koncepce rychle rozrůstá. Almanach se dočká první publikace v květnu 1912 a druhé edice dva roky poté.

Jak uvádí Eric Robertson (2008), metafora „modrého jezdce“, centrální pro almanach i Kandinského dílo, ztvárňuje syntetické snahy. Motiv jezdce na koni, který lze označit za leitmotiv Kandinského souborného díla a který se hojně vyskytuje v křesťanské ikonografii, se v jeho tvorbě objevuje poprvé už v roce 1903 a figuruje krom jiného na originálním přebalu *O duchovnosti v umění*, kde je zpodobněn svatý Jiří. Jezdce nalezneme také na členské kartě mnichovské Neue Künstlervereinigung (Robertson 2008: 80). Motiv koně jako

¹²⁵ Dopis citován v článku „Die Geschichte des Almanachs“ Klause Lankheita, pasáži z Lankheitovy edice *Der Blaue Reiter* (1998: 259). Aposiopeze jsou autorovy, autorka je pouze zachovala.

takového zas pochází z díla Franze Marca, který na svých obrazech nejčastěji zachycoval toto vznešené zvíře, v syté barvě modré či červené. Volba barvy souvisí s jejím spirituálním charakterem. Podle Kandinského teorie barev rozpracované v *O duchovnosti v umění* je modrá kinestetickým vyjádřením oddálení a synesteticky se pojí s hloubavým zvukem violoncella, v nejtmašších odstínech s basovými tóny varhan. Symbolizuje niternost, nadsmyslovost a naléhavost (Kandinsky 1998: 73) Nelze opomenout ani vazbu na Novalisův modrý květ symbolizující smysl života. Modrou lze zároveň chápat jako barvu synesteticky rozeznávající jednotnou myšlenkovou linii (onen „Kette“) almanachu – totiž podnítit spirituální obrat nutný pro příchod nové spásné umělecké epochy.

7.4 Generálbas

Zhruba v prostředku almanachu je umístěn jako niterné motto Goethův citát o potřebě generálbasu v malířství¹²⁶. Kandinský i Goethe jsou přesvědčeni, že malířství na rozdíl od hudby chybí ukotvující systém, ze kterého by mohlo vyrůstat a rozvíjet se. Proto by se mělo inspirovat proporcemi hudby, v případě generálbasu specificky barokní hudbou, o které Wagner mluvil jako o „matematice citu“. Ostatně generálbas nepracuje s klasickým notovým záznamem, ale využívá rovněž čísel. Generálbas, někdy označovaný za continuo, je poměrně složitým hudebním fenoménem. Proto si ujasněme, co tento termín obnáší.

Oxford Music Online uvádí, že „[t]he term Generalbass became a kind of synecdoche for the science of harmony in general; to learn Generalbass [...] meant to learn the science of tonal harmony, made more direct and clear by figured harmony than by the old German keyboard tablatures.“¹²⁷ Samotné provedení generálbasu pak vyžadovalo, aby jeden nástroj či skupina nástrojů (tzv. continuo), nejčastěji klávesových (cembalo, varhany), hrála předepsanou basovou linii (tzv. basso seguente), od které vyvozovala doprovodné harmonie na základě čísel indikovaných autorem. Fixní byla pouze basová linka a vytvářela poměrně široké pole pro subjektivní improvizace. Znalost generálbasu však vyžadovala dobrou orientaci v harmonických pravidlech skladby – těžko totiž odvodit harmonii bez znalosti jejích pravidel. Generálbas neodezněl po nástupu klasicismu a romantismu, nýbrž byl integrován do výuky hudební kompozice. Rovněž byl užíván pro rozkreslování harmonické struktury v počáteční fázi skládání (Ibid.). Skrýval se v něm soubor pravidel, načrtnutý

¹²⁶ Jak řekl Goethe, „In der Malerei fehlen schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist“ (cit. Kandinsky – Marc 1914: 42).

¹²⁷ Charakterizace vychází z hesla „Generalbass“ od Petera Williamse a Davida Ledbettera ze slovníku *Oxford Music Online* (Williams – Ledbetter 2013), [cit. 2013-05-12].

pomocí čísel, která určovala harmonické i melodické možnosti improvizace odvozených hlasů. Generálbas lze tedy chápat jako abstrahování hudební kompozice a zároveň soubor indicií, na základě kterých může být kompozice vystavěna. Potřeba generálbasu se ale netýká jenom malířství a almanachu jako celku, nýbrž je rovněž implicitně přítomna v Schönbergově písni „Herzgewächse“, figurující mezi přílohami almanachu. Píseň je psána pro soprán, harmonium, celestu a harfu, přičemž part harmonia jako jediný zní po celou dobu skladby. Podbarvení skladby, které má podle Horsleyové „Continuo-ähnliche Rolle“ (2006: 242), lze chápat jako avantgardní variaci na generálbas. Generálbas v metaforickém smyslu lze pak analogicky aplikovat rovněž na almanach. Hlavní basová linie, spojující jednotlivé improvizující složky, by pak byla pravděpodobně vyjádřena linií spirituality, která tvoří improvizací základ pro všechny příspěvky. Takový by byl i generálbas malířství nové spirituální epochy.

7.5 Konstrukce

Almanach je výsledkem hledání styčného bodu umění, inspirovaným atonální hudbou směřující k abstrakci. Do almanachu přispívají umělci německého, francouzského, rakouského a ruského původu¹²⁸, a jejich příspěvky jsou zvoleny tak, aby exemplárně zastoupily všechna tradiční umění, některá explicitně, jiná spíše implicitně. Není v silách této práce rozebrat všechny příspěvky, tudíž budeme postupovat selektivně a zaměříme se pouze na vybrané pasáže. Naším zájmem je odhalit hudbou inspirovanou kompozici almanachu jako celku. Nejprve si ale shrňme obsah almanachu. Výtvarnému umění jsou věnovány eseje manifestního a teoretizujícího charakteru a početné reprodukce uměleckých artefaktů spirituální povahy z různých oblastí a epoch, včetně lidového a dětského umění. Umělcem totiž může být každý, kdo respektuje své umělecké puzení, které Kandinský nazývá „vnitřní

¹²⁸ Editoři Vasilij Kandinský a Franz Marc jsou ruského a německého původu, přičemž Kandinský byl v době vydání almanachu již dlouhou dobu usazený v Bavorsku. Marc přispívá třemi články („Geistige Güter“, „Die »Wilden« Deutschlands“, „Zwei Bilder“) a dvěma reprodukcemi vlastních pláten, Kandinský dvěma teoretickými esejemi („Über die Formfrage“, „Über Bühnecomposition“), nekrologem Eugena Kahlera, jednou jevištní kompozicí („Der gelbe Klang“), třemi reprodukcemi a překlady Allardova článku („Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei“) a Kuzminova ghaselu z cyklu „Der Kranz der Frühlinge“. Ostatní příspěvky jsou od Augusta Mackea („Die Masken“), Davida Burljuka („Die »Wilden« Russlands“), Arnolda Schönberga („Das Verhältnis zum Text“), Thomase von Hartmanna („Über die Anarchie in der Music“), Erwina von Bussea („Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay“), Leonida Sabanějeva („Prometheus von Skrjabin“) a Nikolaje Kulbina („Die freie Musik“). Almanach doplňují ukázky z „Italienische Eindrücke“ Vasilije Rozanova a citáty Goetha a Delacroixe. V příloze figurují atonální písně žánru Lied od Arnolda Schönberga („Herzgewächse“), Albana Berga („Warm die Lüfte“) a Antona von Webera („Ihr tratet zu dem Herde“). Většina zmíněných autorů příspěvků dodává rovněž reprodukce svých výtvarných děl.

nutností“ („die innere Notwendigkeit“¹²⁹), bez ohledu na to, v jaké formě své duševní pohnutí vyjadřuje. V knize se tak objevují reprodukce pláten, malovaných skel, dřevorytů, figurek z egyptského stínového divadla, plastik, sošek či knižních ilustrací. Hudba je zastoupena v textech (analytických, esejistických, manifestních), ale také v apendixu písní od skladatelů druhé vídeňské školy. „Krásné“ literatuře je věnováno nejméně prostoru. Poněvadž je almanach tematicky zacílen především na malířství a hudbu, jeví se to jako logická konsekvence. V almanachu je sice zastoupená poezie (Kuzminův ghasel, texty písní), próza (úryvek z Rosanovova díla) i drama („Der gelbe Klang“) a literárně umělecké kvality nelze odepřít ani některým textům zabývajícím se otázkou formy v umění. Pravdou však zůstává, že v almanachu nefiguruje jediný teoretizující text o médiu literatury. V každém případě je důležité si uvědomit, že literatura jakožto umění slova je chápána pouze jako jedna složka budoucího „monumentálního umění“¹³⁰, které slučuje všechna umění v jedno niterně pojaté umění totální.

Almanach *Der Blaue Reiter* je koncipován jako svědectví o přechodné epoše, analogické k soumraku středověku, tedy jako svědectví o transformaci a transfiguraci světového řádu v řád jiný, alternativní. Almanach je nástrojem přemostění dvou epoch velkých proměn, balancujících na sklonku šestého a sedmého věku. Zároveň představuje lékařskou knihu určenou k ozdravení nemocné duše člověka a zatuchlého řádu společnosti¹³¹, která je lhostejná nebo dokonce agresivní vůči průkopnickým umělcům – prorokům nové epochy velkých změn; je knihou duchovního charakteru, jakýmsi mystickým evangeliem určeným k obrácení na víru v umění. Regrese do dětství kultury (primitivního umění, dětského umění) a puberty kultury evropské (středověkého umění) představuje nástroj progresu. Nahlédneme-li do niterných analogií mezi těmito dvěma epochami, poučíme se o době příchozí.

¹²⁹ Zmíněna několikrát rovněž v *O duchovnosti v umění* (1998: 49). Zde informace přejatá z eseje „Über die Formfrage“, in Kandinsky – Marc (1914: 77-79).

¹³⁰ Kandinský tohoto termínu užil poprvé v *O duchovnu v umění*: „Sestupem k pramenům se jednotlivá umění začnou od sebe vzdalovat. Porovnáme-li je však z hlediska vnitřního smyslu, zase se k sobě přiblíží. Můžeme si tak ověřit, že každé z nich má své jedinečné neopakovatelné schopnosti. Jestliže tyto schopnosti spojíme, po určité době vzejde z tohoto spojení umění nové, jehož obrysy dokážeme předpovědět již dnes: skutečně *monumentální umění*“ (Kandinsky 1998: 41). Kurziva je Kandinského.

¹³¹ Peg Weissová (1982) navrhuje almanach interpretovat jako lékařskou knihu, výraz monumentálního exorcistického aktu. Na tuto myšlenku ji přivádí četné reprodukce rituálních masek z Asie, kterých se užívalo při ozdravných rituálech. Specifičtěji uvádí sekvenci 4 reprodukcí votivních obrazů z kostela sv. Mikuláše v Murnau, které doprovázejí Kandinského esej „Über die Formfrage“ a na nichž jsou zachyceny akty spásy. Srov. Weiss (1982: 66).

Almanach má leitmotivickou strukturu, vezmeme-li v potaz, že termín „leitmotiv“ je pozdní konstrukt. Wagner sám užíval výrazu „Grundthema“¹³². Takovými základními tématy almanachu jsou pak spiritualita, metamorfóza, syntéza, niternost, vnitřní nutnost a kompozice. Niterná metamorfóza se zrcadlí v transformaci forem, které zároveň zachycují přírodu v procesu přeměny, v hybridním světě ornamentu. Almanach zároveň odráží epochu přeměny intermediálních vztahů, jelikož reflektuje povahu doby, ve které malířství a hudba niterně konvergují. Malířství se odklání od mimetické reprezentace a hudba se oprostuje od diktátu tonality. Posláním obou umění jsou avantgardní¹³³ a vhlíží k budoucímu, zatím nenastolenému novému řádu kosmu. Jedno umění se stává zdrojem argumentace umění druhého a ze vzájemné reciproce se rodí nové myšlenky.

Hlavní myšlenka almanachu je artikulována všemi autory příspěvků. Jednak požadují umění duchovní, které by bylo ryzím vyjádřením vibrací umělcovy duše a zároveň by intenzivně apelovalo na duši recipienta. Autoři se také zaměřují na otázku formy v umění, přičemž formu (hudební, literární, výtvarnou) považují za výraz tajemných obsahů duše. Společným cílem je redefinovat konvenční vnímání umění a *naladit*¹³⁴ publikum na přicházející velkou duchovní epochu, jejíž duch má jiné niterné znění. Proto současným masám, přivyklým nekomplikovaným kompozicím, zní kakofonicky. Rytíři na četných reprodukcích v almanachu symbolizují bojové naladění autorů manifestně laděných příspěvků, kteří své poslání interpretují jako grálovou výpravu za hledáním vnitřních analogií mezi uměními a za hledáním jednoty všech umění prostřednictvím synestetického působení na smysly recipienta.

7.6 Reprodukce

V 19. století bylo díky pokroku mechanické reprodukce objeveno kouzlo dvojstranného tisku obrazových materiálů v knize (Horsley 2006: 211), což urychlilo genezi umělecké konceptuální knihy, kterou jsme zmínili již v kapitole o Mallarméovi. Reprodukce v almanachu nemají pouhou doprovodnou či ryze exemplární funkci, nýbrž jsou rovněž chápány jako autonomní díla vstupující do dialogu s jinými segmenty almanachu, ať už jinými reprodukcemi, texty či hudebními skladbami. Někdy jsou explicitně zmíněny v textu umístěném na stejné stránce, jindy je jejich spojitost s textem pouze asociativní či figurativní. Reprodukce v almanachu ustanovují „ein grosser universeller Diskurs mit vielfachen Echos, in dem die einzelnen Elemente nicht als mögliche formale Anregungen für den modernen

¹³² Srov. Albright (2000: 50).

¹³³ V původním slova smyslu. Umělci představují vojensky sešikovaný předvoj umění nového.

¹³⁴ Autorčino zvýraznění.

Künstler, sondern als eigenständige starke Äusserungen starken Lebens Beachtung finden.“ (Ibid.: 217) Čtení almanachu lze pak synesteticky připodobnit k naslouchání násobným ozvěnám tematických jader, k poslechu ech tříštících se o plochu stránek.

Ve své pozici na dvojstránce se reprodukce mohou jevit jako „nelibozvučné“ kvůli nesourodosti či nesouvislosti, avšak ve vztahu k jiným reprodukcím či textům umístěným na jiné dvojstránce se vyjevují pouze jako vzdálené konsonance, v rámci celé knižní kompozice. V některých případech nemají žádnou souvislost s textem ze stejné dvojstrany, ale zato jsou echo textů předchozích či předejrou předznamenávající text nadcházející. Metodu rozmístění reprodukcí v almanachu lze tudíž rozdělit na způsob akcentující rovinu dvojstránky (v případě konfrontace dvou či více výjevů v rovině jedné dvojstránky) a na metodu akcentující temporální kvalitu recepcce, odvislou od posloupnosti obrazů na po sobě jdoucích stránkách, ať už v pozici konsonantní nebo disonantní, tvořící časově dynamickou linii recepcce.

7.7 Syn(es)tetická komparativní metoda

Umístění reprodukcí v těle almanachu je výsledkem editorské manipulace, jejíž podstata spočívá ve specifické komparativní metodě, jejíž vynález bývá připisován Marcovi¹³⁵. Horsleyová se o této metodě zmiňuje jako o „srovnávací konfrontaci“, „die vergleichende Gegenüberstellung“ (Horsley 2006: 109). Thürlemann tuto metodu nazývá syntetickým srovnáním („der synthetische Vergleich“).¹³⁶ Syntetické srovnání je „heuristickou strategií“, která spočívá v juxtapozici dvou protikladných uměleckých děl, jejichž komparace by měla vyjevit niterné souvislosti: „Es richtet sich auf das Erkennen des Gemeinsamen, der inneren Verwandtschaft von künstlerischen Phänomenen, die äusserlich nichts miteinander zu tun haben, da sie den unterschiedlichsten Kulturbereichen angehören“ (Thürlemann 1987: 214). Jinými slovy – jejím účelem je dobrat se syntézy prostřednictvím analýzy. Z komparace takových zdánlivě zcela nesourodých děl vyvstávají jak formální specifika obou srovnávaných objektů a jejich rozdíly, tak jejich společné obsahové rysy. Užití syntetické strategie tedy vyplývá ze snahy upozornit na vnitřní analogii fenoménů, které se v externích (formálních) parametrech díla jeví odlišné a zdánlivě nemají nic společného. Thürlemann je přesvědčen, že reprodukce v almanachu vytvářejí vlastní diskurs nezávislý na diskursu textuálním, přičemž evidenci nalézá v Kandinského předmluvě k druhému vydání

¹³⁵ Tato metoda je vyložena v eseji „Zwei Bilder“. In Kandinsky – Marc (1914: 8-12).

¹³⁶ Metoda syntetického srovnání oponuje dvěma soudobým nejběžnějším způsobům komparace umění, zachyceným Karlem Vollsem v publikaci *Vergleichende Gemäldestudien* (1907 – 1910): srovnání rozdílných stylů a genetickému srovnání, přičemž účelem první strategie bylo vyjevit podobnosti mezi styly a účelem strategie druhé vývoj umění v průběhu historie. Viz Thürlemann (1987: 214).

almanachu, kde Kandinsky uvádí, že „[e]s war, durch Beispiele, durch praktische Zusammenstellungen, durch theoretische Beweise zu zeigen, das die Formfrage in der Kunst eine sekundäre ist, dass die Kunstfrage vorzüglich eine Inhaltsfrage ist.“¹³⁷ V almanachu se poukazuje nejen na formální odlišnosti jednotlivých reprodukcí, ale rovněž na formální odlišnosti výtvarné a textuální složky almanachu, tedy na formální odlišnost jednotlivých umění a jejich médií. Tento formální nesoulad však poukazuje na niterné analogie mezi uměními a na analogické niterné vibrace jednotlivých forem.

Reprodukce z jiné než soudobé epochy se ve vlastním textu almanachu objevují buď bez anotací, či se zjednodušenou deskripcí osvětlují původ, techniku či časové zařazení originálu¹³⁸. Do almanachu jsou vmanipulovány rovněž reprodukce dřevorytů převzaté z Worringerovy publikace *Die altdeutsche Buchillustration* (1912), konkrétně z kapitoly nazvané „Fortschreitende Entwicklungen“ (Horsley 2006: 129). Reprodukce pocházejí ze sklonku středověku, z epochy velkých proměn, která očekávala příchod nového věku. Jedním ze signálů nástupu nového věku byl právě vynález knihtisku. Mezi reprodukcemi převzatými z Worringerovy publikace figurují rovněž výjevy ze Schedelovy *Nürnbergischer Chronik* (rovněž zvané *Weltchronik*, 1493). V Schedelově kronice se odráží víra v sedm věků světa, přičemž Schedel označuje svou dobu za éru šestou, ve které se očekává nástup sedmého apokalyptického věku (Ibid.: 132). Tyto reprodukce tedy rezonují s hlavním poselstvím almanachu – a to zvěstovat příchod sedmého věku.

7.8 Stránka jako galerijní plocha

V rozmístění reprodukcí se rovněž odráží galerijní strategie rozvěšení obrazů zvaná „Pendant-Hängung“, kterou Thürlemann charakterizuje takto:

[E]in einzelnes Gemälde musste möglichst in spiegelsymmetrischer Anordnung als Ausgleich zu einem gleichformaktigen Werk derselber Gattung (Stilleben, Landschaft, Portraits oder Historien Gemälde) gehängt werden; nur Hauptwerke konnten isoliert auf der Symmetrieachse – eingefasst von den Pendant-Begleitern – dargeboten werden. Bei ihrer Aufgabe, der Platzierung der Bilder auf den Buchseiten, waren die Herausgeber jedoch beweglicher als die Museumsleute: dank der Manipulation des Formats beim Reproduktionsprozess konnte grundsätzlich

¹³⁷ Uvedeno v Lankheitově vydání (2009: 323) a v Thürlemannově článku (1987: 212).

¹³⁸ Např. „Deutsch“, „Japanisch“, „Bildnis eines Steinmetzer (13. Jahrhundert)“ apod.

jedes Werk mit jedem Andersen als Pendant zusammengestellt und damit dem Betrachter zum Erfassen der inneren Verwandtschaft vorgelegt werden.

(Thürlemann 1987: 218)

V almanachu Thürlemann rozpoznává takové zacházení s reprodukcemi. Jednotlivé dvojstránky v knize tedy imitují prostory zdi galerie a společnou kombinací konstruují virtuální galerijní prostor. Domnívám se, že produkce v almanachu lze však vnímat nejen prostorově, skrze umístění na dvojstránce, ale rovněž sekvenčně, tedy temporálně, jako pohyb po časové linii recepce, přičemž sekvence po sobě jdoucích obrazů se shodným vnitřním zněním imitují fráze v rámci jedné melodické linie. Peg Weissová (1982) jako příklad sekvencí spojených stejným obsahem uvádí posloupnost výjevů rozmístěných paralelně s Kandinského esejí „Über Bühnekomposition“. Prvním výjevem v sekvenci je sv. Lukáš, který byl lékařem, vyvedený na bavorském malovaném skle. Po ní přichází na řadu dvojstránka s van Goghovým portrétem doktora Gacheta a japonským dřevorytem vyobrazujícím kouzelníka.¹³⁹ Weissová rovněž upozorňuje, že tyto výjevy mimochodem zmínil August Macke v esejí „Masken“, která reprodukce předchází zhruba o 80 stránek: „Stammt das Porträt des Dr. Gachet von van Gogh nicht aus einem ähnlichen geistigen Leben, wie die im Holzdruck geformte, erstaunte Fratze des japanischen Gauklers? Die Maske des Krankheitsdämons aus Ceylon ist die Schreckengeste eines Naturvolkes, der seine Priester Kranker beschwören“ (Kandinsky – Marc 1914: 24-25). Všechny tyto výjevy jsou sice formálně odlišné, ale jejich niterný „duchovní život“ je výrazem stejné myšlenky: ideje léčitelství, ozdravení a očisty. Weissová rovněž upozorňuje na fascinující detail, který by mohl být jak dílem náhody, tak úmyslu. Ale vzhledem ke kompoziční preciznosti almanachu si dovoluji tvrdit, že tyto analogické detaily, zprostředkované asociativním charakterem polysémního slova, nejsou arbitrární. Zaměříme-li se nejprve na portrét van Goghova lékaře, zahlédneme, že v ruce drží nějakou rostlinu. Z černobílé reprodukce to není příliš patrné, ale při pohledu na originální barevné zpracování lze odhalit, že se jedná o náprstník, neboli digitalis. Český překlad názvu byliny v tomto případě věrně kopíruje etymologii latinského jména, odvozeného od „digit“, které znamená „číslo“ nebo také „prst“. Konfrontujeme-li tento poznatek s japonským dřevorytem, vyjeví se nám niterná podobnost, zprostředkovaná jazykovou formou. Stařec na japonském obraze křečovitě rozprostírá prsty. Rozvineme-li asociativní interpretaci dále, vyjeví se nám další symbolika léčitelství. Doktor Gachet má na stole před sebou položené knihy, pravděpodobně lékařské příručky nebo ročenky, o které si

¹³⁹ V sazbě 2. edice (1914) se tato vyobrazení vyskytují v blízkosti stran 112-113. U reprodukcí paginace není uvedena. Viz příloha č. 9.

opírá svou těžkou hlavu. Japonskému kouzelníkovi sedí na rameni opice, která je v japonských lidových náboženstvích považována za symbol vymýtaní zlých duchů. Obě reprodukce tedy spojuje léčitelská symbolika. Obraz doktora Gacheta namaloval schizofrenní umělec van Gogh, pro kterého Gachetova léčba představovala jedinou možnou spásu před bludy – byl odkázán na doktorův akt exorcismu. Stejně tak je stařec na obraze vydán magickým silám posvátné opice, která se z těla muže pravděpodobně snaží vyhnat zlého ducha. Tuto sekvenci lze připodobnit k tematickému jádru, které v almanachu nalézají četná echa, ať už v reprodukcích různých rituálních masek či zmínkách o potřebě duchovní očisty.

7.9 Abstrakce a zploštění

Zploštěná stránka almanachu, na které figuruje černě tištěný text či monochromatická reprodukce, koresponduje s Worringerovou představou zplošťující abstrakce. Wilhelm Worringer ve své dizertační práci *Abstrakce a vcítění (Abstraktion und Einfühlung, 1907)* spojoval vznik abstrakce s nutkáním vtisknout geometrizovaný řád chaotickému světu. Geometrická abstrakce supluje pevný bod v chaosu veškerenstva a vzniká z psychologických pohnutek, ze zneklidnění z jevů vnějšího světa, z toku času a z hrůzného nekonečného prostoru. Worringer píše: „[P]ro geometrickou abstrakci je charakteristická a symptomatická nutnost pocházející z danosti našeho organismu, kterou v ní cítíme“ (2001: 50). Vyvěrá tedy z nitra subjektu. Při geometrické abstrakci *abstrahujeme*¹⁴⁰ hlavní specifika znázorňovaného objektu, klademe důraz na abstrahovanou formu zobrazovaného objektu, na linii, obrys a siluetu a trojrozměrný prostor zplošťujeme. Tato abstrahující plošnost se pak v almanachu projevuje jednak v práci se stránkou jako s plátnem, „tympanem“ určeným pro zachycení a synestetickou translaci vibrací ducha, ale rovněž stránkou jakožto plochou zdí výstavního sálu. Plošnost se projevuje rovněž v konstrukci sonorické „Klangfläche“¹⁴¹ v písničkách skladatelů druhé vídeňské školy, umístěných v apendixu almanachu.

Pro hudební Jugendstil, který stojí u zrodu abstraktního umění, je podle Frische (2006) zásadní gesto deaktivace časového proudu hudby, který je transformován v hudební prostor. Hutné chromatické souzvuky vytvářejí iluzi zvukové stěny, která se při poslechu jeví statická. Skladatelé upouštějí od melodické a časově progresivní kompozice, u které se předpokládá, že se od počátečně daného tonálního základu v průběhu skladby bude pohybovat směrem k návratu do tonálního jádra v kadenci, a vytvářejí skladby, které se kvůli absenci tonálního jádra zdánlivě nevyvíjejí v čase. Frisch tento fenomén označuje právě za vytváření

¹⁴⁰ Zvýraznila autorka.

¹⁴¹ K této problematice se ještě vrátíme.

„Klangfläche“, přičemž se tato stěna zvuku skládá z „barevných“ komplexních akordů netradičních sonorit (Frisch 2006: 145). Tato kompoziční metoda zacílená na ambientní charakter zdánlivě se nevyvíjející hudby bez směřování, má s největší pravděpodobností původ ve Wagnerově *Parsifalovi*, nejen v libretu, ve kterém zazní tolikrát reflektované „Zum Raum wird hier die Zeit“, ale rovněž v hudební složce, která je v porovnání s ostatními Wagnerovými díly opravdu statická a táhlá. Frisch se opírá o Carla Dahlhause, který redefinuje Wagnerem inspirovaný Jugendstil skrze synestetickou inverzi malířství a hudby. Hudba Jugendstilu akcentuje svoje prostorové možnosti a malířství zas rozvíjí svou temporální dimenzi. Zploštění hudební skladby je obrazně zpracováno v příloze almanachu, ve kterém figurují notové záznamy tří písní představitelů druhé vídeňské školy. Časovou dimenzi výtvarného umění pak akcentuje Kandinského jevištní kompozice, která však 3D prostor jeviště transponuje do literárního textu.

7.10 „Der gelbe Klang“

„Der gelbe Klang“¹⁴² figuruje jako poslední příspěvek v těle almanachu, klimax, po kterém následuje pouze apendix tří písní. Kompozice¹⁴³, která má být exemplárním spirituálním Gesamtkunstwerkem mezi teoretizujícími texty spirituálního knižního Gesamtkunstwerku almanachu a do které Kandinský zapracoval vlastní teorii barev, měla původně nést název „Riesen“ či dokonce „Gelbe Blume“. Volba žluté barvy v titulu díla je podstatnou indicií k interpretaci celého almanachu. Podle Kandinského teorie barev jsou žlutá a modrá komplementární barvy. Žlutý květ, jeden z hlavních motivů kompozice, tedy komplementuje modrého jezdce z názvu almanachu. Novalisův modrý květ je transformován ve žlutý, který pak, v souladu s Kandinského teorií barev, symbolizuje svět neklidu. Připomeňme si, že žlutá je v Kandinského pojetí barvou dynamickou, symbolizující kinestetický pohyb dopředu. Kandinský ji spojuje s agresí, neklidem, podrážděním a vztekem a na škále barevných tónů jí připisuje témbur zvuku trubky (Kandinský 1998: 71).

¹⁴² Souběžně s „Der gelbe Klang“ vznikala rovněž Schönbergova jevištní kompozice *Die glückliche Hand*, která se nápadně podobá Kandinského kusu. Expresionisticky laděné hudebné drama, se kterým Schönberg zápasí mezi léty 1908 – 1913, nese četné autobiografické rysy. Vystupují v něm bezejmenné figury – muž, žena a gentleman. Kus se skládá s pospojovaných čtyř scén, organizovaných cyklicky. Schönberg v retrospektivní přednášce o *Die glückliche Hand* vysvětluje, že své dílo zamýšlel především jako „making music with the media of the stage“ (Schönberg 1988: 33), tedy jako hudební kompozici jeviště.

¹⁴³ Ujasněme si Kandinského základní terminologii, částečně pramenící z hudební terminologie. Kandinský svá díla dělí na imprese, improvizace a kompozice. Imprese zobrazují bezprostřední dojem z vnějšího světa, improvizace zas spontánní reakci na svět niterný. Kompozice jsou plodem systematické práce a vycházejí z nákresů a dlouhodobé kontemplanace (Kandinsky 1998: 112).

Klíč k uchopení „Der gelbe Klang“ nabízí esej „Über Bühnekomposition“, která vlastní jevištní kompozici v almanachu předchází. Kandinský v ní tvrdí, že každé umění má svůj jazyk a své výrazové prostředky, proto zůstává uzavřeno samo v sobě: „Jede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist eines Reich für sich“ (Kandinsky – Marc 1914: 103). Jednotlivá umění se sice od sebe externě liší, ale v jádru jsou identická a měla by mít společný cíl, který by měla realizovat v „monumentálním umění“. Kandinský neopomíná zkritizovat Richarda Wagnera. Jevištní umění 19. století, operu a Wagnerovo hudební drama nevyjímaje, pouze kombinovalo jednu formu s druhou, bez ohledu na niterný obsah, přičemž často favorizovalo jednu formu nad druhou. Za takový prohřešek je souzen i Wagner. Proto se v „Der gelbe Klang“ Kandinský pokouší vydat jiným směrem: jeho cílem je spojit tři odlišné formy, které jsou zrovnoprávněny a které spojuje tajemné znění niterných vibrací, které se pohybují v čase (Ibid.: 112). Na povrchu zůstávají nezávislé, ale niterně souznějí, přičemž různé kombinace vibrací vyvolávají v recipientovi různá pohnutí. Kandinskému jde tedy o vytváření akordů a harmonií z niterných vibrací tak, aby vyvolávaly jiné intenzivnější dojmy. Niterným souzněním tedy dosahuje vyšší expresivity. Netradiční souzvučky, kterých dosahuje pomocí zapojení vnitřních vibrací všech tří forem, však utvářejí povrchové disonance. Tyto disonance ale nemusí nutně znamenat, že média nekonvergují a že nerespektují harmonická pravidla kompozice (onen obrazný generálbas). Právě naopak. Jak Schönberg uvedl v „Das Verhältnis zum Text“, zdánlivá formální nesourodost na povrchu může být vyjádřením potřeby souznění na hlubší, obsahové úrovni díla.

Vnitřní jednoty lze dosáhnout pouze na úkor eliminace děje. Kandinský v „Der gelbe Klang“ spojuje v součinnost tři dynamické prvky – média jeviště, která, ačkoli jsou vnějšími metodami na povrchu zcela nezávislémi, umocňují vnitřní hodnotu díla a jsou niterně spjatá: pohyb hudebního tónu (hudba), pohyb fyzicko-duševního tónu (tanec) a pohyb barevného tónu (barva) (Ibid.). Kandinský kombinací těchto složek prozkoumává dramatický potenciál disonancí barev, zvuků a pohybu, přičemž pohyb, který je vlastní všem třem složkám kompozice, probíhá simultánně na několika úrovních. Jednotlivá jevištní média stékají dohromady, vpíjejí se do sebe a vytvářejí neobvyklé transmediální akordy.

Komplexní rozvíření duše podmíněné těmito transmediálními akordy způsobuje, že se drama přenáší do nitra recipienta, diváka transformovaného v posluchače, který je pohnut součinností těchto složek. Občasné mluvené slovo, které se v kompozici objeví, je odsunuto na koloraturní pozici – jeho úkolem je vykreslit atmosféru („Stimmung“, 113) a rozvíjet asociace, nikoliv denotovat specifickou realitu. Kandinského minimalistický jazyk dává velký

prostor čtenářově imaginaci, která skrze interakci s textem konstruuje synestetickou vizi jeviště ve vlastním vědomí. Pravidla kompozice plátna, analogicky odvozená od pravidel hudebních, jsou přenesena na trojrozměrný prostor imaginárního jeviště, které čtenář konstruuje na základě stručných, orientačních instrukcí v textu ve svém vědomí. Čtenář tedy vtiskuje kompozici prostorový i časový rozměr prostřednictvím posloupného poslechu vibrací transmediálních akordů.

Obsazení kompozice tvoří pět obrů, nejasní tvorové („undeutliche Wesen“), dítě, muž, lidé ve volných hávech („Menschen in lose Gewand“), lidé v trikotech, sbor a tenor, přičemž sbor i tenor vystupují pouze jako depersonalizované hlasy ozývající se ze zákulisí. Jazyk scénických poznámek i výpovědí protagonistů je telegrafický, minimalistický, metaforický, místy zcela neprostupný a nonsensový, jako například výkřik „Kalasimunafakola!“ ve třetím obraze. Charakterizace hudby z Kandinského strany je mlhavá a poměrně neurčitá, avšak je důležité, aby měla velmi expresivní povahu („ausdrucksvoll“). Často se zcela vyhýbá hudební terminologii a popisuje dění na scéně synestetickým jazykem („Dann hört man im Orchester wieder einzelne Farben.“). Někdy pouze naznačí změnu dynamiky („Die Musik wird bestimmter“). Orchester často doslova „zápasí“ se zpěváky a snaží se je zcela přehlušit. Frekventovaně se objevuje slovo „hörbar“, které shrnuje hlavní úlohu hudební kompozice: být slyšitelná.

Tvořitelské gesto v „Der gelbe Klang“ je analogické ke stvořitelskému gestu. Nelze zcela ignorovat symboliku čísla sedm, se kterou pracuje rovněž Marcel Proust v *Hledání* a kterou konotuje reprodukce výjevu ze Schedelovy kroniky, na které je výjev s Odysseem a Kirké a která uvádí „Der gelbe Klang“. Připomeňme si, že Schedelova kronika vznikala na sklonku epochy světa, která se chápala jako šestá a která očekávala příchod věku sedmého. Kandinského kompozice pracuje s obdobnou tenzí mezi číslem šest a sedm: skládá se z úvodu a šesti následujících obrazů. Jednak se tedy může jednat o inverzi, o obrácený postup stvoření směrem k původnímu bezčasí. Ale celkový součet sedmi výjevů lze také spojit právě s bájnými sedmi věky světa. V takovém případě je ale na místě vynechat úvodní obraz a zaměřit se pouze na šest obrazů. Šestý, závěrečný obraz by pak mohl implikovat hraniční šestý věk přechodu, epochu velké změny, po které přijde očistný věk sedmý. V šestém obraze, který má podle instrukcí proběhnout co nejrychleji a který je podbarvený modrým pozadím, žlutý obr s pažemi nataženými k pomyslným nebesům nabobtná do výšky a jeho tělo se připodobní kříži. Následuje stříh a černá tma. Tento obraz je možné vyložit jako definitivní duchovní obrat neklidného obra k Bohu a k duchovnu.

Kandinský, Hartmann a Münterová při rané fázi komponování (1908 – 1909¹⁴⁴) pro koordinaci jevištní kompozice vymysleli speciální notový záznam pro zápis synchronního pohybu všech složek kompozice v „Der gelbe Klang“ a na jeho základě sestavili diagramy, jakési obdoby notového záznamu, které lze číst analogickým způsobem jako běžnou hudební partituru. Instrumentace ve verzi Münterové je zapsána pro barvu, pohyb, hudbu a promlouvající hlas („Sprechende Stimme“), zatímco Hartmannova/Kandinského varianta zahrnuje pouze barvu, pohyb a hudbu, pravděpodobně kvůli tomu, že promlouvající hlas vystupuje pouze ve druhém obraze (Horsley 2006: 332). Diagramy, které zaznamenávají souznění jednotlivých složek jevištní kompozice, zapisují formou odvozenou z notového záznamu komplexní transmediální akordy duchovních vibrací, které utvářejí panharmonický synestetický Gesamtkunstwerk.

Horsleyová zdůrazňuje, že „Der gelbe Klang“ v almanachu figuruje pouze jako idea, „Vorhaben“ (2006: 38) mysticko-syntetického Gesamtkunstwerku, nikoliv jako plná realizace teoretických úvah. „Der gelbe Klang“ je sice koncipován jako divadelní kus, nicméně v almanachu plní roli exemplárního literárně-deskriptivního textu a scénických poznámek. Já se však domnívám, že kompozici lze interpretovat rovněž jako metatext inscenující umělcův dramatický kreativní proces v médiu literatury. „Der gelbe Klang“ zachycuje časovou dimenzi stvořitelského aktu v ploše stránky. Konstrukce díla odvisí také od čtenáře, který ze strohých popisných poznámek komponuje jeviště ve svém nitru. Kandinský dává prostor obraznosti. Vyhýbá se rozvitým deskripcím a často pouze stroze navrhuje, co by se na jevišti mohlo zhruba dít a jak by účinkující mohli promlouvat. Skrze minimalistické deskripce se prolamuje do asociativní roviny vědomí a zmocňuje konotativní aspekt jazyka. Protagonisté kompozice jsou pouhými figurami beze jmen, stejně jako v Mallarméově vizi a Maeterlinckových dramatech.

7.11 Konstrukce

„Der gelbe Klang“ nás přivádí zpět k úvodní úvaze o „hudebním“ uspořádání kompozice a o disonanci. Když Schönberg recenzuje Kandinského jevištní kompozici „Der gelbe Klang“ v dopise Kandinskému z 19. srpna 1912, píše o ní s nadšením. Mezi hlavní kvality kompozice řadí jednak absenci dějové linie, tedy zmrazení tradičně chápaného narativního pohybu kupředu. Vyzdvihuje rovněž symbolisticky laděnou hádankovitost díla, která podle něj odráží tajemnost světa. V kompozici se zrcadlí totalita světa takového, jaký je – kryptický a neuchopitelný. Prostřednictvím takového díla bychom mohli prožít a uvědomit

¹⁴⁴ Jak uvádí Horsley (2006: 333).

si, že nepochopitelné není nemožné a že skutečného poznání lze dosáhnout následováním duchovní víry. Schönberg dodává, že je přesvědčen o mimořádné expresivitě díla, která jistě udělá velký dojem na publikum.¹⁴⁵ Nicméně si dovoluje trochu slovíčkařit a korigovat Kandinského terminologii. „Der gelbe Klang“ ani celý almanach podle něj nemůžou být označeny jako ryzí konstrukce, jak Kandinský píše v „Über die Formfrage“¹⁴⁶, jelikož „konstrukce“ implikuje systematické a logické uspořádání, kalkulaci a vypočítavost, tedy manipulační zásah intelektu kolidující s podstatou abstrakce, jak ji chápal nejen Worringer, ale také Schönberg. Almanach není chladnou konstrukcí, nýbrž translací vnitřní vize.

Kandinský v odpovědi z 22. srpna Schönbergovi vysvětluje, že jedním z jeho záměrů je přeformulovat pojem „konstrukce“, tradičně chápaný ryze „konsonantně“. Konstrukce lze podle Kandinského dosáhnout rovněž prostřednictvím disonantního uspořádání, tedy prostřednictvím jiného než konvenčního řádu, který se právě kvůli konvenčnosti jeví jako řád (a libý souzvuk). Ostatně chaos je přece také konstrukcí. Cílem Kandinského přeformulované konstrukce je prozkoumat alternativní možnosti uspořádání veškerenstva. Anarchie, tradičně se pojící s chaosem, je ostatně jen řádem z jiné sféry, řádem, který ještě není všeobecně uznávaný. Používá přitom astronomicky a kosmologicky orientovanou obraznost.

[T]here is a law which is millions of kilometres distant from us, towards which we strive for thousands for years, of which we have a presentiment, which we guess, apparently see clearly, and therefore give various forms. Thus is the evolution of »God«, religion, science, art. And all these forms are »right«, since they have all been seen. Except that they are all false, since they are onesided. And evolution consists only of this, that everything

¹⁴⁵ „Der gelbe Klang pleases me extraordinarily. It is exactly the same as what I have striven in my *Glückliche Hand*, only you go still further than I in the renunciation of any conscious thought, any conventional plot. That is naturally a great advantage. We must become conscious that there are puzzles around us. And we must take the courage to look these puzzles in the eye without timidly asking about »the solution«. It is important that our creating of such puzzles mirror the puzzles which we are surrounded, so that our soul may endeavour – not to solve them – but to decipher them. What we gain thereby should not be the solution, but a new method of coding or decoding. The material, worthless in itself, serves the creation of new puzzles. For the puzzles are an image of the ungraspable. An imperfect, that is, a human image. But if we only learn from them to consider the ungraspable as possible, we get nearer to God, because we no longer demand to understand him. Because then we no longer measure him with our intelligence, criticize him, deny him, because we cannot reduce him to that human inadequacy which is our clarity. – Therefore I rejoice in *Der gelbe Klang*, and imagine that it would make a tremendous impression on me when performed.” (Hahl-Koch 1894: 54-55)

¹⁴⁶ „[D]ie sämtlichen gebrachten Beispiele einem inneren Rufe gehorchen — Komposition, dass sie alle auf einer inneren Basis stehen — Konstruktion.“ (Kandinsky – Marc 1914: 99)

appears manysided, complicated. And always more and more so. [...] And behind this final law, much farther still, is another one, since this first law is also only one side. It could drive you mad or make you sing Hosanna.

(Hahl-Koch 1984: 57-58)

Kosmos je totalitou tvořenou nepočítatelnou změť harmonických a disharmonických řádů, přičemž jen některé jsou průhledné či viditelné. Existují také jiné řády, které se však pro svou nezjevnost a nekonvenčnost zdají být prosty jakéhokoliv řádu. Jakýkoliv řád braný jako jediný řád je pouze řádem iluzorním, za kterým se skrývá jiný, hlubší systém, jinak formovaný, avšak stále vypovídající o stejném niterném tajemství, o vnitřním znění.

Analogicky k tomu lze „Der gelbe Klang“ označit za komplexní kompozici skládající se z šesti obrazů a uvedení. Celková kompozice je krystalicky rozlámana do těchto výjevů, které jsou ohraničeny pauzami ticha a černé tmy. Rozlámaná forma kompozice připomíná kubistickou techniku montáže, ale zároveň se podobá Mallarméově představě o rozprostření myšlenky po stránce knihy. Wagnerovský topos očekávání nové epochy monumentálního umění je v podstatě obsažen v onom „Vorhaben“; „Der gelbe Klang“ je pak pouhým utopickým plánem spirituálního Gesamtkunstwerku.

7.12 Zrod atonality ze symbolistické poezie

Tři písně od tří autorů druhé vídeňské školy následují jako přílohy v textu po kompozici „Der gelbe Klang“. První z nich, „Herzgewächse“ (op. 20) od Arnolda Schönberga je praktickým znázorněním Schönbergovy statě „Das Verhältnis zum Text“, kterou napsal jako příspěvek do almanachu v létě 1912. Písně od Weberna a Berga tvoří „pendanty“ ke Schönbergově kompozici.

Jen málo zasvěcených opravdu rozumí hudbě, praví Schönberg, jelikož se při její recepci vychází z obecně mylných předpokladů, že hudba by měla sdělovat konkrétní významy. Pokud hudba není sdělná, nemá jisté lingvisticky uchopitelné kvality a otrocky neimituje nějakou literární předlohu, je odsuzována. Schönberg argumentuje jak Schopenhauerovou metafyzikou hudby - když se hudba jazykově konceptualizuje, vytrácí se její esence – tak postřehem vycházejícím z vlastní posluchačské zkušenosti: při poslechu Schubertových písní si před lety uvědomil, že pochopení jejich obsahu není podmíněno obeznámením s textem. Obsah lze vyabstrahovat ze samotné hudby: „[E]s zeigte sich mir, daß ich, ohne das Gedicht zu kennen, den Inhalt, den wirklichen Inhalt, sogar tiefer erfaßt hatte, als wenn ich an der Oberfläche der eigentlichen Wortgedanken haften geblieben wäre“

(Kandinsky – Marc 1914: 31-32). Poučen tímto poznatkem zhudebnil Georgovy básně veden akustickou stránkou jejich jazyka: „So hatte ich die Schubert-Lieder samt der Dichtung bloß aus der Musik, Stefan Georges Gedichte bloß aus dem Klang heraus vollständig vernommen“ (Ibid.: 32). Otrocká nápodoba předlohy tedy podle Schönberga není nutná ani žádoucí, jak v malířství, tak v hudbě, jelikož není vedená vnitřní nutností. Zdánlivá formální divergence na povrchu může být výrazem vnitřních analogií obsahu. Tato myšlenka je umocněná rezonancí se symbolikou bavorského malovaného skla vyobrazujícího Marii s Kristem v náručí a dřevěnou plastikou bůžka z Markézských ostrovů. Tato díla se sice formálně liší, ale obě vyjadřují silné religiózní cítění anonymních autorů.

Schönbergova atonální píseň je jako jediná ze všech třech písní otisknuta ve formě faksimile, které ze Schönbergova rukopisu činí výtvarné, abstraktně vzhlížející dílo s monochromatickými liniemi. Píseň, tradičně chápanou jako plurimediální spojení slova a tónu, lze v souvislosti s mystickou jednotou almanachu interpretovat jako výtvarné dílo, je-li takto umístěna. Troufám si říct, že tato úmyslná hříčka je v almanachu uvedena jako evidence o společném směřování hudby a malířství směrem k abstrakci, která se podle Wilhelma Worringera projevuje jak zploštěním prostoru, tak monochromatickým zdůrazněním kontur. Zploštění, které je dle Worringera jedním z předpokladů abstrakce ve výtvarném umění, se v hudbě realizuje suspenzací rytmického, melodického a harmonického vývoje a upřednostněním již zmíněné „Klangfläche“, tedy témbřů tónů, čímž se zdůrazňuje její prostorový charakter.

Text písně je překladem symbolistické básně¹⁴⁷ od Maeterlincka, Kandinského velkého favorita, o kterém Kandinský mluvil jako o „komponistovi duše“ (Kandinsky 1998: 108). Maeterlinckova práce se slovy je podle Kandinského hudební, přičemž nejpodstatnější jednotkou výrazu jeho hudebních kompozic je slovo, které se vyznačuje „vnitřním zněním“ a „vyvolává v srdci vibraci“ (Ibid.: 32). Text písně tvoří řetězec sugestivních obrazů. Lyricko-mystické atmosféry nastíněné hudebním doprovodem je dosaženo převážně pomocí prostředků dříve zmíněných v Kulbinově stati (hojně se vyskytující malé a velké sekundy). Schönbergovu píseň deklamačního charakteru, jejíž vokální part se přibližuje mluvenému slovu, lze rozdělit na tři nesymetrické části, přičemž píseň kulminuje ve třetí extatické pasáži, kdy vokální part (kolorатурní soprán) stoupá do závratných výšin F⁴ při zpěvu „mystisches Gebet“. Po první slabice „mystisches“ vokální part v pianu pianissimu¹⁴⁸ klesá z nejvyšší do

¹⁴⁷ Originální název zní „Feuillage du cœur“.

¹⁴⁸ V notovém záznamu figuruje „pppp“, tedy dokonce o jedno „p“ více než v pianu pianissimu, které označuje nejslabší dynamiku.

nejnižší pozice, o dvě oktávy níže, a imituje tak vzletné pohnutí ducha, které je však hluboce niterné, jak indikuje dynamické znaménko *pppp*.

7.13 Mystická knižní superkompozice

Podle Horsleyové mediální složky v almanachu vystupují bok po boku, pouze prostorově, v Lessingově terminologii „nebeneinander“. Já si ale dovoluji oponovat a doplnit, že z recepční perspektivy složky rozehrávají kontexty nejen v prostorovém aspektu, ale rovněž na časové linii, tedy „nacheinander“. Jednotlivé složky jsou spíše vzájemně konfrontovány a stékají do transmediálních akordů. Kdybychom chtěli tuto ideu variovat pomocí lessingovské terminologie, pak bychom asi mohli mluvit nejspíše o jejich „miteinander“ (konvergenci) a „ineinander“ (synestetickém splnutí, integraci). Když Horsleyová almanach charakterizuje jako „die mystisch-innerliche Konstruktion“ (2006: 41), přílišně se nezastavuje nad hloubkou takového poznatku. Dál jej nerozvádí. My si jej ale pokusíme objasnit.

Všechna umění mají společné to, že se diskurs o nich vede v jazyce. Základním spojovatelem umění je tedy po formální stránce médium jazyka. Jazyk sám o sobě je jistou syntetickou formou. Ale Kandinský připisuje zásadní význam nikoliv jeho denotativní funkci, nýbrž jeho akustickým a asociativním kvalitám, jeho tónu a znění, které niterně koresponduje se zněním hudebních barev a tónů – „Klangfarbe“. Formální síla jazyka spočívá v jeho synestetickém charakteru, který je s to uchopit totalitu dojmů v tajemných formách (slovech), v nichž je však zachyceno ono mystické tajemství, kterému nelze porozumět rozumově, ale které je nutné uchopit synesteticky naladěnými smysly. Lidé jsou zvyklí vnímat umění na základě externí konvenční formy, která vychází z externí nápodoby skutečnosti. Nicméně v přechodné epoše, ve které je almanach zkomponován, je více než kdy jindy patrné, že ani formu nelze chápat zcela konvenčně a prostřednictvím generalizace nelze vyvodit jeden specifický dobový styl. Mění-li se znění doby, mění se rovněž prostředky vyjádření a s nimi tedy i forma, kterou je nutné de-formovat a re-formovat natolik, aby z ní byl patrná disonantní povaha přechodné epochy a rovněž disonantní vztah mezi prorockým umělcem a ustrnulým publikem. Skutečnost je zapotřebí nejprve zcela de-komponovat, aby bylo možné z-komponovat ji znovu. Almanach tedy ve formální úpravě de-komponuje všechna umění, aby je na niterné asociativní úrovni re-komponoval v jednu velkou hudební kompozici.

Celý koncept synestetického Gesamtkunstwerku se pojí s ideou přemostění a s expresionistickým toposem balancujícího provazochodce. Almanach spojuje zmíněná idea

přemostění, ale zároveň vystupuje jako objekt zprostředkovávající toto přemostění. Ztvárňuje spojovací článek mezi dvěma epochami – epochou minulou a epochou, jejíž příchod je neodvratný. Zároveň transmediálně přemostňuje jednotlivá umění v knižní podobě, avšak nikoliv v ledajaké knižní formě, nýbrž v monumentální polyfonické kompozici. Propojuje rovněž jednotlivé umělce, představitele přechodné epochy, kteří jsou též přemostitelskými duchovními médii. Jak uvádí Nietzsche, „[c]o je velkého na člověku, jest, že je mostem, a nikoli účelem: co lze milovati na člověku, jest, že je přechodem a zánikem“ (Nietzsche 1995: 11).

Zaměříme-li se na almanach jako na knižní médium, poněkud se tím zkomplikuje typologické vymezení jednotlivých částí. Např. zmíněná píseň „Herzgewächse“ je sice chápána jako žánr plurimediální, jelikož se v něm pojí médium hudby a literatury, ale ve formě písemného záznamu se stává knižním textem, ve kterém se pojí dva druhy záznamu – zvukový a jazykový. V almanachu je však píseň zařazena ve formě faksimile¹⁴⁹, tedy v podobě, kterou lze v kontextu almanachu uchopit také jako dílo výtvarné – monochromatické a abstraktní, složené z linií, bodů a tvarů. Takové uchopení ale vyžaduje upozadění tradičního a konvenčního pojetí hudebně-literárního záznamu. V tištěném knižním záznamu je píseň neznělá a utišená stejně jako Magnificat Mallarméovy svaté Cecílie. Píseň při recepci zní pouze niterně, ale toto znění nemusí být bezpodmínečně vyvoláno čtením hudebního záznamu (jako u Cecílie), nýbrž vnímáním vibrace notového záznamu jakožto autonomního výtvarného díla. Jak je patrné, tradičně chápána média se v almanachu vpíjejí jedno do druhého jako barvy na plátnech Kandinského a vyzývají k novému druhu recepce a k revizi chápání umění – již nikoliv jako oddělených složek – malířství, literatury, hudby, divadla, ale jakožto jednoho totálního umění kompozice.

Vzpomeňme na rozmístění reprodukcí. Ačkoli reprodukce nejsou vždy tematizovány v textu umístěném na stejné stránce a působí zdánlivě náhodně, stejně jako kombinace tónů v hudební kompozici, jejich umístění v almanachu je pečlivě promyšlené. Reprodukce se kolikrát vztahují k textu jinému, ať už k předchozímu nebo budoucímu. Ovšem tyto relace lze odhalit až při opakovaném čtení. Almanach není určený pouze k jednomu „poslechu“, je zapotřebí jej studovat stejně jako hudební partituru atonální hudby, aby se odhalily jeho intrakompoziční kvality a proporce. Komplexní systém referencí rozestých v různých uměleckých formách po hermeticky uspořádaném almanachu je analogický k Mallarméově uvažování o rozprostření krystalické myšlenky po stránce. Almanach expanduje tuto ideu a

¹⁴⁹ Viz příloha č. 10.

rozprostírá hlavní témata ve formě tematických jader po všech stránkách a realizuje autorský záměr, shrnutý v Kandinského „Über die Formfrage“, který zároveň poskytuje klíč k recepci celého almanachu, který lze číst ve dvou fázích. Na první místo je kladen asociativní a intuitivní přístup, srovnatelný k intuitivnímu poslechu hudby. Racionální analýza je až druhotná.

Wenn der Leser dieses Buches imstande ist, sich seiner Wünsche, seiner Gedanken, seiner Gefühle zeitweise zu entledigen, und dann das Buch durchblättert, von einem Motivbild zu Delaunay übergeht und weiter von einem Cézanne zu einem russischen Volksblatt, von einer Maske zu Picasso, von einem Glasbild zu Kubin usw. usw., so wird seine Seele viele Vibrationen erleben und in das Gebiet der Kunst eintreten. Hier wird er dann nicht ihn empörende Mängel und ärgernde Fehler finden, sondern er wird statt einem Minus ein Plus seelisch erreichen. Und diese Vibrationen und das aus ihnen entsprungene Plus werden eine Seelenbereicherung sein, die durch kein anderes Mittel als durch die Kunst zu erreichen ist.

Später kann der Leser mit dem Künstler zu objektiven Betrachtungen zur wissenschaftlichen Analyse übergehen. Hier findet er dann, daß die sämtlichen gebrachten Beispiele einem inneren Rufe gehorchen – Komposition, daß sie alle auf einer inneren Basis stehen – Konstruktion.

(Kandinsky – Marc 1914: 99).

Kandinský v *O duchovnosti v umění* definuje kompozici jako pospojování menších forem, „jejichž vzájemné vztahy mohou být sice značně komplikované, vždy však musí být podřízeny kompozici jako celku“ (1998: 55). Kompozice „[...] by měla být sestavou samostatně se uplatňujících a od vnitřní nutnosti osvobozených elementů barev a tvarů, které se společně podílejí na vzniku vyššího celku nazývaného obraz“ (Ibid.: 86). Podle Kandinského existují dva základní typy kompozice, respektive dva póly kompozičního kontinua: kompozice jednoduché a komplexní, přičemž ty jednoduché označuje za melodické a ty složité nazývá symfonickými. Mezi těmito dvěma typy kompozic se mohou vyskytovat různé typy přechodné. Aplikujeme-li tyto zásady na kompoziční strukturu almanachu, je možné jej označit za symfonický, avšak po detailní úvaze se kompozice almanachu vyjevuje spíše jako polyfonická. Reprodukce vytváří vlastní melodickou linii, stejně jako texty, ale harmonicky se doplňují. Generálbas udávající harmonie mediálních složek almanachu je přítomný v požadavku velkého duchovního obratu.

Almanach v knižním vydání pak ztvárňuje jednu velkou metarefektivní superkompozici složenou prostřednictvím vztahů odvozených od vztahů hudebních, jakési supermédiu integrující jednotlivá umění v jedné knižní kompozici. Almanach rozehrává své intrakompoziční kvality prostřednictvím komplexního systému rezonujících intrakompozičních tematizací, evokací a imitací. Troufám si tvrdit, že tento fenomén souvisí s reflexí média knihy a se vznikem média avantgardní knihy, jejímž raným příkladem je například Allaisovo *Album primo-avrilesque* zmíněné v kapitole o Mallarméovi, stejně jako expresionistické knižní počiny Kandinského (*Klänge*), Kokoschky (*Die träumenden Knaben*) nebo ruských futuristů. Mallarmé věřil, že lze zachytit esenci světa ve velké orfické *Knize*. Tento projekt však nikdy nezrealizoval. Já se však domnívám, že almanach navazuje na Mallarméovu ideu virtuální knihy a dokonce se ve své zrealizované podobě přibližuje Mallarméově představě o takové knize, která by zachytila totalitu světa. Skrze Wagnerův *Gesamtkunstwerk*, Baudelairovy korespondence, Mallarméovu virtuální orfickou *Knihu* a Proustovu katedrální konstrukci jsme se tedy dopracovali k realizaci konceptu autorefektivní a autoreferenční knihy jako samostatného média - mikrokosmu odrážejícího povahu makrokosmu prostřednictvím komplexních systémů analogií, korespondencí a harmonických vztahů. Počíná se tím reflexe knihy jakožto média s aspekty niterného *Gesamtkunstwerku* a kniha se vyjevuje jako kompozice par excellence.

7.14 Shrnutí

Almanach *Der Blaue Reiter* představuje radikální obrat směrem k abstraktním tendencím. Inspirován Goethovým požadavkem generálbasu a Schönbergovou atonální hudbou hledá nové konstrukční možnosti kompozice prostřednictvím disonance, která odráží vibrace ducha doby. Ačkoli se jednotlivá umění formálně liší, pojí je stejný spirituální obsah. Forma je pouze způsobem vyjádření podmíněným vnitřní nutností. Kompozice almanachu imituje komplexní harmonické uspořádání vesmíru s niternými korespondencemi – v tomto případě resonancemi. Disonantní hudební kompozice atonální hudby je projektována do média knihy, ve kterém je akcentován prostorový aspekt hudby a literatury, tedy umění, která jsou v Lessingově pojetí chápána jako ryze časová. V almanachu se všechny umělecké složky slévají do jednoho monumentálního umění zachyceného v knižní podobě a předznamenávají tak experimenty s uměleckou knihou.

8. Závěr

V této práci jsme se pokusili poukázat na intermediální vztah mezi hudbou a literaturou v evropské moderně a rané avantgardě. Předpokládali jsme, že zásadní roli sehrála především recepce hudebních dramát Richarda Wagnera a jeho konceptu hudebně-dramatického Gesamtkunstwerku jakožto totálního díla sjednocujícího všechna umělecká média do jedné jevištní produkce, přičemž jsme se zaměřili na jeden možný model chápání komplexního konceptu Gesamtkunstwerku jakožto na snahu o integraci uměleckých složek do jednoho uměleckého média, v tomto případě literárního textu a knihy. Sledovali jsme tedy linii intrakompozičního literárního Gesamtkunstwerku inspirovaného hudbou.

Tato domněnka se částečně potvrdila. Při průběhu práce vyšlo na povrch, že vybrané autory inspiroval nejčastěji laický dojem ze zaslechnuté hudby či motivy, které Wagner ve svých hudebních dramatech rozvíjel a které vešly do všeobecného kulturního povědomí díky všudypřítomnému dobovému wagnerismu. Wagner bezpochyby inspiroval nebývalé bujení muzikalizujících tendencí v literatuře. Intenzivně se zapsal do povědomí všech diskutovaných autorů, u Baudelaira či Schönberga pozitivně, u Kandinského a Prousta s rezervou. Pouze Mallarmé jej vnímal jako kulturně-politickou hrozbu, proti které je zapotřebí se vymezit, aby mohla být literatura spasena od nežádoucí kontaminace hybridního hudebního dramatu. Autoři se však neinspirovali pouze hudebními dramaty či jejich hudební složkou, nýbrž rovněž Wagnerovými teoretickými spisy. Úlohu sehrála též díla pojednávající o Wagnerově hudbě. Wagnerova hudba je v takový moment již zprostředkovaná, jednou transponovaná, a odráží se v ní subjektivní interpretace jiného autora. V mnoha případech lze mluvit tedy spíše o intertextuálních vztazích než o výsostně intermediálně intrakompozičních, hudebně literárních vztazích. Stejně tak není úplně na místě přičítat Wagnerovi všechny zásluhy za hudebně orientované literární počiny, jelikož se zdá pravděpodobné, že autoři čerpali inspiraci také u jiných skladatelů.

Od superpozice umění v romantismu, který hudbu považoval za nejvyšší umění, jsme se propracovali až k juxtapozici jednotlivých umění v modernismu, od absolutní hierarchizace jsme se posunuli k více autorefektivnímu a relativnímu momentu, který zpochybňuje tradičně chápané hranice mezi uměními, tedy rovněž mezi hudbou a literaturou. Hudba doprovází obecný posun směrem k akcentování subjektivity lidského vědomí a rovněž zprostředkovává novodobou metareflexi autorské knihy jakožto mysticky konstruovaného uměleckého díla.

Příklon ke geometrickým a proporčním kvalitám hudby v atonalitě signalizuje nástup abstraktního umění.

Ve vybraných dílech lze vystopovat prakticky všechny typy Wolfovy intrakompoziční intermediality, tedy intermediality ve skrytém slova smyslu. Setkáme se se strukturální muzikalizací imitační, s tematizací i četnými referencemi. Fascinace hudbou se dá rovněž označit za jev transmediální, jelikož se vyskytuje napříč uměními a disciplínami. K zjevnému plurimediálnímu spojení hudby a literatury dochází pouze v písňových žánrech (písně v almanachu) a Kandinského jevištní kompozici. Almanach *Der Blaue Reiter* pak představuje skutečný oříšek, komplexní systém intermediálních vztahů v jednom super-médiu knihy.

Puzení ke Gesamtkunstwerku se projevuje snahou integrovat do literárního díla nejen hudbu, ale rovněž výtvarné umění či architekturu. Tento jev vyplývá primárně z uvědomění si synestetického charakteru jazyka, který umožňuje asociativním způsobem propojit všechny smysly v jeden totální synestetický prožitek, při jehož recepci jsou všechna umění propojena niternou jednotou, která pak na mikroplánu lidského vědomí odráží harmonii všech umění a makrokosmu. Hudbu, literaturu a výtvarné umění propojují analogické vibrace tónu, slova a barvy.

Jak poznamenává Freda Chappleová (2008), fenomén intermediality bytostně souvisí s idejí proměny. Chappleová za největší potenciál intermediality považuje ideu „stávání se“, implikující pohyb směrem kupředu. Intermedialita v její interpretaci bytostně souvisí s konceptem přeměny. Gesamtkunstwerk, ve všech jeho podobách, pak vnímá jako prostředek k neustálé autorevizi umění (Chapple 2008: 11). Puzení ke Gesamtkunstwerku se u všech zvolených textů projevuje právě vědomím přechodnosti a hluboké krize, pro kterou je zapotřebí najít zdroj nápravy. V krizové době kulturní sekularizace, kdy již ani jazyk neplní svou komunikativní funkci, se umění obrací k hudbě, která nabízí alternativní upořádání světa. Hudba je vnímána jako zachovatelka esence náboženství a zároveň jako mystická gramatická struktura odrážející řád kosmu. Nabízí nástroj k nazření niterných analogií v moderním fragmentárním světě. Hudba v takovém případě zajišťuje nejen konvergenci mezi jednotlivými uměními, ale rovněž konvergenci mezi subjekty. „Musica speculativa“ se stává nejen prostředkem k výzkumu proporcionality kosmu, ale rovněž proporcionality duše moderního subjektu.

Shrňme-li důvody, z jakých hudba láká literáty, vyjeví se nám, že tyto důvody kombinují a variují již známé analogie z dějin myšlení o hudebně literárních vztazích, jak jsme je stručně nastínili v kapitole o proměně hudebně literárních interakcí v historii. Hudba

je pro literáty lákavá kvůli své autonomii a bezprostřednosti. Je soběstačným autoreferenčním médiem. V hudbě se forma slévá s obsahem, jelikož obsahem hudby jsou formované tóny, jejichž obsahem je sama forma. Hudba je přitažlivá rovněž kvůli své harmonické konstrukci, je proporční a pojí se s geometrií, abstrakcí a řádem. Hudbu lze tedy chápat nejen jako praktickou realizaci tónů v čase, nýbrž rovněž jako nástroj spekulace a metareflexe světa. Hudba rovněž obliteruje jazykové vyjádření a apeluje bezprostředně na smysly recipienta. V některých případech je dokonce výmluvným jazykem pocitů či sympatií. Hudba se obejde beze slov a dokáže sdělovat tajemné významy. Umožňuje bezprostřední spojení mezi subjekty a má temporální charakter. Hudba je vášnivá a animuje ducha. Stimuluje a zintenzivňuje niterné prožívání.

U autorů lze vysledovat primárně dvojí tendence vyvozené z reflexí hudby – snahu o intenzivní vyjádření (zesílenou expresivitu) a snahu o zachycení intenzivního dojmu (zesílenou impresivnost). V obou případech si prostředky půjčují od hudby, přičemž tyto momenty spolu z recepčního hlediska niterně souvisí. Hudební imprese autorova bývá hnacím motorem k hledání prostředků zesílení expresivity díla; zesílená expresivita díla pak vyvolává intenzivnější dojmy u recipienta.

Pokusme si nyní shrnout, jak se reflexe hudby a hudebních děl projeví v naší zvolené literatuře a jaké v ní zanechaly stopy pro budoucí směřování. Někteří autoři kladou důraz na hudebně inspirovanou zesílenou expresivitu prostřednictvím ikonické imitace hudebních kvalit. Skrze imitaci a evokaci hudby se snaží dosáhnout totalizující stimulace smyslů recipienta a tím napodobit mocný účinek Wagnerovy/Beethovenovy/Schönbergovy hudby. S tím souvisí také zájem o to, jak hudba působí na lidské vědomí a jak interaguje s pamětí. Hudba animuje a prohlubuje dojmy, sugeruje, asociuje, naznačuje. Hudba se vyhýbá denotativní funkci a je srozumitelná bez znalosti jejích zákonitostí. Její síla spočívá právě v její evokativnosti. Autoři hledají prostředky, které by literatuře propůjčily obdobné vlastnosti. Básnický jazyk tak buď obohacují o netradiční metafory, které mají implikovat souznění neobvyklých kombinací tónů, či posilují konotativní rovinu textu tak, aby nevyslovené rozehrálo doprovodné akordy k vyslovenému. Polysémní charakter slov je přirovnán k hudebním témbřům a enharmonickým tónům. V radikálním případě je jazyk zcela zbaven denotativní roviny. Autoři emancipují zvukovou stránku jazyka a posouvají se směrem od mimetičnosti k abstrakci. Kandinského výkřiky z „Der gelbe Klang“ nevyhnutelně povedou ke Schwittersově *Ursonate*.

Jelikož je znělá hudba bytostně vázaná na čas performativní a plynoucí, je prakticky nezachytitelná ve své totalitě. Její transpozici umožňuje jazyk, který však neurčité aurální vjemy konceptualizuje a překládá do fragmentárních, nespojitých a selektivních obrazů, které archivuje paměť. Zde je hlavním předobrazem Wagnerova leitmotivická technika, která je opakovaně přirovnávána ke mnemonickému systému a která propojuje časovou hudební recepci s temporálním charakterem subjektivního vnímání času. Autoři se snaží tuto techniku reflektovat v narativní výstavbě textu formou tematických repetit, přičemž tato základní témata jsou konfrontována s neustále se měnícím kontextem. Tato technika, kterou rozpracovává především Marcel Proust, inspiruje například Thomase Manna k narativním experimentům.

Zvláštní formou asociativní translace hudebních vjemů představuje synestezie (klinická, rétorická), která z ryze sluchového dojmu vytváří komplexní systém smyslových asociací, který reflektuje nezachytitelnou totalitu prožitku hudby. Proto hudba podněcuje experimenty hledající svrchované a dokonalé umělecké dílo, které by bylo výrazem jednotící tvůrčí geniality autora a zároveň by analogicky apelovalo na recipienta tak, aby umocněná expresivita autorského díla vyvolala obdobně umocněné imprese v recipientovi.

Hudba je reflektována nejen jako aurální dílo, ale rovněž jako abstraktní a proporční gramatický systém, který nabízí alternativní způsob organizace složek díla. Literární dílo lze analogicky s tím komponovat obdobně jako hudební partituru. Stejně tak lze komponovat knihu. V tomto případě lze považovat Mallarméův „Vrh kostek“ za jeden ze zásadních momentů při utváření fenoménu umělecké autorské knihy, která zpochybňuje hranice mezi médii. Kniha je formou výrazu, srozumitelnou formou vyjevující nesrozumitelné tajemství, kterým je duch doby. Z 2D prostoru stránek knihy se tak přesouváme do virtuálního 3D prostoru. Takto uchopená kniha jakožto super-médium zastřešující jednotlivá tradičně chápaná média (umění) skýtá potenciál pro syntézu Wolfových typů intermediality: skryté, prostřednictvím vzájemného propletení jednotlivých médií, a zjevné, skrze společnou součinnost. Všemmu je pak na metaúrovni nadřazená jednotící metarefektivní myšlenka.

9. Seznam literatury

Prameny

Allais, Alphonse (1897): *Album primo-avrilesque*, Paris, P. Ollendorff. Dostupné z <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801>>.

Baudelaire, Charles (1918a): *Œuvres complètes, Vol. 2, Fleurs du mal*, ed. F. F. Gautier, Paris, Nouvelle Revue Française. Dostupné z <<http://www.archive.org/details/uvrescompltesd02baud>>.

Baudelaire, Charles (1918b): „Petits poèmes en prose“, in Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes, Vol. 3*, ed. F. F. Gautier, Paris, Nouvelle Revue Française, s. 7-184. Dostupné z <<http://www.archive.org/details/uvrescompltesd03baud>>.

Baudelaire, Charles (1962): *Květa zla*, přel. Svatopluk Kadlec, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění.

Baudelaire, Charles (1968): „Richard Wagner a Tannhäuser v Paříži“, přel. Jarmila Fialová, in Baudelaire, Charles – Vladislav, Jan (ed.): *Úvahy o některých současnících*, Praha, Odeon, s. 450-485.

Baudelaire, Charles (1948): „À Richard Wagner, Vendredi 17. février 1860“, in *Correspondance générale*, ed. Jacques Crépet, vol. 3, Paris, Louis Conard, s. 31-35. Dostupné z <<http://www.archive.org/details/correspondanceg03baud>>.

Broodthaers, Marcel (1969): *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, Image, Antwerpen, Galerie White Wide Space.

Kandinsky, Wassily – Marc, Franz (eds.) (1914): *Der Blaue Reiter*, Zweite Auflage, München, R. Piper & Co. Verlag. Dostupné z <<http://archive.org/details/derblauereiter00kand>>.

Kandinsky, Wassily (1998): *O duchovnosti v umění*, přel. Anita Pelánová, Praha, Triáda.

Lankheit, Klaus (2009): *Der Blaue Reiter, herausgeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc*, Piper, München.

Lessing, Gotthold Ephraim (1980): „Láokoón neboli o hranicích malířství a poezie“, in Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie, Láokoón, Stati*, přel. Jiří Stromšík, Praha, Odeon, s. 279-386.

Mallarmé, Stéphane (1991): *Autobiographie: Lettre à Verlaine*, Paris, l'Échoppe. Dostupné z <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23119s/f6.image>>.

- Mallarmé, Stéphane (1897): *Divagations*, ed. Eugène Fasqueue, Paris, Bibliothèque Charpentier. Dostupné z <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626855p>>.
- Mallarmé, Stéphane (1895): *La musique et les Lettres*, Paris, Perin et Cie, Libraires-Éditeurs. Dostupné z <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113400g>>.
- Mallarmé, Stéphane (1899): *Les Poésies*, Bruxelles, Edmond Deman. Dostupné z <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35292122b>>.
- Mallarmé, Stéphane (1977): *Souhlas noci*, ed. Jan Tomeš, přel. Ota Nechutová, František Hrubín a Jan Tomeš, Praha, Odeon.
- Mallarmé, Stéphane (1914): *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Nouvelle Revue française. Dostupné z <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71351c>>.
- Nietzsche, Friedrich (1901): *Případ Wagnerův a Nietzsche contra Wagner*, přel. Arnošt Procházka, Praha, Josef Pecl.
- Nietzsche, Friedrich (1995): *Tak pravil Zarathustra*, přel. Věra Koubová, Olomouc, Votobia.
- Proust, Marcel (1919): „La mort des cathédrales“, in Proust, Marcel: *Pastiches et Melanges*, Paris Gallimard, s. 198-209.
- Proust, Marcel (1964): *Swannova láska*, přel. Josef Heyduk, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- Rimbaud, Arthur (1985): *Doušek jedu, výbor z díla*, ed. Aleš Pohorský, přel. Karel Čapek, Gustav Francel, František Hrubín, Vladimír Janovic, Svatopluk Kadlec, Vítězslav Nezval, Karel Sýs, Jan Zábrana a Jiří Žáček, Praha, Československý spisovatel.
- Schopenhauer, Artur (1995): *Metafysika lásky a hudby*, přel. Vítězslav Tichý, Praha, Votobia.
- Schönberg, Arnold (2004): *Styl a idea*, přel. Ivan Vojtěch, Praha, Arbor Vitae.
- Valéry, Paul (1990): „Dopis o Mallarméovi“, in Valéry, Paul: *Literární rozmanitosti*, přel. Jaroslav Fryčer, Praha, Odeon, s. 187-196.
- Wagner, Richard (2002): *Opera a drama*, přel. Věra Vysloužilová, Praha, Paseka.
- Wagner, Richard (2012a): *Parsifal*, Společnost Richarda Wagnera Praha. Dostupné z <<http://www.richardwagner.cz/files/libreta/Parsifal.pdf>>.
- Wagner, Richard (2012b): *Tristan und Isolde*, Společnost Richarda Wagnera Praha. Dostupné z <<http://www.richardwagner.cz/files/libreta/Tristan.pdf>>.
- Wagner, Richard (1959): *Wagner o hudbě a umění*, ed. Jiří Vysloužil, přel. Jitka Fučíková a Jana Šnajdrová, Praha, SNKLHU.

Wagner, Richard (1871): „Das Kunstwerk der Zukunft“, in Wagner, Richard: *Gesammelte Schriften und Dichtungen 1-3*, Leipzig, E. W. Fritsch, s. 51/799 - 210/959. Dostupné z <<http://www.archive.org/details/gesammelteschri13wagn>>.

Worringer, Wilhelm (2001): *Abstrakce a vcítění*, přel. David Filip, Praha, Triáda.

Sekundární literatura

Abbott, Helen (2009): *Between Baudelaire and Mallarmé: voice, conversation and music*, Burlington, VT, Ashgate.

Abrams, Meyer Howard (2001): *Zrcadlo a lampa*, Romantická teorie a tradice estetického myšlení, přel. Martin Procházka, Praha, Triáda.

Acquisto, Joseph (2006): *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*, Burlington VT, Ashgate.

Adelson, Dorothy (1942): „The Vinteuil Sonata“, in *Music & Letters* 23, 1942/3, s. 228-233. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/728218>>.

Adorno, Theodor (1993): „Music, Language, And Composition“, in *The Musical Quarterly* 77, 1993/3, s. 401-414. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/742388>>.

Albright, Daniel (2000): *Untwisting the Serpent: Modernism in Music, Literature, and Other Arts*, Chicago, University of Chicago Press.

Anderson, Earl R. (1998): „Synaesthesia and Chromaesthesia“, in Anderson, Earl R: *A Grammar of Iconicism*, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, s. 191-223.

Bachelard, G. (1997). *Voda a sny: esej o obraznosti hmoty*, přel. Jitka Hamzová a Jiří Pelán, Praha, Mladá fronta.

Bellingham, Jane (2013): „Tone-colour“ [online], in *The Oxford Companion to Music*, Oxford Music Online, Oxford University Press, [cit. 2013-05-01]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6836>>.

Bergeron, Katherine (2004): „A Buggle, A Bell, A Stroke of the Tongue: Rethinking Music in Modern French Verse“, in *Representations* 86, 2004/1, s. 57-72. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/rep.2004.86.1.53>>.

Bonds, Mark Evan (1997): „Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century“, in *Journal of the American Musicological Society* 50, 1997/2/3, s. 387-420. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/831839>>.

- Bowie, Andrew (2007): *Music, Philosophy, and Modernity*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Breatnach, Mary (2002): „Baudelaire, Wagner, Mallarmé. Romantic Aesthetic and the Word-Tone Dichotomy“, in Lodato, Susanne M. – Aspden, Suzanne – Bernhart, Walter (eds.): *Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, New York, Rodopi, s. 69-84.
- Brown, Calvin S. (1964): „De Quincey and the Participles in Mallarmé's ‚Coup de dés‘“, in *Comparative Literature* 16, 1964/1, s. 65-69. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/1769884>>.
- Borchmeyer, Dieter (1991): *Richard Wagner, Theory and Theatre*, New York, Oxford University Press.
- Brown, Calvin S. (2000): „The Musical Analogies in Mallarmé's ‚Un coup de dés‘“, in Cupers, Jean-Louis (ed.): *Musico-Poetics in Perspective: Calvin S. Brown in Memoriam*, Amsterdam, Rodopi, s. 167-190.
- Cook, Elizabeth (2013): „Querelle des Bouffons“ [online], in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-03-20]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50010>>.
- Cœuroy, André (1926): „Music in the Works of Marcel Proust“, in *The Musical Quarterly* 12, 1926/1, s. 132-151. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/738511>>.
- Černušák, Gracián a kol. (1964): *Dějiny evropské hudby*, Praha, Panton.
- Dahlhaus, Carl (2013): „Harmony“ [online], in *Oxford Music Online, Grove Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-04-15]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50818>>.
- Deák, František (1996): *Symbolistické divadlo*, Bratislava, Tália-press.
- Dayan, Peter (2000): „Do Mallarmé's Divigations Tell Us Not To Write About Musical Works?“, in Bernhart, Walter (ed.): *Essays on the Song Cycle and on Defining the Field: Proceedings of the Second International Conference on Word and Music Studies at Ann Arbor, MI, 1999*, Amsterdam, Rodopi, s. 65-80.
- Dayan, Peter (2006): *Music Writing Literature, from Sand via Debussy to Derrida*, Burlington, VT, Ashgate.

- Earle, Bo (2003): „Tarrying with the Negative: Baudelaire, Mallarmé, and the Rhythm of Modernity“, in *MLN* 188, 2003/4, 1015-1042. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/3251998>>.
- Feuerlicht, Ignace (1959): „Harmonie du soir“, in *The French review*. 33, 1959/1, 17-26. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/384185>>.
- Frank, Elen Eve (1979): *Literary Architecture: Essays Towards a Tradition: Walter Pater, Gerard Manley Hopkins, Marcel Proust, Henry James*, Berkeley, University of California Press.
- Friedrich, Hugo (2005). *Struktura moderní lyriky: od poloviny devatenáctého do poloviny dvacátého století*, přel. František Ryčl, Brno, Host.
- Frisch, Walter (2005): *German Modernism: Music and the Arts*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Frisch, Walter (1990): „Music and Jugendstil“, in *Critical Inquiry* 17, 1990/1, s. 138-161. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/1343729>>.
- Frühauf, Tina (2005): „Music in the Philosophical Imagination: Deconstructing Friedrich Nietzsche's Human, All Too Human“, in Samuels, Robert – de Souza Corea, Delia (eds.): *Phrase and Subject: Studies in Music and Literature*, Oxford, Oxbow Books, s. 62-83.
- Furness, Raymond (1982): *Wagner and Literature*, New York, Manchester University Press.
- Gamond, Peter – Lamb, Andrew (2013): „Waltz (i)“ [online], in *Oxford Music Online, The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, [cit. 2013-04-14]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>>.
- Gmeinwiser, Siegfried (2013): „Cecilian Movement“ [online], in *Oxford Music Online, Grove Music online*, Oxford University Press, [cit. 2013-04-25]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05245>>.
- Godwin, Joscelyn (1995): *Music and the Occult : French Musical Philosophies, 1750-1950*, University of Rochester.
- Goehr, Alexander (1985): „Schoenberg and Karl Kraus: The Idea behind the Music“, in *Music Analysis* 4, 1985/1-2, s. 59-71. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/854235>>.
- Grygar, Mojmir (2008): „O srovnávací sémiotice umění“, in Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Vybrané kapitoly z intermedialita*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, s. 33-48.

- Haar, James (2013): „Music of the Spheres“ [online], in *Oxford Music Online, Grove Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-03-20]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19447>>.
- Hahl-Koch, Jelena (ed.) (1984): *Arnold Schoenberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, London and Boston, Faber and Faber.
- Hartmann, Sadakichi (1893): „A Tuesday Evening at Stéphane Mallarmé’s“, in *The Art Critic* 1, 1893/1, s. 9-11. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/20494210>>.
- Higgins, Dick (1984): *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*, Carbondale, Southern Illinois University Press.
- Hillery, David (1980): *Music and Poetry in France from Baudelaire to Mallarmé: An essay on poetic theory and practice*, Bern, Peter Lang AG.
- Hopper, Vincent Foster (1938): *Medieval Number Symbolism: Its Sources, Meaning, and Influence on Thought and Expression*, New York, Columbia University Press.
- Horsley, Jessica (2006): *Der Almanach des Blauen Reiters als Gesamtkunstwerk*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Huret, Jules (1991): „Interview with Stéphane Mallarmé (1891)“, in Dorra, Henri: *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*, Berkeley, University of California Press, s. 132-149.
- Chapple, Freda (2008): „On Intermediality“, in *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2008/6, s. 7-14.
- Chew, Geoffrey (2013): „Song“ [online], in *Oxford Music Online, Grove Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-03-20]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50647>>.
- Kennedy, Michael (2013, ed.): „Opera“ [online], in *The Oxford Dictionary of Music, Oxford Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-03-20]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e7485>>.
- King, William W. (1967): „Baudelaire and Mallarmé: Metaphysics or Aesthetics?“, in *The Journal of aesthetics and art criticism* 26, 1967/1, s. 115-123. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/429250>>.
- Knapp, Raymond (2005): „Selbst dann bin ich die Welt: On the Subjective-Musical Basis of Wagner’s »Gesamtkunstwelt«“, in *19th Century Music* 29, 2005/2, s. 142-160. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/4138594>>.

- Kramer, Lawrence (1989): „Dangerous Liaisons: The Literary Text in Musical Criticism“, in *19th Century Music* 13, 1989/2, s. 159-167. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/746653>>.
- Kramer, Lawrence (2004): *Opera and Modern Culture*, Berkeley, University of California Press.
- Lawson, Wong (2011): „Schubert’s »Trauerwalzer«: Background and Analysis“ [online], [cit. 2013-04-12]. Dostupné z <<http://people.csail.mit.edu/lsw/snippets/trauerwalzer.pdf>>.
- Lees, Heath (2007): *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*, Burlington, VT, Ashgate.
- Lloyd, Rosemary (1999): *Mallarmé: The Poet and His Circle*, Ithaca, Cornell University Press.
- Magee, Brian (2004): *Wagner a filosofie*, přel. Zdeňka Marečková, Praha, BB art.
- Morgan, Robert P. (1984): „Secret Languages: The Roots of Musical Modernism“, in *Critical Inquiry* 10, 1984/3, 442-461. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/1343302>>.
- Moss, Howard (1963): *The Magic Lantern of Marcel Proust. A Critical Study of Remembrance of Things Past*, Boston, Nonpareil Books.
- Nattiez, Jean-Jacques (1989): *Proust as Musician*, Cambridge University Press.
- Pederson, Sanna (2009): „Defining the Term »Absolute Music« Historically“, in *Music & Letters* 90, 2009/2, s. 240-262. Dostupné z <www.ml.oxfordjournals.org>.
- Pavera, Libor – Všeticka, František (2002): *Lexikon literárních pojmů*, Olomouc, Nakladatelství Olomouc.
- Peyre, Henri (1995): „Sainte“, in Burnshaw, Stanley (ed.): *The Poem Itself*, Fayetteville, University of Arkansas Press, s. 46-47.
- Prieto, Eric (2002a): *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative*, Lincoln and London, University of Nebraska Press.
- Prieto, Eric (2002b): „Metaphor and Methodology“, in Lodato, Susan – Aspden, Susanne – Bernhart, Walter (eds.): *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Music Stage*, Amsterdam, Rodopi, s. 49-67.
- Rajewsky, Irina O. (2005): „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, in *Intermedialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2005/6, s. 43-64. Dostupné z <<http://id.erudit.org/iderudit/1005505ar>>.

- Richter, Simon (1999): „Intimate Relations: Music in and around Lessing’s »Laokoon«“, in *Poetics Today* 20, 1999/2, s. 155-173. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/1773380>>.
- Roberts, David (2011): *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaka, Cornell University Press.
- Robertson, Eric (2008): „The Blue Rider and the Hobbyhorse: German Expressionism and Dada“, in *Frankreich und der deutsche Expressionismus / France and German Expressionism*. ed. Frank Krause, Gottingen, V& R Unipress, s. 77-98.
- Rosen, Charles (1996): *Arnold Schoenberg*, London, The University of Chicago Press.
- Rosen, Charles (1998): *Romantic Poets, Critics, and Other Madmen*, Cambridge, Harvard University Press.
- Saunders, Rebecca (1996): „Shaking Down the Pillars: Lamentation, Purity, and Mallarmé’s »Hommage« to Wagner“, in *PMLA* 111, 1996/5, s. 1106-1120. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/463153>>.
- Scruton, Roger (2013). „Programme music“ [online], in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-03-27]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22394>>.
- Scher, Steven Paul (1972): „How Meaningful is »Musical« in Literary Criticism?“, in Bernhart, Walter – Wolf, Werner (eds.) (2004): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Amsterdam, Rodopi, s. 37-46
- Scher, Steven Paul (1982): „Literature and Music“, in Bernhart, Walter – Wolf, Werner (eds.) (2004): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Amsterdam, Rodopi, s. 173-201.
- Scher, Steven Paul (1999): „Melopoetics Revisited, Reflections on Theorizing Word and Music Studies“, in Bernhart, Walter – Wolf, Werner (eds.) (2004): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Amsterdam, Rodopi, s. 471-488.
- Scher, Steven Paul (1970): „Notes toward a Theory of Verbal Music“, in Essays, in Bernhart, Walter – Wolf, Werner (eds.) (2004): *Essays on Literature and Music (1967-2004) by Steven Paul Scher*, Amsterdam, Rodopi, s. 23-36.
- Schmidt, Wolf Gerhard (2011): „Was ist ein »Gesamtkunstwerk«? Zu medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs“, in *Archiv für Musikwissenschaft* 68, 2011/2, s. 157-179.

- Schneider, Jan (2008): „Intermedialita: malá vstupní prohlídka“, in Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, s. 5-15.
- Scholes, Percy – Latham, Alison (2013): „Cecilia“ [online], in *Oxford Music Online, The Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, [cit. 2013-04-25]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1236>>.
- Schueller, Herbert (1953): „Correspondences between Music and the Sister Arts, According to 18th Century Aesthetic Theory“, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 11, 1951/4, s. 334-359. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/426456>>.
- Schönberg, Arnold (1998): *Arnold Schönberg. Self-Portrait. A Collection of Articles, Program Notes and Letters by the Composer about His Own Works*, ed. Nuria Schoenberg Nono, Los Angeles, Belmont Music Publishers.
- Staller, Natasha (1994): „Babel: Hermetic Languages, Universal Languages and Anti-Languages in Fin de Siècle Paris Culture“, in *The Art Bulletin* 76, 1994/2, s. 331-354. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/3046025>>.
- Stambaugh, J. (1964): „Music as Temporal Form“, in *The journal of philosophy* 61, 1964/9, s. 265-280. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/2022918>>.
- Thürlemann, Felix (1987): „Der Diskurs der Abbildungen im Almanach »Der Blaue Reiter«“, in *Katalog der Ausstellung „Der Blaue Reiter“*, Bern, Kunstmuseum Best, s. 210-222.
- Tilmouth, Michael – Ledbetter, David (2013): „Tombeau (i)“ [online], in *Oxford Music Online Grove Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-04-25]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28084>>.
- Vlašín, Štěpán a kol. (1984): *Slovník literární teorie*, Praha, Československý spisovatel.
- Webster, James (2013): „Sonata Form“ [online], in *Oxford Music Online, Grove Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-05-01]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26197>>.
- Weiner, M. A. (1980): „Zwieback and Madeleine: Creative Recall in Wagner and Proust“, in *MLN* 95, 1980/3, s. 679-684. Dostupné z <<http://www.jstor.org/stable/2906698>>.
- Weiss, Peg (1982): „Kandinsky in Munich: Encounters and Transformations“, in *Kandinsky in Munich, 1896-1914* (katalog výstavy), New York, The Solomon R. Guggenheim Museum, s. 28-83. Dostupné z <<http://archive.org/stream/kandinskyinmunic00kand#page/n5/mode/2up>>.

Wellek, René (1991): „Stéphane Mallarmé“. In: Wellek, René: *A History of Modern criticism: 1750-1950. Volume Four. The Later Nineteenth Century*, New Haven, Yale University Press, 452-463.

Williams, Peter – Ledbetter, David (2013): „Generalbass“ [online], in *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, [cit. 2013-05-12]. Dostupné z <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10860>>.

Winter, Astrid (2008): „Intermedialita a synestezie“, in Schneider, Jan – Krausová, Lenka (eds.): *Intermedialita: slovo – zvuk – obraz. Sborník příspěvků ze sympozia*, Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci, s. 27-44.

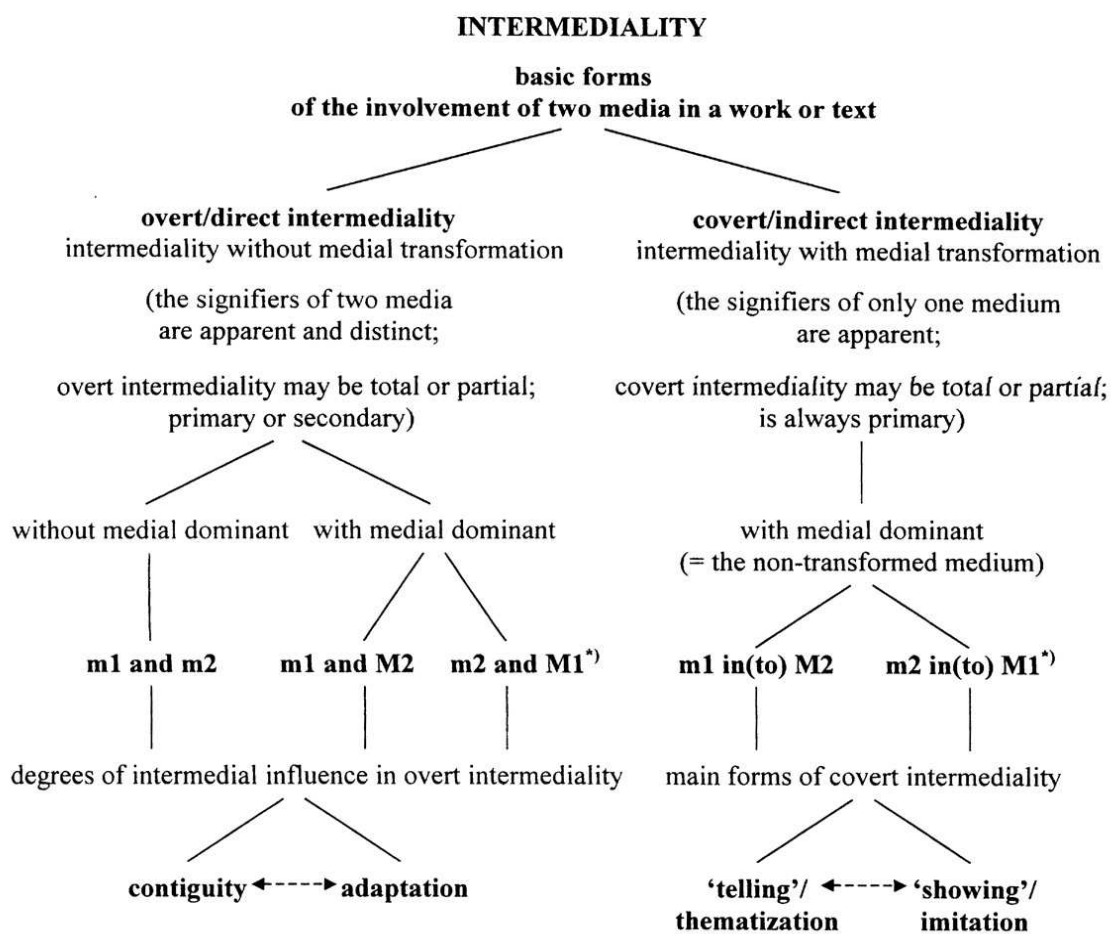
Wolf, Werner (2002): „Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality“, in Lodato, Susan – Aspden, Susanne – Bernhart, Walter (eds.): *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Music Stage*, Amsterdam, Rodopi, s. 14-34.

Wolf, Werner (2011): „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, přel. Z. Adamová, in *Česká literatura* 59, 2011/1, s. 62-85. Dostupné z <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wcls/texty/intermedialita/cs_wolf_intermedialita_uvod.pdf>.

Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi.

10. Seznam příloh

- Č. 1 Diagram Wolfovy rané typologie intermediálních vztahů (1999)
- Č. 2 Diagram Wolfovy systematizace hudebně-literární intermediality (1999)
- Č. 3 Schéma Wolfova revidovaného pojetí intermediality (2011)
- Č. 4 Franz Schubert: Trauerwaltzer, D. 365.2
- Č. 5 Robert Schumann: *Humoreska, op. 20*, pasáž s „Innere Stimme“
- Č. 6 Alphonse Allais: *Marche funébre*, ukázka
- Č. 7 Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, titulní strana a ukázka z textu
- Č. 8 Michalis Pichler: *Un coup se dés jamais n'abolira le hasard*, titulní strana a ukázka provedení
- Č. 9 *Der Blaue Reiter*: dvojstránka s reprodukcemi van Gogha a japonského dřevotisku
- Č. 10 *Der Blaue Reiter*: dvojstránka se Schönbergovou písní „Herzgewächse“, ukázka



^{*)} M = dominant medium; m = non-dominant medium.

Diagram Wolfovy rané typologie intermediálních vztahů (1999)

Převzato z Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, s. 50.

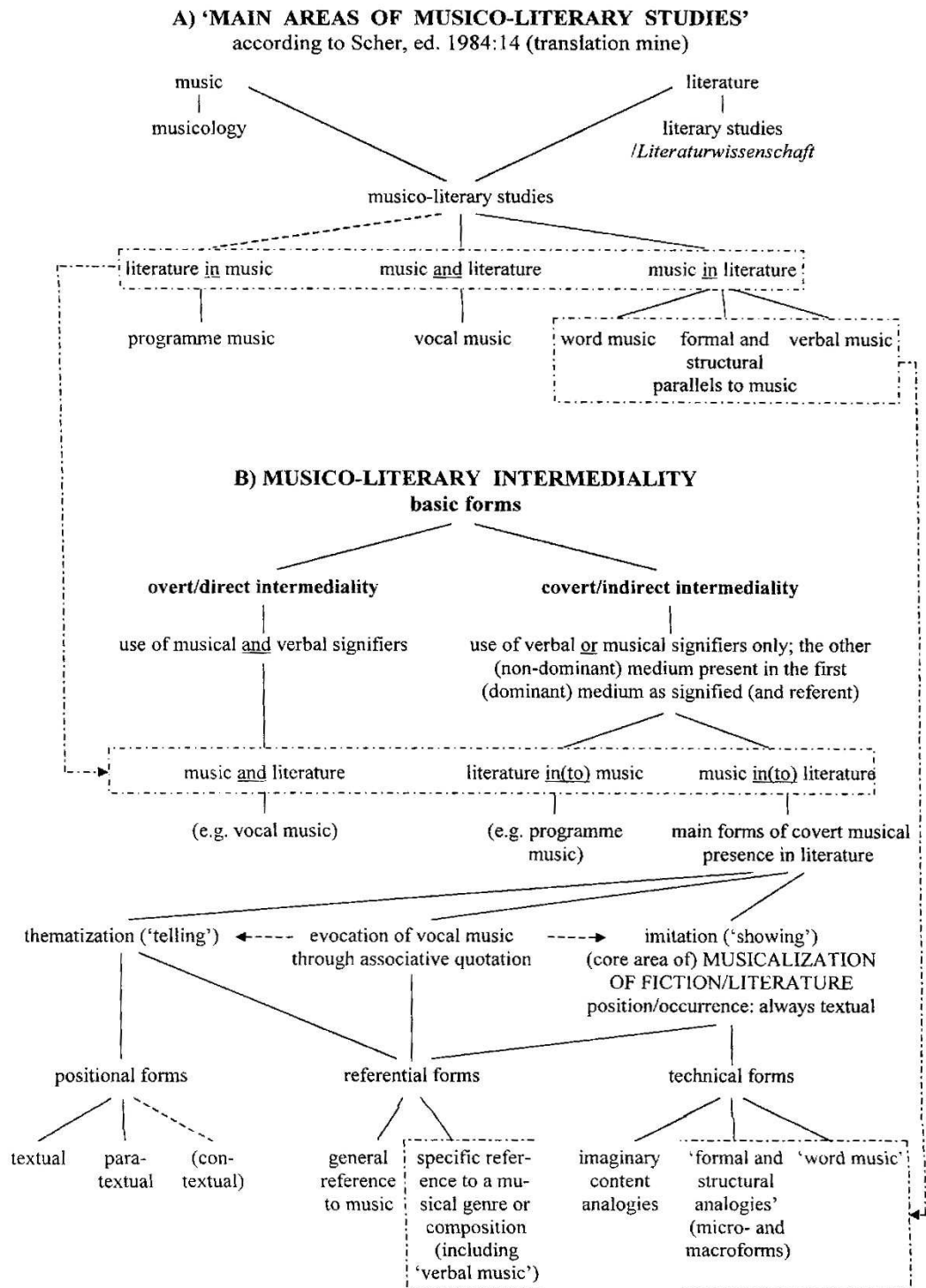


Diagram Wolfovy systematizace hudebně-literární intermediality (1999)

Převzato z Wolf, Werner (1999): *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, s. 70.

Příloha č. 3

INTERMEDIALITA (IM) (v širokém smyslu)				
formy IM přesahující rámec díla samého		IM doložitelná v rámci díla (IM v užším smyslu)		
transmedialita (mediálně nespécifická vlastnost určitých obsahových či formálních konceptů/konfigurací konceptů, spočívající v tom, že se vyskytují ve více než jednom médiu)	intermediální transpozice (přenos určitých obsahových či formálních konceptů/konfigurací konceptů z jednoho média do jiného)	v díle založený vztah k jiným médiím na základě intermediální reference (intermedialita v díle neovlivňuje homogenitu roviny signifikantů)		v díle zjevné zapojení alespoň dvou médií prostřednictvím plurimediality (intermedialita zde koreluje s heterogenitou roviny signifikantů díla)
		implicitní reference: intermediální imitace (ikonické napodobení znaků cizího média převážně formálními prostředky vlastního média)	explicitní reference: intermediální tematizace (odkaz na cizí médium obvyklými prostředky vlastního média, avšak bez ikonické imitace cizího média)	míšení médií
				kombinace médií

Schéma 2: Systém intermediálních forem

Schéma Wolfova revidovaného pojetí intermediality (2011)

Převzato z Wolf, Werner (2011): Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě, přel. Z. Adamová, in *Česká literatura* 59, 2011/1, s. 72. Dostupné z

<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wcls/texty/intermedialita/cs_wolf_intermedialita_uvod.pdf>.

TRAUERWÄLZER
D. 365. 2 F. Schubert

Piano

The image displays a musical score for Franz Schubert's 'Trauerwälder', D. 365.2. The score is written for piano and consists of four systems of music. Each system contains a treble staff and a bass staff. The first system begins with a piano dynamic marking. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a key signature change to A major. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

Franz Schubert: *Trauerwälder*, D. 365.2

Převzato z Schubert, Franz (1897-1963): *Trauerwälder* in A-flat major, typeset by Jürgen Knuth, Vienna, Universal Edition.

Dostupné z < http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP233762-WIMA.ed69-Schubert_Trauerwalzer-D.365.2.pdf>.

8

Hastig. $\text{♩} = 116.$

p

(Innere Stimme)

p

rit.

ritard.

ritard.

R.S. 58.

Robert Schumann: *Humoreska*, op. 20, pasáž s „Innere Stimme“.

Převzato z Schuman, Robert (1879-1912): *Humoreske*, Op. 25, *Robert Schumanns Werke*.

Herausgegeben von Clara Schumann. Serie VII. Für Pianoforte zu zwei Händen. No. 58.

Leipzig, Verlag von Breitkopf und Hartel, s. 8. Dostupné z <

<<http://japanese.imslp.info/files/imgnlks/usimg/7/7e/IMSLP51546-PMLP02779-RS58.pdf>>

Příloha č. 6



Alphonse Allais: *Marche funèbre*, ukázka.

Převzato z Allais, Alphonse (1897): *Album primo-avrilesque*, Paris, P. Ollendorff. Dostupné z <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86263801>.

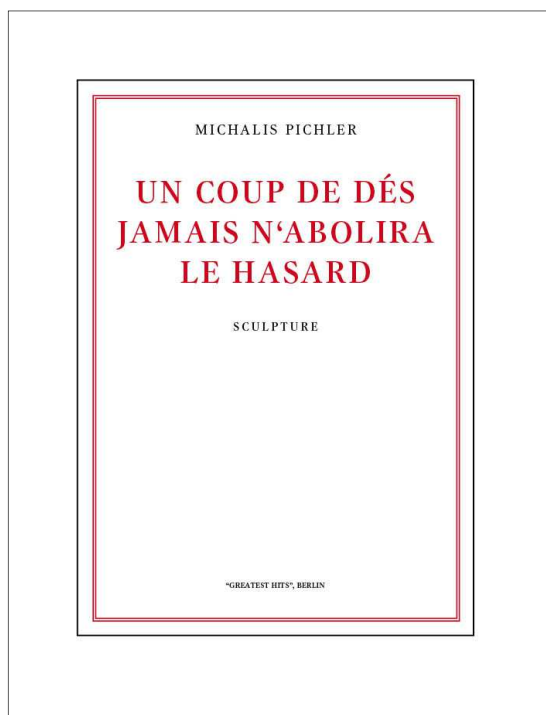
Příloha č. 7



Marcel Broodthaers: *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, titulní strana a ukázka z textu

Převzato z Broodthaers, Marcel (1969): *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*, Image, Antwerpen, Galerie White Wide Space.

Příloha č. 8



Michalis Pichler: *Un coup se dés jamais n'abolira le hasard*, titulní strana a ukázka provedení

Převzato z < <http://www.buypichler.com/coup1.html> >.

Příloha č. 9



Der Blaue Reiter: dvojstránka s reprodukcemi van Gogha a japonského dřevotisku

Převzato z Kandinsky, Wassily – Marc, Franz (eds.) (1914): *Der Blaue Reiter*, Zweite Auflage, München, R. Piper & Co. Verlag, bez paginace. Dostupné z <http://archive.org/details/derblauereiter00kand>.

Příloha č. 10

Herzgewächse (M. Maierlinck)
für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Arnold Schönberg

Sop. *Mannor mit der Lippe küßt Meins Blut* *schleichen allein im...* *den kühnen Mann, der sich auf die...*

Alt. *und, mit Meiner Hand im feinen Schimmer* *hinaus die Luft* *schleichen allein im...* *Mannor für einen süßen Haß*

Tenor

Bass

Viol. *Allegro*

Viola

Cello

Kontrabaß

schleichen allein im... *den kühnen Mann, der sich auf die...*

Mit Genehmigung der Universal-Edition d. J. Wien-Köln

Der Blaue Reiter: dvojstránka se Schönbergovou písní „Herzgewächse“, op. 20, ukázka

Převzato z Kandinsky, Wassily – Marc, Franz (eds.) (1914): *Der Blaue Reiter*, Zweite Auflage, München, R. Piper & Co. Verlag, bez paginace. Dostupné z <http://archive.org/details/derblauereiter00kand>.