

Sdružení umění - souborné umělecké dílo

Chystáme-li se teď uvážit v krátkém přehledu podmínky, za nichž mohou *různá umělecká odvětví* mít podíl na *témž uměleckém díle*, vylučujeme hned předem z okruhu svých úvah jen čistě vnějškové sestavování uměleckých výtvorů, jako je např. sestavování obrazů nebo plastik s díly architektonickými. Přitom nerozhoduje, zda je hlavní věcí architektura a obrazy nebo sochy pouhou ozdobou, či zda zase naopak architektura tvoří jen zaokrouhlující, tedy „přísluhující“ rámec pro malbu nebo piedestal pro sochu.

Má-li se dvojí umění podílet na společném díle a sdružit se v organický celek, může se jejich již předem žádoucí *soulad* či *harmonie* týkat nejspíše dvojího:

1. *obsahu neboli látky a*
2. *časové či prostorové formy projevu obou zúčastněných uměleckých odvětví.*

Soulad obsahu lze přirozeně očekávat jen tehdy, když je tento obsah ve větší nebo menší míře oběma uměním společný. S látkovou složkou specificky poetických vztahů (tedy s tím, co se obvykle nazývá „obsahem“ poezie), tj. s myšlenkami, které lze vyjadřovat slovy, setkáváme se např. též ve výtvarném umění, v sochařství a malířství; tyto myšlenky tedy skýtají látkový styčný bod mezi těmito uměními a je třeba, aby byly v dokonalém souladu, dojde-li k jejich organickému sdružení. Naproti tomu mezi výtvarným uměním a hudbou takového styčného bodu není; jejich látkové prvky jsou naprosto disparátní.

Pokud jde o soulad vnější formy projevu, je jasné, že se o něm dá mluvit jen u různých umění, která probíhají v čase, nebo zase o různých umění, která se vyjadřují prostorově, nikoli však mezi uměním času na jedné a prostoru na druhé straně. Hudba a poezie se mohou formálně sdružit co nejtěsněji, nikdy však hudba s malbou nebo plastikou. Hudební doprovod takzvaných „živých“ — spíše „neživých“ —

obrazů zůstává vždy jen vnějškovým přídatkem a nemůže se zrakovým dojmem splynout v organický celek. Dále je také nasnadě, že projevy dvou prostorových umění nesmějí vystupovat *vedle a mimo sebe* a že projevy dvou umění vyjadřujících se v čase nesmějí následovat *po sobě*, mají-li jinak opravdu tvořit estetickou jednotu. Jako nepovažujeme za příslušenství malby sochu, která stojí vedle ní, tak ani nemůžeme usilovat o sloučení *meziaktní hudby* s mluveným dramatem na jednotné umělecké dílo. Zde jako tam jde toliko o vzájemné přistavení většího počtu uměleckých děl, někdy vskutku dalekosáhlé a umělecky působivé, nikoli však o jedno umělecké dílo, o „sdružení umění“ v pravém smyslu slova.

Domýšlením tohoto postřehu docházíme k přesvědčení, že *architekturu* jako takovou nelze ve smyslu látkového nebo formálního souladu sloučit ani s poezií, ani s hudbou; ani se zobrazujícím výtvarným uměním nemůže architektura splynout na jednotné umělecké dílo jinak, než pokud sama skýtá látku k zobrazení, ať již jde o samostatné zpodobení nějaké stavby či o místní orámování nějakého jiného námětu. I *plastika* může podobnou cestou vplynout do malby jako předmět zobrazení, může však s ní též splynout v jedno, a to polychromií. Otázku estetické oprávněnosti pomalování soch zde necháváme úplně stranou; pro náš účel, tj. pokud se týče divadelního souborného uměleckého díla, postačí poukaz na to, jak mohou v obraze, který nám skýtá scéna, splynout pohyblivé barevné postavy s malebným prostředím a pozadím na krásný celek právě tak, jako tomu bývá i ve skutečnosti. Zde mizí přehrada, která dělí plastiku a malbu; proto budeme raději mluvit o „*výtvarném umění*“ vůbec než o „malbě“ či „plastice“, půjde-li nám o porovnání básnického nebo hudebního díla s barvitým prostorovým obrazem (a to bez ohledu na to, zda jeho plastika je skutečná či jenom napodobená).

Podle toho, co jsme až dosud řekli, nebylo by výtvarné umění s to formálně se sdružit ani s látkově příbuznou poezií, natož s hudbou, která je mu úplně cizí. Má však přece jen schopnost vystoupit ze své prostorové statickosti do říše vývoje v čase, a to *pohybem*.

Obraz k básni, báseň k obrazu, toto spojení nemůže nikdy vydat nic jiného, než *dvě* umělecká díla, která se třeba k sobě docela dobře hodí, nemohou však splynout v jedno dílo. Aby se aspoň poněkud odpomohlo tomu, že malba je omezena na zobrazení jediného okamžiku, pořizují se ilustrace k různým scénám téže básně, takže je možno nazírat jednu po druhé. Od „mordů“ a „zamilovaných historií“ lidových písničkářů, kteří ukazovali ke každé sloce své romance nebo balady zvláštní obraz, či od primitivních kreseb, jimiž misionáři doplňo-

vali svůj výklad biblické dějepřavy, až k celým řadám nádherně vypravených „živých obrazů“, spojovaných deklamací, či zase k luxusním ilustrovaným vydáním vynikajících básnických děl — všude lze pozorovat tento přirozený rys umělecké fantazie. Leč těmito prostředky ještě není spomoženo. Rozmnožením počtu styčných bodů se výtvarné umění sice poezii přiblížilo *látkově*, avšak po *formální stránce* — a o to zde právě šlo — se celá věc jen ještě zhoršila: zároveň totiž vzrostl i počet samostatných prostorových uměleckých děl a spolu s ním vzrostla též obtížnost jejich jednotného pochopení s dílem básnickým, probíhajícím v čase. Avšak co kdybychom se spokojili s jediným obrazem, jenž by však měl schopnost měnit se souběžně s postupem básně, a to poněkud, bez mezer a skoků, tedy s obrazem, jenž by byl s to přijmout vedle své prostorovosti též charakter průběhu v čase? Pak by byl vedle *látkové shody* docela dobře myslitelný i *formální soulad*. Obraz, namalovaný na plátně, nemůže ovšem vyhovět takovému požadavku; dovedl by to však takzvaný „živý obraz“, jen kdyby zkusil dělat čest svému jménu a kdyby začal opravdu „žít“, tj. pohybovat se. Statista se musí proměnit v herce, měnit tvář a gesto v souhlasu s básnickovými slovy. Výtvarným uměním, uvedeným takto v pohyb a v život, je *umění scénické*, jež zahrnuje — abychom krátce vystihli jeho objem — vše, co lze na dramatickém díle *vidět*. *Sdruží-li se pak se scénickým uměním poezie, vzniká drama*. Drama tedy není pouhým „odvětvím básnictví“ jako třeba epos, nýbrž přímo již sdružením uměleckých oborů; ba poezie se stane „dramatickou“ teprve buď tím, že se bezprostředně sdruží s uměním scénickým, nebo zase tím, že z poetického líčení úplně vyloučí, co lze viditelně zobrazit, a že prostřednictvím stručných prozaických náznaků, které nenáleží k básnickému dílu o sobě, ponechá vytvoření obrazu na fantazii čtenáře či posluchače. Z tohoto nahrazení výpravného popisu scénickým obrazem, tedy z této umělecké „dělby práce“ mezi poezií a scénickým uměním, lze odvodit zásady „dramatického“ stylu v protikladu k stylu „epickému“. Samo sebou se rozumí, že se tyto zásady netýkají jen vnější formy podání, nýbrž že nutně postihují i celý způsob kompozice a že nazpět mocně působí i na poetické pojetí dané látky. *Vždyť právě rozličnost výrazových prostředků je činitelem, v němž mají základ všechny objektivní slohové rozdíly vůbec*. Aristoteles výslovně zdůraznil ve své definici tragédie, že děj „se nezpodobuje“ pouhým *vypřívěním* a popisem (jako v eposu), nýbrž bezprostředním *predstavováním*, tj. hrou: *dróntón kai ou di' apaggelias*. Tím je dáno východisko pro každou exaktní teorii dramatu.

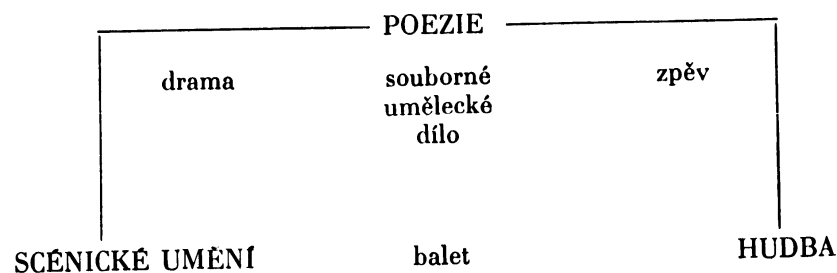
Obecně vzato může podnět k sdružení poezie a scénického umění

vyjít od kteréhokoli z obou zúčastněných umění. Obraz dovede zřetelně podat pouze okamžitou situaci, a i tuto situaci jen do určitého stupně; co ji však předchází a co po ní následuje, může naznačit jen zcela nedostatečně. V nutných případech nečelí této překážce tím, že by si přibíral na pomoc hned poezii, nýbrž poslouží si jen vysvětlujícím, nejspíše historickým nadpisem v próze, jenž někdy narůstá až na zevrubný program, sdělující s divákem předeheru a dohru, nezbytnou k plnému pochopení nějaké situace. Je to prostředek vskutku střízlivý a nadto málo umělecký, avšak velmi pohodlný, a proto též rozšířený, prostředek, bez něhož by se sotva mohl obejít směr vládnoucí v dnešním „historickém“ umění. Již sám materiál, s nímž malíř a výtvarník vůbec pracují, materiál zpravidla strnulý, brání v použití druhého prostředku, jímž by bylo zrušit staticnost obrazu pohybem čili přeměnit obraz na pantomimu, aby se zpodobnila i souvislost situací a aby se tak mohla zvýšit i jejich názornost. Krok od pantomimy k skutečnému dramatu by ovšem již nebyl nijak kromobyčejný, neboť živé gesto mimoděk pučí k slovu. Než je nasnadě, že dramatické dílo se zpravidla vyvíjelo přece jen z poezie, takže hry, které snad vzešly z pantomimy, nezačlenily se organicky do historického vývoje našeho dramatu, zejména moderního. Neboť za prvé je u poezie nutkání přecházet do vizuální oblasti popisem a líčením daleko větší než korespondující nutkání vypomoci si slovním vysvětlením u výtvarného umění; jinak by epos byl zhola nemožný, poněvadž absolutně nesrozumitelný a bez souvislosti, kdežto namalovaná scéna může být sama o sobě zcela uzavřená a srozumitelná, i když jména jednajících osob zůstanou neznáma, a když se tedy individuální historický obraz stane do jisté míry žánrem. Za druhé se zdá i přechod od mluveného slova k posunků nutkavější než obrácený postup od gesta k slovu. Je-li předčítatel vybaven jistou živostí, napodobuje bezděky ve výrazu tváře, ba popřípadě i v posuncích osoby, o nichž čte; současně s popisem i předstává. Takové počínání se samo o sobě nezdá nepřirozené nebo hodné zavržení, protože je naopak původně docela vlastní lidskému sdělovacímu pudu a oslabuje se jen zjemnělostí kultury; přece však odkrývá umělecké slabiny epické recitace potud, pokud se náhražkový popis degraduje ve srovnání se skutečným bezprostředním znázorněním na nadbytečný přídavek, který se málo srovnává s podstatou uměleckého díla. Zatláčeli pak výraz tváře a posunek slovní popis úplně a nahradili jej — jistě k značnému prospěchu živosti podání —, je to rozhodujícím krokem směrem k dramatu. Avšak např. scénické zařízení Shakespearova jeviště sdostatek svědčí o tom, že sdružování poezie a scénického umění se často jen velmi pomalu šíří též na ze-

vnějšek a na okolí hereců, a také o tom, že rozkvět dramatu vůbec není závislý na těchto posledních důsledcích sdružování obou umění.

Poměr mezi *výtvarným uměním a hudbou* je ještě volnější, neboť zde nemůže dojít k souhlasu obsahu. I zde může formální soulad obou umění prostředkovat jen *pohyb*. Z objektivního hlediska — tj. dokud nepřihlížíme k subjektivním dojmům zúčastněných umění — je zcela lhostejné, zda pohyb sám o sobě něco znamená (pantomima) či ne (formální tanec). V prvním případě vzniká sdružením hudby se scénickým uměním *balet „dramatický“*, ve druhém případě „*absolutní*“.

S třetí dvojicí umění (hudba—poezie) se budeme zevrubněji zabývat v příští kapitole. Než již teď si můžeme zjednat všeobecný přehled o tom, které dvojice sdružených umění jsou možné a jaký je jejich poměr k soubornému uměleckému dílu:



Sdružení všech těchto tří umění může být vždy a všude organické, neboť to, že jim všem je společný způsob projevu v čase, dovoluje formální soulad mezi nimi, a dvě z nich jsou nadto spojena i po stránce látkové. U třetího z nich, u hudby, se nemusíme bát aspoň rozporu, jelikož jeho zvláštní látka je ve srovnání s látkou jiných umění naprosto disparátní (až na jisté nepatrné omezení, o němž ještě bude řeč).

Co bylo probráno až dosud, týká se jen *objektivní* jednoty uměleckého díla, tj. jeho látky a estetických forem. Jak však bylo naznačeno již ke konci předešlé kapitoly, je mimo to třeba při každém sdružení několika umění obrátit zřetel též k *subjektivnímu dojmu*, tj. k náladě, jež vzniká v posluchači nebo diváku. I v tomto bodě musíme důsledně požadovat *soulad*, neboť budou-li si subjektivní dojmy z jednotlivých složek navzájem odpovídat, pak se budou vzájemně i podporovat, pomáhat si, zdůrazňovat se a stupňovat; v opačném případě by se však navzájem rušily a překázely by si, oslabovaly by se a potlačovaly. Proto jako třetí moment kteréhokoli sdružení uměleckých oborů stanovíme

3. soulad v náladě.

Tento požadavek se uplatňuje již i u kteréhokoli jednotlivého umění, mají-li spolupůsobit estetické podněty z různých oblastí světa našich představ. Některá umělecká pravidla nelze zdůvodnit ničím jiným než souhlasem nálady; tak např. zásadu, že veselé látce má odpovídat veselé podání barev a líbezná kresba nebo že k vášnivě pohnutému syžetu nejlépe přiléhají kontrastní barvy a zmatené, neklidné obrysy; bezprostřední poměr mezi myšlenkami, barvami a obrysy totiž není dobře myslitelný. Prostředkujícím členem je zde subjektivita pozorovatele, tj. nálada, která se v něm budí a jež takto umožňuje spojit uměleckou vazbou i látkově disparátní prvky.* Nejinak tomu je i při součinnosti různých umění. Herbart praví: „Dílu se musí dopřát takového afektu, jaký může vzbudit svými vlastními, vnitřními estetickými vztahy; a nesmí se mu odpírat ani součinnost výrazu tam, kde spolupůsobí různá umění a zároveň se navzájem objasňují.“** Tento jednotící moment sice není přísně estetické povahy, proto však ještě jeho povaha není méně eminentně umělecká; vždyť v nauce o umění vůbec mají psychologické předpisy přinejmenším takovou důležitost jako estetická pravidla. Jestliže Herbart na jiném místě označuje to, co je „přiléhavé“, jako „věc z estetického hlediska podřízenou“, je přece jen velmi dalek toho, aby zneuznával význam toho pro nauku o umění;*** naopak, všude dodržuje zásadní odhnutí estetických a psychologických předpisů co nejdůsledněji a ani v nejmenším k neprospěchu jedné či druhé složky. Výklad o umění a o uměleckých naukách v *Učebnici k uvedení do filosofie* začíná dokonce těmito slovy: „Jako se ideál ctnosti opírá o jednotu osobnosti, tak se představa uměleckého díla zakládá na jednotě účinu, k níž mají přispívat všechny jeho složky.“†

Chceme-li tedy nyní přesně stanovit *vzájemný poměr uměleckých disciplín zúčastněných na souborném uměleckém díle*, musíme dobře rozlišovat mezi dvojím hlediskem, totiž mezi hlediskem *estetiky* a hlediskem *nauky o umění*.

Každé umělecké dílo se skládá z většího či menšího množství jednotlivých elementárních poměrů, jimž přirozeně odpovídá stejný počet

* Srov. Herbart, Spisy, sv. I, str. 164.

** Spisy, sv. II, str. 113.

*** Místo mnoha citátů budiž zde uvedeno jen několik slov z místa prve citovaného (Spisy, sv. I, str. 164): „Jednota uměleckého díla bývá jen zřídka jednotou estetickou; kdybychom ji chtěli za takovou obecně pokládat, zapletli bychom se do velmi nesprávných úvah.“

† Spisy, sv. I, str. 159.

estetických soudů. Každý z těchto soudů však je zcela samostatný a na ostatních nezávislý, neboť každý z nich je původní a bezprostřední, žádný není vyšší nebo nižší než ostatní, všechny jsou stejně oprávněné; proto je třeba z estetického hlediska zahrnovat hierarchii estetických poměrů a soudů, byť byla uspořádána jakkoli. Libost nebo nelibost, kterou budí elementární poměr, vztahuje se na umělecké dílo jako jednotný celek, krása či ošklivost detailů se imputuje dílu samému. Konečný úsudek o složeném krásnu je proto vždy jen zkráceným výrazem celého velkého množství jednotlivých soudů, jakousi přehledně shrnutou bilancí estetické hodnoty a nehodnotnosti dílčích vztahů. Je teď nasnadě, že především individualita vnímajícího subjektu má nutně velký vliv na to, kterým z dílčích vztahů se přiloží více váhy a kterým méně, a tedy i na to, které z dílčích soudů nabudou největšího vlivu na konečný úsudek. Po té stránce velmi mnoho rozhoduje vrozená vnímavost, okamžitá nálada, směr vzdělání atd. Abychom se vyjádřili po způsobu G. Th. Fechnera*, jenž právem přikládá tomuto bodu obzvláštní váhu, nevystupují proto u každého člověka a ani u téhož člověka v každé chvíli nad „estetický práh“ vždy stejnou měrou tytéž složky, obsažené ve složeném uměleckém díle. A odtud plyne přes všechnu evidentnost estetických dílčích soudů přece jen velká rozmanitost vkusu.

Je samozřejmé, že se na tom v podstatě nic nezmění, jde-li o sdružení různých umění, a nikoli jen o jednoduché umělecké dílo. Pak se pouze o něco ostřeji rozlišují skupiny látkově stejnorodých vztahů; jako celek se tedy věc zjednodušuje, ježto proti sobě stojí jen několik málo dílčích umění, v jednotlivostech se však stává složitější. Je zřejmé, že estetická teorie si nesmí vůbec všimnout zmíněných individuálních výkyvů ve způsobu shrnování dílčích soudů; neboť pro ni jsou úplně stejně rovnoprávné všechny vztahy objevující se na uměleckém díle, tedy i všechny skupiny látkově příbuzných vztahů, tj. všechna dílčí umění spolupůsobící v souborném uměleckém díle. Jako se krása jednotlivého vztahu přičítá celku, tak je tomu i s každým poklesem proti pravidlům uměleckého krásna, ať již k němu došlo v té či oné skupině. Nesprávné podání barev, špatná kresba či pojetí se imputuje celému obrazu jako jednotě a rozhodujícím způsobem ovlivňuje konečný úsudek. Nejasnost textu, nudnost hudby, nedostatky ve vzájemné shodě hudby a textu se zase přičítají opeře jako jednotnému výtvoru, cítí se jako její nedostatky a mají na konečné hodnocení

* G. Th. Fechner, Úvod do estetiky (*Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf u. Hartel 1876) sv. I, str. 49 nn.

přímý vliv. Teprve v tom případě, když již nejde o to, aby se krása či ošklivost přisoudila dílu, nýbrž když se má přisoudit jeho původci, tedy umělci, přestává být toto přičítání jednotným v téměř stupni, v jakém se uplatňuje vědomí o dělbě práce při vytváření díla. Platí zde úplně totéž, co jsme o jednotnosti díla a pluralitě umělců poznamenali již dříve při výkladu o reprodukčním umění. Protože u opery se dělba práce mezi básníka a skladatele stala takřka pravidlem (zatímco se jinde objevuje přece jen výjimečně, ještě tak nejspíše např. ve francouzské divadelní literatuře), vyvinul se docela pochopitelně jakýsi dualismus způsobu pojetí, a ten má za následek, že konečný úsudek o nějaké opeře není vůbec jednotný, nýbrž spíše se rozpadá na dva samostatné, navzájem nezávislé úsudky: o textu a o hudbě. Obrazně řečeno, společnému podnikání obou tvůrčích umělců chybí solidárnost, což je skutečnost, která by sotva byla s to pozvednout jejich podnik k vrcholné konjunktuře. Tento způsob pojetí nás však nesmí mýlit; pro nás je souborné umělecké dílo (a to již provedené) organickou, nerozdílnou jednotou; zážitek z ní citelně zakalí každý nedostatek bez ohledu na to, v které ze složek díla tkví.

Jinou věcí než estetické hodnocení hotového díla je otázka pravidel jeho vzniku. S touto otázkou má co činit nauka o umění, jejíž předpisy se ovšem nesmějí omezovat na přísně estetická pravidla, nýbrž je třeba, aby měly náležitý zřetel i k jistým závažným psychologickým požadavkům. Je také jasné, že vedle již zmíněných subjektivních vlivů se při tvorbě konečného úsudku o složeném uměleckém díle uplatňují ještě jiné momenty, které jsou objektivnější povahy; a s nimi musí umělec počítat, chce-li dokonale uskutečnit svůj záměr. Jde totiž právě o to, které z estetických prvků se nejspíše pozvednou nad „práh“ z jiné příčiny než z té, kterou představuje pouhá subjektivita vnímavosti a nálady pozorovatele. Jsou to patrně ony poměry, jimž připadá největší podíl na tvorbě souhrnného dojmu z celku; neboť je nutné, aby tyto poměry byly neustále přítomny v našem vědomí, i když naše pozornost téká od detailu k detailu dobrovolně, nebo zase když je k vnímání těchto podrobností v určité posloupnosti nucena. Podle toho tedy také soudy o takových poměrech daleko nejvíce rozhodují při formulaci konečného úsudku, ať již si pozorovatel je či není jasně vědom existence tohoto vlivu. Jak průzkum technického postupu při tvorbě díla, tak účinky jeho zážitků zde poskytují leckteré ukazatele, jimž nelze neporozumět. Kompozice (tj. stanovení hlavních obrysů, uspořádání částí, souvislost a formální rovnováha látky) je tím, o čem se tvůrčí umělec musí sám se sebou sjednotit, nepostupuje-li snad podle již ustálené, zděděné šablony, jak to velmi často bývá u hudební-

ků. Umělecká tvorba musí také mít základem *plán*, byť i nebylo třeba, aby byl hned od počátku definitivní a aby šel až do podrobností; bez plánu není umělecká tvorba možná. Avšak i posluchači nebo diváků poslouží k orientaci právě týž plán, jenž vedl ruku tvůrčího umělce, a tento plán nakonec potrvá v „celkovém dojmu“ z díla i tehdy, když z jednotlivostí utkví v paměti jen několik nesouvislých, izolovaných motivů. Postup děje dramatu či románu, seskupení osob na historické malbě či hlavní plastické obrysy krajiny přežijí v našem vědomí většinu podrobností poetické dikce, malebné kresby a koloritu či geologického a vegetativního utváření, a proto budou provzdy v první řadě rozhodovat v konečném úsudku o dotyčném předmětu. Jen zcela zvláštní zájem nebo vtíravý účinek na smysly mohou způsobit, že se jednotlivost dost uplatní, aby nebyla pohlcena celkovým dojmem nebo aby jej dokonce přetrvala. Neodborník označí melodii jako „krásnou“ jen tehdy, je-li zcela pravidelně a přehledně rytmizována, takže se svou hudební chápavostí vystačí na to, aby si zapamatoval sled tónů; největší požitek z taneční nebo pochodové hudby má zase jen proto, že její stavba je průhledná a jednoduchá, a tudíž i snadno pochopitelná. Z toho je zajisté vidět, co nejvíc rozhoduje při shrnování představového komplexu tvořícího umělecké dílo, a tím i při tvoření konečného úsudku: Je to *celková forma*, tj. ony prvky, jež jsou nejvyšší instancí při výstavbě celku, a které se proto jeví jako „*formální*“.* Je však třeba ještě co nejvíce zdůraznit, že přitom pro zmíněné poměry nereklamujeme ani v nejmenším vyšší estetickou hodnotu, nýbrž vyzvedáme jen to, že mají větší psychologický význam.

Tázeme-li se nyní dále, které to asi jsou prvky, jež ustavují celkovou formu, musíme hned uznat, že při zpodobování předmětu existujícího mimo vlastní oblast umění (tedy v přírodě a v životě) jsou jimi jistě takové prvky, které mají blízko k dané *látce*. Pro krásu hotového díla ovšem nemá látka jako taková význam; při jeho vzniku však je momentem určujícím, poněvadž již o sobě zvenčí určeným, a proto ji v nauce o umění připadá velká úloha. Každá látka nemůže přijmout každou formu; umělec musí zvolit onu formu, která je látce nejpřiměřenější — ovšem za předpokladu, že ta forma má vlastní, specificky estetickou hodnotu. A estetické poměry, do nichž byla látka vpravena hned na začátku a jež někdy lze nalézt již v samém námětu, vzatém z přírody nebo ze života, tyto poměry tvoří do jisté míry jádro krysta-

* Srov. Herbart, Spisy, sv. I, str. 576 („Neurčitý pojem jednoty je vystředáván celkovým nazíráním formy“) a tamtéž str. 581 („Celkový úsudek obsahuje vždy bezpočet soudů dílčích. Především jde o jejich spojení, a proto tím nejdůležitějším je obrys.“) atd.

lizace nebo — chcete-li — ideální centrum, z něhož pak umělecká fantazie vyvíjí ostatní formy.

*Jako když se krystal sráží ze vzdušného oparu a září, stejně vyrůstaly také postavy mé písně.** Zvolit opačný postup lze u většího díla zřejmě jen v tom případě, kdy nejde o podání nějakého předmětu mimo oblast umění a kdy se tvorba řídí předem daným plánem, nejspíše konvenčním. S oběma těmito podmínkami se zpravidla setkáváme při absolutní hudbě: její látka se omezuje na říši tónů, tj. na vlastní oblast umění, a její formy se vytvořily povlovným a důsledným historickým vývojem. Tento „obrácený postup“, při němž se celková forma skládá teprve z dílčích forem, je přirozeně pouze zdánlivý: i zde se tvorba přece jen opírá o plán, byť i nebylo třeba, aby umělec tento plán rozvrhoval v každém případě znovu, když jej má k dispozici již v hotové podobě. Nikdo by nedokázal přímo improvizovat sonátu či spatra napsat fugu, kdyby si napřed tyto formy dokonale neosvojil, kdyby je neměl, jak se říká, „v malíčku“.

Z toho nám nyní úplně bez nesnází vychází aplikace na sdružení různých umění: není možno, aby se umění, jež je co do formy vázáno na podmínky látky existující mimo jeho vlastní oblast, podřídlilo jinému, po té stránce zcela svobodnému umění, leda v těch úzkých mezích, které mu beztak ponechává sama látka. Vázaná, na předmětu „utkvělá“ krása je totiž v podstatě daleko méně poddajná než volná, čistě formální krása; proto *látkotvorné složky sdruženého uměleckého díla jsou zároveň složkami formotvornými*.

Obsah dramatu je dostupný nejen poezii, nýbrž i scénickému umění (jako pantomimě), než jemu jen ve velmi omezené míře. Bylo by proto zvrácené, kdyby chudobné scénické umění chtělo nabízet látku své bohaté sestře poezii. A tak je vskutku látkotvorným a formotvorným činitelem v dramatu umění básnické, a proto také z umělců, kteří se podílejí na vytvoření dramatického díla, je na prvním místě básník, a to jak časově (neboť jeho tvorba musí předcházet vše ostatní), tak co do hodnoty (neboť za měřítko pro posuzování výkonů ostatních spolutvůrců platí plným právem stupeň, do jakého se podařilo uskutečnit básníkův záměr).

Pantomima skýtá takřka jen stín děje, jež poezie může zpodobit v plné životnosti. Ale i přes toto omezení zůstává pantomimě stále ještě nadvláda, přidruží-li se k ní hudba; v baletu se hudba musí podřizovat tanečnímu pohybu, ovšem za předpokladu, že taneční pohyby

* J. V. Scheffel, Trubač ze Säckingu (Der Trompeter von Säckingen), věnování.

mají opravdu nějaký obsahový význam a že nejsou jen čistě formálními tanečními pohyby; v tom případě by totiž taneční gesto bylo ve stejné situaci jako hudba: mezi oběma by mohla nastat úplná rovnoprávnost, protože formální stránka pohybového projevu je u obou umění v zásadě táž. Přestože v hudbě se vypěstila k neporovnatelně vyššímu stupni dokonalosti. Samo sebou se rozumí, že uplatňuje-li se poezie, posílená ještě podporou spoluúčinkujícího scénického umění, v nejnplnějším rozvíjení svých vyjadřovacích prostředků, pak nemá nejmenšího důvodu k tomu, aby postoupila své žezlo čistě formální hudbě, která je v dramatickém smyslu zcela bezobsažná. *I v souborném uměleckém díle je poezie látkově a formálně určující složkou.*

Snad se těmito slovy nebude přikládat nesprávný význam, jako by šlo o obětování hudebního nebo scénického krásna krásnu poetickému. Esteticky jsou všechny tři složky úplně stejně rovnoprávné a nebylo by možné, abychom ospravedlňovali úhonu na krásu, kterou by snad některá z nich utrpěla, ziskem složky druhé. Záměr dramatického básníka však je nejvyšší instancí, která rozhoduje o tom, zda lze či nelze užít určité hudební formy, o sobě oprávněné a esteticky hodnotné, nebo určitého scénického obrazu podobných vlastností. S tím souvisí též různý stupeň samostatnosti, který by připadal jednotlivým složkám souborného uměleckého díla, kdyby vystupovaly izolovaně. Poetický podklad, *text*, je relativně nejsamostatnější, neboť u něho forma vzhází bezprostředně ze specifického obsahu umění; za jistých podmínek by mohla úplně uspokojovat i recitace pouhého textu opery. Kdyby dílo bylo provedeno jako *pantomima* (bez hudebního doprovodu), byla by samostatnost již velmi pochybná; stále by však ještě nebylo lze popírat možnost celkové souvislosti, objasňující dějový postup, byť i motivace v jednotlivostech nutně dopadla s krajní nedostatečností. *Hudba* souborného uměleckého díla (přirozeně hraná jen beze slov) jeví se však nezbytně až do jistého stupně nesamostatná, poněvadž moment podmiňující její formu leží mimo ni.

Teď si konečně můžeme vytvořit úsudek o velmi diskutované zásadě Richarda Wagnera, že v souborném uměleckém díle je *drama cílem, hudba však prostředkem výrazu. Z estetického hlediska, tedy při posuzování krásy objektivního díla, je zajisté v nepravu, kdo chce hudbu nějak podřizovat poezii nebo ji stavět až za ni; zde je na místě spíše již citovaný výrok Hanslickův: „Jako ideál pro operu právem platí, aby se rovnou měrou učinilo zadost hudebním i dramatickým požadavkům.“* Ale z hlediska *nauky o umění*, tedy z hlediska tvůrčího umělce, je principiálně naprosto oprávněna zásada, že opera má být *napřed dramatem a pak teprve hudbou*; je opravdu snadno pochopitel-

né, že Wagner se postavil právě na toto stanovisko. Je však nezbytné bezpodmínečně odeprít jakoukoli oprávněnost opačnému výroku, že totiž opera je napřed hudbou a pak teprve dramatem; nelze jej zdůvodnit ani z prvního, ani z druhého hlediska.*

Na tom, co teď bylo řečeno, nemůže přirozeně nic změnit, obrátíme-li se k subjektivnímu dojmu, vzhledem k němuž musíme po každém uměleckém díle bez rozdílu požadovat *jednotu nálady*. Naopak, i zde je poezie, jak je nasnadě, určujícím a podmiňujícím činitelem: dramatický úmysl básníkův rozhoduje o tom, jakou náladu má budít hudba k té či oné scéně či jakým dojmem má působit maska některého představitelů, jakož i krajinné či architektonické prostředí.

Jako princip souborného uměleckého díla se nám tedy ukázal trojí *soulad: obsahu, formy projevu a nálady, tedy logický, estetický a psychologický harmonická součinnost umění, jejichž představové řady probíhají zároveň*. Je to do jisté míry „kontrapunkt umění“, abychom použili oblíbeného Herbartova srovnání s vícehlasou hudbou.

K vyřešení některých otázek souborného uměleckého díla se někdy přibírá na pomoc též *princip napodobení přírody*. I když necháme stranou, že v nauce o umění je zásadní oprávněnost napodobování přírody velmi problematická, zdá se, že tento názor je věru povážlivý. Právě divadelní souborné umělecké dílo je nejméně uzpůsobeno k tomu, aby sneslo důslednou aplikaci principu napodobení přírody; neboť pak by musila odpadnout veškerá hudba a jak řeč a hra představitelů, tak i ostatní účast scénického umění by musily poklesnout na stupeň nejprozaičtějšího realismu. Princip, který vede k takovým důsledkům, je jistě trochu podezřelý; a kdybychom snad chtěli jeho nárokům postavit v cestu závoru libovolným určením zákazu „až potud a již ne dál“, jevílo by se to jako svémocný požadavek. Opera je nejidealističtější z všech druhů uměleckých děl, poněvadž se nejvíce vzdaluje od přírody, přestože si z ní bere látku; je třeba ji co nejúzkostlivěji chránit před tvrdým náparem všední skutečnosti. Je-li to nezbytné, musí *skutečnost* přinést oběť krásu, nikoli však krásu jedné složky krásu složky druhé. Poezie, scénické umění a hudba musí být *navzájem* v souhlasu — s přírodou však jen potud, pokud to jednotlivá z těchto umění

* Též K. R. Pabst stojí na stanovisku nauky o umění, když ve svém spise *Spojení umění na dramatickém jevišti (Die Verbindung der Künste auf der dramatischen Bühne, Bern, Haller 1870)* stanoví na str. 65 jako zásadu každého slučování umění „podřizenost všech spolupůsobících uměleckých oborů nadvládě jediného z nich“. Přiznává však právo na neomezenou nadvládu ve sdružení uměleckých odvětví nejen poezii, nýbrž vůbec každému umění, hudbě stejně jako mimice.

sama pro sebe mají za nevyhnutelně nutné a pokud jim to je možné.
V souvislosti se známými verši

„Výtvarné dílo ať zrcadlí život a ducha zas báseň,
zpěvu jen Múza však zná vyjádřit duševní cit.“

bylo řečeno, že hudba má vyjadřovat *city* jednajících osob, kdežto poezie *myšlenky* a mimika *vnější zjev*. Úlohy jsou zde sice rozděleny správně, přece však jen *a potiori*. Vyjadřovat citový život dovede i poezie a do jisté míry též mimika. Hudba jako taková má ovšem právě tak málo účasti na specificky poetickém myšlenkovém obsahu jako na specificky výtvarné tělesné podobě. Než jen proto ještě dávno nejsou její specifickou oblastí citové nálady a ještě méně jsou v mezích její možnosti; není ani jejím posláním citové nálady v pravém slova smyslu „představovat“. O tomto bodě jsme pojednali dost zevrubně již výše; proto teď postačí jen krátká poznámka, zacílená na souborné umělecké dílo. V něm je údělem *poezie*, aby představovala *mluvícího* člověka. Z jeho slov — jako z dobře srozumitelných znamení — usuzujeme na vše, co se snad odehrává v jeho nitru, tedy nejen na jeho myšlenky, nýbrž stejnou měrou i na jeho *city*. *Mimika* zase představuje *viditelného* člověka; z jeho zjevu se rovněž dohadujeme jeho citů, a to často úplně jednoznačně. *Hudba* se však na představování citů účastní jen tím, že se ve zpěvu co možná nejtěsněji přimyká k básnickému slovu; přispívá tak k předvedení člověka usilujícího o vystupňování řeči, tj. člověka *zpívajícího*. A přece to, co bychom mohli nazvat „dušemalbou“, tkví z valné části též v *orchestru*, jenž nadto je v souborném uměleckém díle nejryzejším, nejvlastnějším zástupcem hudby. Říkává se také: hudba napodobí hrou tónů pohyb představ, které přebývají v našem nitru, „kreslí afekty“, jak se vyjadřuje Herbart. Víme již, že takové výroky se dotýkají momentu, jenž je hudbě a citovému životu vsutku společný. Což však je pohyb představ někoho jiného — a o to v dramatu jde! — vidět nebo slyšet? Což není spíše pravda, že jej lze vnímat leda prostřednictvím zvuků a posunků? Je přece zřejmé, že se dá mluvit o napodobení pochodů v našem nitru jen potud, pokud se projevují vnímatelným způsobem; pak ovšem vlastním předmětem napodobení není sám cit, nýbrž jen jeho výraz. Výraz citového hnutí se však přece jen uskutečňuje v hlase a v gestu, tedy ve výrazových prostředcích poezie a mimiky, nikoli ve výrazových prostředcích hudby. Jen hudebník může ulevovat svým citům hudebními tóny, které lze bezprostředně vnímat; ale člověk, kterého zpodobuje orchestr v souborném uměleckém díle, není člověk „pro-

vozující hudbu“ v tom smyslu, v jakém se jeho mluva vyjadřuje slovem a jeho tělesný pohyb gestem. Člověkem, jenž by tedy snad mohl být zpodobován jako „člověk provozující hudbu“, mohl by být leda Papageno se svou zvonkovou hrou, Don Juan se svou mandolínou, pastýř se svou šalmají.

Tedy ještě jednou: cit a náladu, které hudba vzbuzuje, budí v nás; jde o *naš* cit, o *naši* náladu. Co se s tím stane dál, to se již hudby jako takové netýká, to je již naše věc. Je nesporné, že v jistých případech přičítáme *city*, které byly vzbuzeny v nás, třetí osobě, že je do ní promítáme. Ale jak je to možné, když hudba sama k tomu nijak nepřispívá? Kdybychom např. stáli před medicéjskou Venuší a zároveň naslouchali úvodním taktům prvního dějství Gluckova Orfea, sotva bychom upadli v pokušení, abychom postavě Venuše, na niž bychom se dívali, přičítali náladu, kterou v nás vyvolaly prosté, ale jímavé Gluckovy harmonie; nálada by zůstala uzavřena v našem nitru jako stav naší mysli, k jejímu promítnutí do vnějšího světa by nebylo důvodu. Jinak se věci mají, vidíme-li v úvodní scéně zmíněné opery Orfea, jak v kruhu účastných přátel truchlí u hrobu věrné manželky. Pak hned překládáme náladu vyvolanou v nás instrumentálním úvodem do nitra nešťastného pěvce a chápeme i zpěv sboru jako účastný ohlas jeho citů. Neboť jiné umění již tuto náladu opravdu „představilo“ na konkrétní osobnosti tím, že nám předvedlo výraz obličeje a gesto člověka zkruseného hlubokým žalem. Pohled na Orfea nás dojmá, vzbuzuje v nás bolestnou náladu; a spolu s tím, jak tento subjektivní dojem stále znovu přenášíme zpět na objektivní osobu hrdiny dramatu, činíme tak i s celým ostatním zbytkem smutné nálady, která nás v tom okamžení ovládá, ať již pochodí odkudkoli. Máme-li snad náhodou sami příčinu, abychom oplakávali bolestnou ztrátu, dojmá nás nešťastníkův osud možná dvojnásob; pak ovšem přenášíme i celou tu dvojnásobnou bolest na něho a snad také řekneme, že „teprve teď jsme opravdu pochopili jeho žal“. Kdyby nás do podobné nálady přenesl hudební doprovod, mělo by to přirozeně úplně týž následek, avšak hudba sama zůstává zcela bez účasti na promítání nálady do vnějšího objektu. Je to tedy pouze *jednota nálady* (a nikoli „obsahu“), co zde mocným poutem spojuje tón s obrazem a co činí subjektivní účín tónu služebným objektivnímu představení citu obrazem.

Proto při vyšetřování spolupráce několika různých umění necháme plným právem docela stranou „napodobení přírody“. Je právě tak málo důvodů k tomu, abychom z hlediska mluveného dramatu vyzdvihovali „nepřirozenost“ opery jako předhůzku vůči ní, jako k tomu, abychom z hlediska opery samé hleděli na tuto její vlastnost s politováním.

Schillerův bystrozrak jistě vystihl to pravé, když se vyjádřil, že „v opeře se opravdu slevuje ze servilního napodobování přírody a touto cestou že by se mohlo vloučit na divadlo ideálně“. Snad je zde výraz „slevovati“ dokonce ještě upřílišený, neboť zde není ani důvod něco požadovat.

Proti názoru, který zde zastáváme, bylo by snad možno pronést námitku, na první pohled závažnou: dějiny umění již přece znají souborné umělecké dílo, v němž netřímá žezlo poezie, nýbrž hudba, totiž *operu*. Nejprve je nutno zdůraznit, že historické příklady nemohou poskytnout ani oporu pro nějaké estetické pravidlo, ani zbraň proti němu. Přísně vzato znamená existence nějakého uměleckého směru jenom jeho relativní historickou oprávněnost pro určitou epochu, nikoli absolutní estetickou oprávněnost pro kteroukoli dobu. Sotva již lze pochybovat o tom, že původně měla k sobě jednotlivá umělecká odvětví blíže než dnes, kdy je i umělecká činnost podřízena dalekosáhlé dělbě práce; ale proto bych se ještě neodvážil odvozovat estetické normy (jak to činí např. Richard Wagner) ani z této skutečnosti, ani z toho, že východiskem dalšího uměleckého vývoje byla snad ve většině případů taneční píseň, tedy souborné umělecké dílo v zárodečném stavu. Na druhé straně by však také nebylo možno vytratit se jako s rozhodujícím argumentem proti estetickým normám s poukazem na skutečně existující souborné umělecké dílo, jež by „opravdu bylo napřed hudbou a pak teprve dramatem“; nebylo by to možné ani v tom případě, kdyby se takový poukaz opíral o pevnější základy, než jak tomu ve skutečnosti je. Díváme-li se na věc z *našeho hlediska*, pak je pravda, že poměr mezi jednotlivými složkami souborného uměleckého díla se v průběhu věků všelijak měnil. Máme však opravdu právo, abychom se dívali na minulost brýlemi přítomnosti? Co se nám *dnes* zdá obětí přinášenou hudbě ze strany poezie, neplatilo asi za něco podobného v dobách, kdy hudba stála na docela jiném stupni svého vývoje, jenž se s dnešním sotva dá srovnávat. Musíme tedy postupovat s krajní opatrností, chceme-li z toho soudit na skutečně zásadní podřízenost poezie hudbě. Především nesmíme zapomínat, že každá snaha o charakteristiku je přirozeně omezena rozsahem uměleckých prostředků, které jsou právě po ruce. Máme přece víc než dost příkladů toho, že současníci se na jistých hudebních útvarech obdivovali nejdokonalejší shodě se záměry básníkovými, zatímco dnes, z dnešního hlediska, tam nemůžeme při nejlepší vůli nalézt nic jiného než absolutně hudební útvary. „Každá tónomalba skýtá jen přirovnání, a proto — kulhá. Ani psi štěkot, ani blýskání, ani déšť nelze zřetelně vyjádřit prostřednictvím tónů; z konvence však po nějaký čas platí ten či onen

hudební útvar za štěkot, blýskání, déšť, led nebo sníh, dokud jej nevystřídá jiný, který se zdá pro nějaký vnější rys vhodnější.“ Co zde Tappert* říká o tónomalbě v užším smyslu slova, platí — nanejvýš v trochu mírnější formě — též o hudební „malbě nálad“. Porovnejme jen „charakterizaci“ v moderní opeře s charakterizací starých italských skladatelů, dokonce i současníků Gluckových! Najdeme-li tedy ve výtvorech zaslých věků tak mnoho věcí, které způsobují, že dnes v nich postrádáme i nejskrovnější míru žádoucího souladu mezi hudbou a poezií, ba že někdy máme dokonce dojem úplného rozporu, pak nám toto zjištění samo o sobě ještě nedává právo, abychom tvrdili, že tenkrát vůbec neexistovala snaha o charakteristiku nebo že snad bylo úplně v opovržení řídit se takovou snahou. Pravda je, že tenkrát ani nebylo možno postřehnout některé rozpory mezi slovem a tónem, které dnes velmi citelně ruší i úplného laika, poněvadž tehdy se hudební myšlení pohybovalo v příliš úzkém okruhu výrazových prostředků. V dějinách vývoje výtvarných umění se setkáváme se zcela obdobnými zjevy. Na nejnižších stupních uměleckého vývoje se ke zpodobení lidské postavy užívá oněch lineárních obrazců, jimiž ruka právě vládne. Nejprve jsou to nejjednodušší geometrické útvary: hrubě narysovaný kruh s několika tečkami a čárkami představuje hlavu, jednoduchá čárka krk, obrácený trojúhelník trup, prodloužení jeho stran směrem dolů nohy, a ruce někdy nejsou vůbec namalovány, nemají-li být zrovna zaměstnány něčím důležitým. Tenkrát se přestávalo na vyznačení nejdůležitějších rysů a po napodobení přírody ve smyslu našeho moderního umění nebylo ani stopy. Ale ještě i v pozdějších epochách, kdy se umění po mnoha stránkách vypracovalo na úctyhodnou úroveň, v dobách značně pokročilé kultury, nacházíme nedostatky v perspektivě a v jednotlivostech kresby, které tak bijí do očí, že by nám taková nenáročnost musila připadat zhora nepochopitelná, kdybychom si nedovedli připamatovat ze svého vlastního mládí podobný vývoj a také skutečnost, že nedostatky našich vlastních výtvorů nám sotva mohlo přivést na mysl srovnání s originálem v přírodě, nýbrž spíše porovnání s jinou, avšak korektnější kresbou. Kde však nemohou posloužit jako vzor dokonalá umělecká díla, tam je pokrok v kreslířské dovednosti jen velmi pozvolný. Ba kdyby se náhle a bez přípravy před zrakem osoby stojící na nejnižším stupni uměleckého vzdělání octlo kresebné znázornění vybavené všemi prostředky moderní umělecké techniky, mělo by to nezbytně za následek všechno jiné, jenom ne okamžité porozumění obrazu a zalíbení v něm. Vždyť je známo, že

* Hudba a hudební výchova (*Musik und musikalische Erziehung*).

primitivům někdy působí značné potíže rozpoznat dvojrozměrné zobrazení plastických předmětů, ba že se jim to nezřídka vůbec nepodaří. Ani jeden ze dvanácti australských domorodců nedovedl rozpoznat, co je zobrazeno na pestrém barvotisku, který jim Oldfield ukázal; jeden z nich to pokládal za vyobrazení lodi, jiný za obraz klokana, a zatím šlo o vyobrazení — tamního domorodce. „Žádnému z těch dvanácti lidí nenapadlo uvést obraz v souvislost s vlastní osobou. Hrubou kresbu, na níž jsou všechny podrobnosti silně zvětšeny, dovedou rozpoznat lépe. Chcete-li jim znázornit člověka, musíte namalovat hlavu nepoměrně velikou.“*

Hudba je na tom v jednom bodě (totiž pokud jde o tlumočení nálad myslí) dokonce ještě hůře než výtvarné umění. Vždyť jí chybí i možnost bezprostředního srovnávání s vnímatelným vzorem, jímž by se mohla aspoň trochu řídit. Je odkázána jenom na sledování subjektivního dojmu, jež vzbuzuje, jde-li o nějaké „charakteristické“ formy. Je nasnadě, že proto budou názory na míru charakteristiky postačující pro účely souborného uměleckého díla krajně kolísat, ať již jde o kteroukoli dobu. Ani gluckisté, ani piccinisté nikdy nevymřou. Ve sporu mezi nimi půjde vždy o to, zda umělec má právo prolomit závory uměleckých prostředků, které jsou právě po ruce, a obohatit možnosti svého umění o nové hudební tvary, získané z poetického podnětu, či zda je zavázán pohybovat se s respektem jen uvnitř stávajících hranic. Kdo by chtěl popírat, že prvá z obou těchto tendencí může někdy vést na povážlivé scetství? Než je právě tak jisté, že pokud operní hudba, ba celé moderní hudební umění přišlo do sebenepatrnějšího styku se slovem, vyvíjelo se nejen ve smyslu Gluckově, tj. se snahou po stále větší charakteričnosti, nýbrž že se právě tímto snažením nesmírně vydatně obohatilo i v čistě hudebně formálním smyslu. Budiž zde především vzpomenu florentských skladatelů, kteří kolem roku 1600 po vzoru antických Řeků zamýšleli učinit hudbu poetickým výrazovým prostředkem a jimž máme co děkovat za vlastní impuls k rozvoji celé dnešní hudby, a dále i celé řady zasloužilých mužů, jako byli Claudio Monteverdi, Carissimi, Alessandro Scarlatti a jiní až po Glucka, kteří se právě svou snahou po výstižnější charakteristice cítili puzeni k vytváření nových uměleckých prostředků, jež zakrátko nutně šly k dobru i absolutní hudbě. Opery Gluckovy a jeho následovníků ještě žijí na našem jevišti. Na nich můžeme přesně zjišťovat, jak každý nový „výrazový prostředek“ je zároveň i novou hudební formou, která se udrží nebo

* Citováno podle Lubbockovy knihy Vznik civilizace (něm. vydání *Die Entstehung der Civilisation*), str. 35.

zanikne, podle toho, zda se osvědčí či nikoli, která by však ve zdrcující většině případů byla pravděpodobně ani nevznikla, kdyby skladatel nebyl uposlechl poeticko-dramatického popudu. Každé reformní hnutí na poli opery ve smyslu Gluckově znamená blahodárny pokrok nejen pro samo souborné umělecké dílo, nýbrž též pro absolutní hudbu; naopak tomu stanovisko piccinistů znamená ne-li naprosté ustrnutí, tedy aspoň násilné pozdržení tohoto pokroku, jímž je rozmnožení *uměleckých prostředků*, které jsou k dispozici.*

(1877)

* Obdobně je třeba postupovat s krajní obezřelostí, jde-li o odvozování jistých estetických pravidel z „moudrého sebeomezení“ řeckého umění. Tak např. Pabst (v již citované knize na str. 123) míní, že omezení, které Řekové uložili hudbě i mimice v dramatu a jež je ovšem naší dnešní hudbě cizí, bylo důsledkem názoru, že nadvládu poezie v dramatickém díle lze uchovat jen tehdy, když se účast ostatních umění omezí jen na nejnútnejší. Na tom je jen tolik pravdy, že Řekové nepodnikli v době svého uměleckého rozkvětu nic, co by bylo jakkoliv na úkor zřetelnosti a slyšitelnosti zpívaného textu. Je nasnadě, že tím byla vyslovena jen zásada podřízenosti ostatních umění poezii, a že tím tudíž byl předepsán toliko způsob jejich spoluúčasti, nikdy však její míra. Avšak hudba se jistě rozvíjela v hranicích vymezených ohledem na zpívané slovo do své nejplnější krásy; a stejně je jisté, že se spolu s ostatními uměními (poezii nevyjímajíc) podílela na dobrém řeckém vkusu, jenž ji uchránil přede vším, co by se současníkům (ne nám!) mohlo zdát přehnané. Byla-li však hudební složka ve srovnání s naší operou i jinak prostá a nenáročná — pokud si ovšem dnes vůbec směje troufat na úsudek o tom —, je třeba hledat příčinu toho ve skutečnosti, že Řekům byla vícehlasá harmonie něčím cizím, neznámým; v jejich dramatickém souborném uměleckém díle tedy vícehlas nechybí proto, že by byl „protismyslný“, nýbrž proto, že jeho použití bylo tehdy nemožné. Prává příčina oné hudební prostoty a nenáročnosti tedy tkví úplně někde jinde než v dramatu. Ani to, že se Řekové vzdali mimiky obličeje, nesmí se cejchovat na „moudré sebeomezení“; bylo to znemožněno známým zařízením antického jeviště. Kdyby Řekové byli hráli a zpívali v našich malých divadlech a k tomu ještě před obecnem vyzbrojeným divadelními kukátkami, byli by jistě na mimiku obličeje vynaložili stejně svědomitou péči, s jakou zacházeli s deklamací básnického textu a s hudební rytmikou a jaké v plné míře dopřávali i pantomimám, hraným bez masek v užší společnosti.