

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

[VI]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

[VII]

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

slouchala nejodvážnějším a nejpůvabnějším básníkům německého národa.

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

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

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

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

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

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

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

Konec třetího dílu