

VLADIMÍR SPOUSTA

HUDEBNĚ- LITERÁRNÍ SLOVNÍK

Hudební díla inspirovaná slovesným uměním

II. ČEŠTÍ SKLADATELÉ



MASARYKOVA UNIVERZITA

Vladimír Spousta
HUDEBNĚ-LITERÁRNÍ SLOVNÍK

muni
PRESS

Knihu recenzovali:
prof. PhDr. Josef Maňák, CSc.
doc. Mgr. Petr Hala, Ph.D.

VLADIMÍR SPOUSTA

HUDEBNĚ- LITERÁRNÍ SLOVNÍK

Hudební díla inspirovaná slovesným uměním

ČEŠTÍ SKLADATELÉ

II. díl slovníkové trilogie

Masarykova univerzita / Brno 2011

Součástí publikace je CD se slovníkem.

© 2011 Vladimír Spousta

ISBN 978-80-210-7723-2 (online : pdf)

ISBN 978-80-210-5642-8 (brožovaná vazba)

ISBN 978-80-210-5641-1 (soubor) (brožovaná vazba)

ISBN 978-80-210-5311-3 (1. díl) (brožovaná vazba)

OBSAH

PŘEDMLUVA	7
ESTETICKÉ HODNOTY V ŽIVOTĚ ČLOVĚKA	13
UMĚNÍ A JEHO SVĚT	25
1. Recepce a hodnocení uměleckého díla	31
2. Umění v procesu výchovy	35
SLOVESNÉ A HUDEBNÍ UMĚNÍ	47
1. Koordinace a integrace slovesného a hudebního umění	52
2. Auditivní percepce slovesného a hudebního umění	56
3. Funkce slovesného a hudebního umění	57
LITERÁRNÍ DÍLA INSPIROVANÁ HUDEBNÍM UMĚNÍM	61
1. Hudba jako inspirační podnět	61
2. Beletristické literární dílo s námětem z fiktivního hudebního prostředí ...	64
3. Literární dílo s námětem z historicky doloženého hudebního prostředí ...	66
4. Hudebně naučné literární dílo s námětem z hudebního prostředí	72
HUDEBNÍ DÍLA INSPIROVANÁ SLOVESNÝM UMĚNÍM	75
1. Idea literárního díla jako zdroj inspirace	78
2. Zhudebnění námětu literárního díla	78
2.1 Předehra	79
2.2 Symfonická báseň	80
2.3 Scénická hudba	82
2.4 Baletní hudba	83
2.5 Filmová hudba	85
3. Zhudebnění textové předlohy literárního díla	86
3.1 Melodram	88
3.2 Píseň	90
3.3 Sbor	94
3.4 Kantáta	97
3.5 Oratorium	100
3.6 Opera	101
LITERÁRNĚ-HUDEBNÍ VZTAHY	105
1. Typologie hudebně-literárních vztahů	106
2. Klasifikace literárně-hudebních vztahů	109
3. Hudebně-literární konotace ve stylových souvislostech	112

STRUKTURA SLOVNÍKOVÉHO HESLA	135
Řazení hesel	135
UKÁZKY ZE SLOVNÍKOVÉ ČÁSTI (CD-ROM)	137
A) Hudební díla českých skladatelů inspirovaná slovesným uměním	137
B) Slovesné umění v dílech českých skladatelů	142
C) Lidová slovesnost v dílech českých skladatelů	153
D) Hudební skladby komponované k počtě literárních umělců	166
E) Čeští skladatelé v beletristické literatuře	167
SEZNAM HUDEBNÍCH SKLADATELŮ (abecedně řazený)	169
SEZNAM HUDEBNÍCH SKLADATELŮ (řazený podle roku narození) ...	181
SEZNAM LITERÁRNÍCH UMĚLCŮ	193
SLOVNÍČEK POUŽITÝCH HUDEBNÍCH A LITERÁRNÍCH TERMÍNŮ	223
LITERATURA	235
1. Slovníky, encyklopedie a katalogy	235
2. Knižní monografie	238
3. Sborníkové studie	248
4. Časopisecké statě	251
5. Beletrie	254
JMENNÝ REJSTŘÍK	255

CD-ROM

Struktura slovníkového hesla	1
A) Hudební díla českých skladatelů inspirovaná slovesným uměním	3
B) Slovesné umění v dílech českých skladatelů	221
C) Lidová slovesnost v dílech českých skladatelů	437
D) Hudební skladby komponované k počtě literárních umělců	487
E) Čeští skladatelé v beletristické literatuře	493

PŘEDMLUVA

Hudební kultura, s níž (a v níž) žijeme, je výslednicí kulturních a tvůrčích uměleckých aktivit mnoha národních, etnických a sociálních skupin. Vyvíjela a rozvíjela se v územním prostoru českého státu, jehož rozloha, politické a sociální uspořádání i kulturní a jazykové bohatství procházely během historického vývoje nesčetnými proměnami. Část tvorby hudebníků, kteří vyšli z českého prostředí, se zrodila někdy dokonce mimo území českého státu.

Hudební tvorba českých hudebních skladatelů, jejíž vznik byl inspirován slovesným uměním, je odborné i laické hudební veřejnosti předkládána pod názvem **Hudebně-literární slovník. Čeští skladatelé. II. díl slovníkové trilogie**. Koncepčně a formálně navazuje na I. díl slovníkové trilogie **Hudebně-literární slovník. Světoví skladatelé**, který byl publikován Nakladatelstvím Masarykovy univerzity v roce 2011.

III. díl trilogie **Hudebně-literární slovník. Skladatelé 20. století** je v současné době v tisku. Zachycuje hudební díla skladatelů narozených výlučně v první polovině 20. století (po roce 1930), a tedy v naprosté většině v současné době žijících. Vydáním tohoto dílu vznikne ucelená slovníková trilogie, dílo *sui generis*, které v této komplexnosti nebylo dosud publikováno, a autorův mnohaletý ediční záměr se tak naplní.

Hudebně-literární slovník českých skladatelů je zpracován podle týchž zásad jako *Hudebně-literární slovník světových skladatelů*. Na základě hudebně-literární a literárně-hudební dvojakosti tohoto *Slovníku* vyčleňujeme dvě kategorie konotací:

1. *Literární díla inspirovaná hudebním uměním*, kde se ocitají beletristická literární díla s námětem z fiktivního nebo historicky doloženého hudebního prostředí a hudebně naučná díla s námětem z hudebního prostředí.
2. *Hudební díla inspirovaná slovesným uměním*, která vznikla jako odezva ideje, námětu nebo textu literárního díla. Idea a námět literárního díla se odráží v různých hudebních formách – jako předehra, symfonická báseň, scénická nebo baletní hudba; text slovesného díla je pro hudebního skladatele východiskem při tvorbě melodramu, písně, sboru, kantáty, oratoria a opery. Soupis děl zrodivších se z tohoto inspiračního zdroje tvoří podstatnou část slovníku.

Svým obsahem je zcela samostatným specifickým dílem. Jeho zvláštností je skutečnost, že pojednává pouze o těch hudebních skladatelích, jejichž některé hudební dílo vzniklo jako odezva díla literárního umělce. Ideové, tematické nebo stylové konotace, které podnítily vznik konkrétního hudebního díla, projevují různý stupeň vzájemné blízkosti: od pouhé ideové či osobnostní souvztažnosti – jako je tomu například ve dvojím uměleckém ztvárnění ideje „mé vlasti“ ve

formě cyklu symfonických básní Bedřicha Smetany a v literárním zpracování Marie Majerové – až po těsné vazby integrační, kdy skladatel prokomponovává text básně nebo libreta (opery, baletu, pantomimy). Slovník však nesleduje pouze vztahy tohoto typu, tj. mezi konkrétními literárními (básnickými, prozaickými či dramatickými) artefakty a jejich zhudebněnými protějšky, ale je koncipován širěji, tzn. i se zřetelem k osobnosti autora literárního díla, jeho ideového odkazu a obecně kulturnímu přínosu, jako v případě světově proslulého anglického dramatika Williama Shakespeara a Smetanovy orchestrální ouvertury *Pochod k slavnosti Shakespearově*. Tento typ souvztažností je pro snazší identifikaci formálně odlišen od ostatních záznamů tak, že jméno literární osobnosti je uzavřeno do závorek.

Slovník tedy není koncipován biograficky, ale faktograficky sleduje konotace hudebního a slovesného umění jako tvůrčího úsilí hudebních a literárních umělců. Rok narození skladatelů (jako jediný biografický údaj uváděný za jménem skladatele) má jednak (primárně) *funkci identifikační*, jednak (sekundárně) i *funkci orientační*, díky níž získává čtenář celkovou představu i o historických, společenských a politických podmínkách a souvislostech, v jejichž průsečíku skladatel žil a tvořil.

V 1. polovině 20. století se problematikou vztahů literatury a hudby dlouhá léta zabýval hudební skladatel a hudebněvědecký a národopisný pracovník PhDr. Vratislav **Vycpálek** (1892–1962), svůj zájem však omezil převážně na konotace mezi českou literaturou a hudbou, přičemž publikovat výsledky svého bádání se mu podařilo jen v nemnoha dílčích časopiseckých statích (viz seznam literatury); jejich větší část zůstává stále pouze v rukopisných studiích. V nich věnuje pozornost několika českým básníkům a jejich dílu ve vztahu k hudbě: Petru Bezručovi, Svatopluku Čechovi, Františku Ladislavu Čelakovskému, Josefu Horovi, Janu Nerudovi a Stanislavu Kostkovi Neumannovi. Z ostatních českých muzikologů, kteří se zabývali touto problematikou, připomínáme Roberta **Smetanu**, na Slovensku se literárně-hudebním vztahům věnovali mimo jiné Zdenko **Hochmuth** a Jozef **Tvrdoň**.

Je přirozené, že se k jejich badatelské práci postupně připojili také hudební pedagogové a teoretikové uměnovýchovy, ale i učitelé hudební a literární výchovy, kteří vyhledávali spojitosti mezi slovesným a hudebním uměním a snažili se je výchovně využít, a zúročit tak jejich uměnovýchovnou a estetickovýchovnou potenci ve své každodenní učitelské práci. Někteří z nich, například Emanuel **Blumauer**, Miloslav **Štěpánek** nebo Jiřina **Vacková**, problematiku koordinace a integrace hudby a literatury promýšleli důkladně a systematicky ji zpracovávali nejen se zřetelem k vlastním potřebám, ale dílčí výsledky svých uměnovýchovně a estetickovýchovně orientovaných bádání v této oblasti rovněž (převážně časopisecky) publikovali.

Slovník registruje hudební díla **891 skladatelů** a téměř dvaapůlkrát více **autorů literárních děl – 2203**, která podnítila skladatele k jejich tvorbě. Doplnuje českou hudební lexikografickou literaturu o nový pohled na hudební tvorbu; v tom je jeho novost a jedinečnost. Do *Slovníku* jsou zařazeni hudební skladatelé z celé šíře historického vývoje až do první čtvrtiny 20. století (narození do roku 1930), pochopitelně při zachování základního historiografického kritéria respektujícího význam skladatele v národních a světových dějinách. Kritérium výběru je ovlivněno autorovou snahou po maximální dosažitelné úplnosti, a začleňuje proto do *Slovníku* i takové skladatele, jejichž význam je z hlediska vývoje českého hudebního umění považován západoevropskými autory hudebních slovníků za okrajový (v hudebních slovnících nejsou uváděni). Protože četba *Slovníku* a jeho praktické využívání předpokládá znalost významového obsahu (smyslu) použitých odborných hudebních výrazů a pojmů, předjímá vlastní soupis hudebních děl **Slovníček použitých hudebních a literárních termínů**.

Materiál pro rukopisnou podobu tohoto *Slovníku* byl získán z několika zdrojů:

1. převážná část údajů z českých hudebních lexik;
2. menší část z cizojazyčných (zahraničních) hudebních slovníků;
3. z vlastních rešerší hudebních pramenů shromážděných v průběhu badatelské a teoretické práce uměnovědné a uměnovýchovné;
4. z údajů získaných díky nevšední ochotě řady současných skladatelů a hudebních spisovatelů, kteří mi nezištně poskytli informace o svých dílech a okolnostech jejich geneze a inspiračních zdrojích;
5. ze zkušeností nabytých během mé mnohaleté praktické činnosti hudebněpedagogické.

Jen tak jsem mohl přistupovat k literárním a pramenným zdrojům svých informací a jejich následnému zpracování do určité míry samostatně. Považuji proto za potřebné přičinit poznámku o metodách a kritériích aplikovaných při výběru hudebních skladatelů a jimi zhudebněných literárních děl. Při výběru byla jako rozhodující kritéria uplatněna **umělecká a obsahová (ideová) hodnota hudebního díla** a jeho literární předlohy. Tato hlediska se však tvrdě střetávala s autorovou snahou po úplnosti; ta získala převahu a v zájmu objektivit byly pak do *Slovníku* začleněny i skladby, které díky poplatnosti ideologii tzv. socialistického realismu svým ideovým (obsahovým) – a v mnoha případech i uměleckým – kvalitám ztratily nárok na sdílení sousedství plnohodnotných děl nezaprodaných hudebních skladatelů.

V období kultu „nerozborného přátelství se Sovětským svazem“ se jako příslušné houby po dešti vynořují vokální skladbičky komponované na básnické výtvary mnohdy druhořadých literátů. Tato tematicky a hudebně monotónní nadprodukce nesla stopy uměleckého poklesu jako důsledku předstíraného vnitřního prožitku některých skladatelů. Tvůrčí umělecká neupřímnost

a profanace sociálního poslání umělců slova a tónů tak jen dokreslovala morální obraz tehdejšího politického a společenského života. Mimořádně snaživí jsou v té době Radim **Drejsl** se svými agitkami (například *Voják úderník*), Václav **Dobiáš** (*Píseň o Stalinovi*) a Miroslav **Barvík**, který v autogamickém¹ nadšení komponuje (kromě celé řady jiných výtvorů téhož druhu) *Častušku o šrotu*, *Pochod dělnických milicí*, *Dva zpěvy o Stalinovi*, kantátu *Ruky přeč od Koreje* a na text S. K. Neumanna *Kantátu o Gottwaldovi*. Nad otázkou tendenčnosti uměleckého díla se v těch letech zamýšlel Vladislav **Vančura**; a protože závěr, k němuž dospěl, plně vystihuje tvůrčí dilema tehdejších skladatelů, cituji z něho: „Zvyšuje-li tendence výraz, propůjčuje-li mu větší aktualizaci a je-li sama dokonale zvládnuta jako stavební jednotka, stává se tendence jednou ze složek tvárných a pak je srovnatelně účelná. Je-li tendence k textu přičleněna, pak ji pocítujeme jako kaz, ať už ji považujeme za správnou či nikoli.“²

V období „budování socialismu“ a zvláště pak po únorovém „vítězství lidu“ v roce 1948 se řada českých a slovenských skladatelů dala lákat vidinou možnosti, jak za souhlasu a podpory vládnoucí garnitury zvýšit popularitu své osoby a svého díla, a tak v hojném počtu produkují nejrůznější častušky a údernické písně o lepším životě v lepší, tj. komunistické společnosti, o pracujícím lidu, o dvou- a pětiletém plánu atd. Prozíravější z nich se sice také snažili prokázat osobní soulad s oficiálně proklamovanou ideologií, svoji hudební úlitbu však komponovali na umělecky hodnotné a obsahově nezkorumpované básnické texty, jako byly básně Petra **Bezruče** – například *Horník*, mužský sbor Jarmila **Burghausera** – nebo Josefa **Hory**, jejichž sociální citění a respekt k dělníkům rukou či ducha vyhovovaly cenzorům ideologické čistoty. Plnili tak „vlasteneckou povinnost“ a přitom neztráceli svoji tvář. Obdobně i v 50. letech 20. století – v období utužování přátelství s pracujícím lidem Čínské lidové republiky a Mao Ce-tungem – se hned několik hudebních skladatelů nechalo inspirovat Mathesiovými překlady staré čínské poezie (z nich připomínám například *Zpěvy staré Číny* od Miroslava **Hlaváče**) a zalíbili se tak vrchnosti, aniž by měli pocit, že se umělecky zaprodali a zpronevěřili svým ideálům. Někteří se však vyjadřovali ve svých skladbách otevřeně a za nic se neskrývali; například Alois **Hába** zkomponoval v roce 1950 píseň *Bez komunistů by nebylo nové Číny*.

Vhled do širších souvislostí problematiky přinášejí dvě úvodní kapitoly: *Estetické hodnoty v životě člověka a Umění a jeho svět*. Třetí kapitola *Slovesné a hudební umění* se zabývá koordinací, integrací, percepcí a funkcemi obou uměleckých druhů. V následujících dvou kapitolách jsou pojednána konkrétní hudební a literární díla, a to ve dvou rovinách: *Literární díla inspirovaná hudebním uměním* (kap. 4) a *Hudební díla inspirovaná slovesným uměním* (kap. 5). Vztahům mezi slovesným a hudebním uměním, jejich typologií, klasifikací a navzájem provázanému složitému předivu je věnována šestá kapitola

¹ Autogamie (z řec. *autos* – sám + *gametē* – vdaná, plodná) – samoplodnost.

² Vladislav Vančura (*1891) v knize *Vědomí souvislostí*, 1958, s. 24 a 25.

Literárně-hudební vztahy. O způsobu, jak jsou jednotlivá hesla konstruována a v jakém sledu jsou za sebe řazena, informuje kapitola *Struktura slovníkového hesla*.

Získat rychle a pohotově informaci o tom, kteří literáti poskytli skladatelům svá díla jako předlohu či zdroj inspirace, lze v *Seznamu literárních umělců*. Obdobný záměr sledoval autor i při generování dvou *Seznamů hudebních skladatelů*, kteří jsou ve *Slovníku* prezentováni. První je sestaven podle roku narození skladatele, a umožňuje tak čtenářům získat povědomí o jejich chronologické posloupnosti, druhý je řazen abecedně. Protože četba tohoto *Slovníku* a jeho praktické využívání předpokládá alespoň minimální (orientační) znalost různých odborných hudebních a literárních výrazů a pojmů (a jejich významového obsahu), je doplněn *Slovníčkem použitých hudebních a literárních termínů*. Badatelům – muzikologům a odborným pracovníkům hudebních knihovních fondů a archivů je určen *seznam odborné literatury*, který jim může usnadnit její vyhledávání. Bibliografické záznamy literatury, kterou autor při tvorbě *Slovníku* využil, jsou pro větší přehlednost roztrženy do čtyř skupin. Odděleně jsou proto uváděny:

1. slovníky, encyklopedie a katalogy,
2. knižní monografie,
3. sborníkové studie,
4. časopisecké statě.

Na seznam literatury navazují ukázky ze slovníkové části, která je uložena na CD-ROM:

Ze dvou nejobsažnějších částí – z kapitoly A) **Hudební díla českých skladatelů inspirovaná slovesným uměním** a B) **Slovesné umění v dílech českých skladatelů**, která vychází vstříc čtenářům zájímajícím se o to, která literární díla se stala předlohou pro hudební díla skladatelů ve *Slovníku* registrovaných. Na újeji vymezené segmenty těchto kapitol se soustřeďují kapitoly C) **Lidová slovesnost v dílech českých skladatelů**, D) **Hudební skladby komponované k počtē literárních umělců** a E) **Čeští skladatelé v beletristické literatuře**. V kapitole C) jsou hudební díla inspirovaná lidovou poezií předkládána pro snazší orientaci v jejich registru a s ohledem na praktické vyhledávání *v abecedním uspořádání*.

Tvůrci lexikonů i jejich uživatelé dobře vědí, že zodpovědně a pečlivě zpracovaný slovník poznají nejlépe podle toho, že v něm (většinou) najdou – snadno a rychle – to, co hledají, a to bez rizika, že získaná informace bude mylná či zavádějící. Nechtě čtenáři posoudí, zda se to autorovi podařilo.

Konečně mohu vyslovit své **poděkování** všem, kdo mi byli nápomocni při práci na tomto *Slovníku*. Za lektorské posudky vděčím v prvé řadě svému dlouholetému příteli a spolupracovníkovi emeritnímu profesoru Masarykovy univerzity PhDr. **Josefu Maňákovi**, CSc., a Mgr. **Petru Halovi**, Ph.D., docentu Pedagogické fakulty Masarykovy univerzity. Za vstřícnost a pomoc při počítačovém

zpracování databáze *Slovníku* patří můj dík Mgr. **Pavlu Šmerkovi**, Ph.D., z Fakulty informatiky Masarykovy univerzity. Za obětavou spolupráci upřímně děkuji i své ženě, která se také podílela na finální podobě *Slovníku*. Svoji reálnou podobu získal díky pochopení a péči ředitelky Nakladatelství Masarykovy univerzity PhDr. **Aleny Mizerové** a Mgr. **Radky Vyskočilové**. Jim též patří autorův vřelý dík.

ESTETICKÉ HODNOTY V ŽIVOTĚ ČLOVĚKA

*„Chápeme-li krásno jako plnost života, budeme muset uznat,
že úsilí o život, jež proniká celou přírodou,
je zároveň úsilím o vytvoření krásna.“*

N. G. Černyševskij³

V současné postmoderní společnosti plné rozporů se ocitáme před hrozbou rozpadu vztahu člověka ke světu. Systém lidských hodnot a norem je relativizován a člověk ztrácí schopnost orientace ve vlastních psychických stavech a procesech. Přesycen stále novými informacemi, zážitky a dojmy vnitřně strádá, protože cítí prázdnotu a povrchnost svého života a svoji neschopnost cítit a vnímat jako autonomní bytost. V důsledku degradace člověka na pouhé nedůležité kolečko ve stroji se z jeho vědomí vytratily veškeré orientační body zakotvené v univerzálních principech a absolutních hodnotách. A člověk dezorientován dobou tápe a bloudí – a trpí.

Život každého člověka má však svoji vlastní vnitřní dynamiku: chce růst, projevovat se, žít. Ve chvíli, kdy je tato tendence potlačována, energie směřující k životu se zvrátí a vybijí se destrukcí a ničením (okolí, věcí, nebo dokonce i sama sebe). Životoplná a destrující tendence se vzájemně ovlivňují, a protože stojí vůči sobě v nepřímouměrné závislosti (vzrůstající úbytek pozitivních tendencí vede ke zbytnění negativně orientovaných tendencí), mohou se ve vypjatých situacích stát pro člověka velkým rizikem. Jen osobnost biosomaticky a psychicky integrovaná je schopna sladit všechny své tělesné a duševní funkce a vyrovnat se i s úskalími sociálního prostředí. Desintegrace pak mívá zhoubné morální důsledky. To, co zvnějšku vnímáme jako estetické, znamená pro živočišný druh (nikoli tedy člověka – izolovaného jedince) stav dokonalé kondice, vzestupu, zatímco opak (nevýraznost, neurčitost, ošklivost) může znamenat deklinaci, cestu k zániku druhu (volně podle A. Portmanna⁴).

Z výsledků průzkumu trestnosti mládeže – aktivních členů zájmových uměleckých souborů, který uskutečnila prokuratura v roce 1983, vyplývá, že estetické aktivity (zvláště umělecké povahy) pozitivně ovlivňují charakter mladého člověka.⁵ Miloš Jůzl⁶ uvádí kulturní úroveň absolventů gymnázií do kontextu se

³ Nikolaj Gavrilovič Černyševskij (* 1828) – ruský revolučně demokratický filozof, autor spisu *Estetické vztahy umění ke skutečnosti*.

⁴ A. Portmann – švýcarský filozofující biolog.

⁵ *Souhrnná závěrečná zpráva z poslaneckých průzkumů*. Praha: Federální shromáždění ČSSR, 1983, s. 64.

⁶ *Hudební rozhledy*, 1990.

stávajícím učebním programem, v němž absentují uměnovýchovné předměty.⁷ Pro nápravu nabízí alternativu v podobě volitelného estetickovýchovného semináře a naznačuje i jeho koncepci. Sledujeme-li současnou produkci masmediálních prostředků (zvláště soukromých televizních stanic), nelze nevidět, že kvalitní, hodnotné pořady se objevují spíše výjimečně. Vycházíme-li z předpokladu, že (snad) ani tvůrci těchto programů nepochybují o tom, že masmédia díky své působivosti výrazně ovlivňují hodnotový systém všech generací (a mladistvých zvláště), pak bychom si měli klást otázku, jak jsou tito pracovníci připraveni pro výkon své funkce a na jaké úrovni jsou vzděláni v oblasti filozofie, kulturologie a edukologie. Kvalita televizních pořadů nepochybně odráží úroveň jejich profesní přípravy.

Z hlediska vývojové psychologie se **člověk stává estetickým subjektem** velmi záhy (nejen z hlediska ontogenetického, ale i z pohledu fylogenetiky). Dějiny lidstva a jeho kultury nám prostřednictvím nejstarších dochovaných objektů materiální povahy, které dokládají způsob života a myšlení pravěkého člověka, dovolují vyslovit předpoklad, že se tak stalo na samém počátku lidské historie – hned po jeho druhovém osamostatnění (po zrodu jeho samostatného biologického druhu, kdy byl v těsném kontaktu s přírodou). Tito němí svědkové svou formou a respektem k funkci dokládají, že jejich původci byli esteticky vnímavými suverénními subjekty. Mezi nejstaršími památkami materiální povahy nacházejí archeologové i kultovní předměty, které jsou výrazem poznání a morálního citění pravěkého člověka.⁸ Když tento náš prapředek v souvislosti se svým praktickým a kultovým životem vytvářel a vyráběl hmotné předměty a nástroje, které mu usnadňovaly žití (a v dobách klimatické nepřízně mu umožnily přežít), angažoval se i esteticky. Estetické vnímání a citění je hluboko zakotveno v našem vědomí a podvědomí, je prvním projevem snahy člověka vymanit se z krúnýře své animálnosti. Svědectví o této snaze snesla moderní archeologie již bezpočet.

Člověk uvolňoval své vnitřní napětí vyvolané každodenní tvrdou realitou kultovními potřebami a rituály i kreacemi pohybovými a zvukovými (hudebními), které reflektovaly úroveň jeho tehdejších estetických potřeb. Oprávněnost závěrů archeologů potvrzují výzkumy antropologů a etnologů, kteří zkoumají estetickou praxi a projevy umělecké kreativity některých zbytků přírodních národů, které si zachovaly původní formy svého života až do současnosti. Zjišťují, že činorodá touha příslušníků těchto národů po kráse a po prožitku z krásy je implicitně uložena (i když někdy skryta) nejen v rituálech kultovního a terapeutického charakteru, ale i ve všech kreativních (nikoli jen uměleckých) aktivitách, jimiž uspokojují své každodenní potřeby. Vývoj člověka tak překračuje hranice

⁷ Rozhodnutí o tom, budou-li uměnovýchovné předměty začleněny do učebního programu, je ponecháno na (libo)vůli ředitele konkrétní školy.

⁸ Nedokládá dostatečně víru pravěkého člověka v posmrtný život, jeho etické citění a ohleduplnost vůči pochovávanému například i způsob, jakým ukládá jeho tělo a různé průvodní předměty do hrobu?

biologické sféry. Jeho prvotní, bazální biologické potřeby a žádosti, jež ho nutily hledat prostředky k jejich uspokojení, jsou během vývoje přenášeny i do roviny lidského chování a sociálního soužití – do vztahů mezi lidmi (podle Konrada Lorenze⁹). Právem můžeme tedy předpokládat, že i objevování přírodních zákonitostí, hledání a nalézání nových možností zajišťujících existenci rodu byly pro člověka tohoto věku právě tak naléhavé (nebo i naléhavější) jako otázky související s utvářením vztahového personálně-sociálního rámce tehdejší rodové pospolitosti a otázky hledání pravdy a dobra.

Estetický vztah člověka ke skutečnosti je závislý jak na svém objektu (na jeho přirozenosti), tak na svém subjektu – tj. na člověku. Projevuje se především *v citu pro krásu* a v představách krásy, které spoluurčují estetické hodnoty každé lidské činnosti. „*Krásno působí jako hodnota. Hodnota krásna spočívá teprve v jeho působení.*“ Estetický vztah člověka ke skutečnosti stává se tím i vztahem hodnotícím – ve své podstatě je **hodnocením**. Jako hodnotící vztah, v němž reálno uvádíme vždy do vztahu k ideálu, se pochopitelně mění, aniž by ztrácel hodnotící charakter a aniž by se ztotožnil s vědeckým poznáním, i když „*se ve stále rostoucí míře stává hodnocením založeným na věděni*“.¹⁰ Základním předpokladem toho, aby člověk mohl při vnímání a při různých činnostech uvědoměle prosazovat své představy krásy jako měřítko hodnot je, že musí disponovat znalostmi, věděním o objektech vnímání. Výrazným znakem estetického vztahu se tak stává jeho silně vyhraněná subjektivita. Důsledkem toho se estetické soudy o jedné a téže realitě jako objektu estetického hodnocení liší od člověka k člověku, protože každý z nich má své (tzn. rozdílné) individuální a sociální zkušenosti. Jakékoli snahy vyloučit z tohoto procesu subjektivismus a eliminovat tak v estetickém hodnocení individualitu hodnotícího subjektu a stanovit pro estetický soud objektivní kritéria se jeví jako scestné a zavádějící.

Bezprostředním výrazem estetického vztahu ke skutečnosti je **estetický prožitek**. Ten je určován rozmanitými vnějšími a vnitřními, objektivními a subjektivními podmínkami existence konkrétního jedince. Jako psychická činnost probíhá v rovině vzájemných vztahů obrazů vnímání a obrazů představy. Aktuální se v této souvislosti stává Jungova teorie archetypů.¹¹ Jestliže tradicí uchované symboly a obrazy jako pravzory existenčních situací, které – zakódované v našem nevědomí – jsou přítomny v dílech velkých tvůrců, pak právem můžeme předpokládat, že jen taková umělecká díla mohou mít smysl a poskytovat hluboký zážitek a vnímavého a citlivého recipienta fascinovat.

Specifičnost estetického hodnocení tkví v tom, že je propojeno s hodnocením ideovým a mravním. Každý estetický prožitek i hodnocení jsou sociálně determinovány. Utváření estetického prožitku ovlivňují nejen emocionální, ale i racionální

⁹ K. Lorenz: *Odumírání lidskosti*, 1997.

¹⁰ R. Jürschik, s. 46, 45 a 53.

¹¹ A. Stevens, 1996.

a volní aktivity vnímajícího subjektu, které splývají v jeden celek zasahující celý jeho vnitřní svět. Při estetické interakci s uměleckým dílem působí estetický prožitek na vnitřní svět vnímajícího subjektu a prostřednictvím jeho emocionálních, estetických a etických aktivit rozvíjí také jeho poznatky v oblasti umění.

V čem je **podstata estetického vztahu**?

- U samého kořene estetického vztahu je silná *touha po kráse*, která představuje nejproduktivnější hnací sílu lidské kulturní historie; dokonce vyvolává v život některé aktivity, které nemají jinou funkci než představu o kráse uskutečnit.
- Podstata estetického vztahu tkví ve zvláštním způsobu *uvědomování a prožitku* rozličných jevů skutečnosti, k němuž dochází především v činnosti – při tvoření nebo pozorování světa v celé jeho rozmanitosti.
- Estetický vztah současně určujeme i jako *hodnocení*, které je především oceňováním a posuzováním různých jevů skutečnosti člověkem jako subjektem hodnotícího vztahu. Hodnotit znamená vytvářet vztah mezi jevy, které mají být hodnoceny, tzn. mezi objekty hodnotícího vztahu a představami subjektu hodnotícího vztahu o tom, jaké by tyto jevy mohly nebo měly být. Tedy také sám člověk (jako subjekt hodnocení) se stává objektem svého estetického vztahu.
- Nejobecněji lze estetický vztah člověka ke skutečnosti chápat jako „*specifický způsob reakce subjektu na libovolný objektivní fenomén (přírodu, společnost, předmět, proces, vztah, cit)*“.¹²

Při rozvíjení estetických kvalit člověka je prvořadá kategorie cíle, protože ovlivňuje a udává směr všem ostatním součinitelům. Zásadním činitelem je intenzita a kvalita vztahu estetického objektu k potřebám individua. Člověk vyjadřuje svůj estetický vztah ke světu, k životnímu prostředí různou estetickou činností, při níž jde o smyslově uchopitelnou kvalitu jevů skutečnosti. **Estetická činnost** má výrazně individuální charakter, protože estetické zájmy a záliby různých lidí jsou rozdílné a proměňují se v závislosti na vývoji dané společnosti. Úzce závisí na všech dílčích složkách estetického vědomí: na estetické potřebě člověka, na jeho estetických ideálech a vkusu, na estetickém smyslu, na estetickém vnímání a cítění etc., které jsou svázány se sociálními zkušenostmi a speciálními estetickými vědomostmi, schopnostmi a dovednostmi příslušného subjektu.

Jedná se o činnost ve vysoké míře *tvořivou*, při níž hraje rozhodující úlohu představivost, imaginace¹³, fantazie a obrazotvornost tvůrčího subjektu. Má všechny rysy procesu. Probíhá etapovitě za spoluúčasti jejích základních prvků: počínaje estetickým vnímáním přes estetické prožívání a chápání až k estetickému hodnocení. Mezi první a poslední etapou činnosti existuje bezprostřední souvislost, která se projevuje i externě: člověk při styku s okolním světem ho

¹² W. Girnus, 1974, s. 27.

¹³ Imaginace (z lat. *imaginare* – představovat si) – obrazivost, představivost.

esteticky vnímá, ale současně i hodnotí a podle výsledku tohoto estetického hodnocení pak volí předmět/jev, který upoutal jeho pozornost, protože je pro něho esteticky zajímavý. *Specifičnost estetického vnímání* se projevuje v bezprostředním smyslovém kontaktu tvůrce s předmětem jeho estetického zájmu. Protože existují určité rozdíly ve fyziologických předpokladech smyslového vnímání, jsou i jím získané informace u různých příjemců rozdílné. Představy se však různí výrazně; jejich různost je podmíněna rozdílností v sociálních zkušenostech jednotlivců. Romantická, intuitivní koncepce procesu estetického vnímání, která je vlastní jen určitému typu estetické reakce, koresponduje s tradičním modelem výchovy uměním, jenž spoléhá na empatické schopnosti recipienta. Ty mu pak dovolí proniknout do obsahu a struktury uměleckého díla.

Přestože rozvité schopnosti esteticky vnímat jsou základem a východiskem veškeré *estetickovýchovné činnosti*, nejsou cíle estetické výchovy koncipovány jen pro kultivaci estetického vnímání, ale jsou směřovány na formování obecných estetických postojů, které jsou přenosné i na jiné situace. Tento přenos by měl mít dynamický charakter a měl by být funkční v každé jiné, nové konstelaci. Smyslem takto zacíleného úsilí je vyvést vnímající subjekt z uzavřeného prostoru vnímané reality, tzn. ze skutečnosti, která je bezprostředně viděna, slyšena... (smysly vnímána), k postižení a uvědomění si toho, co zprostředkovává specifickou strukturu, texturu, tvarosloví etc. aktuálně vnímaného uměleckého díla, tedy toho, co je *pojmově netransponovatelné* a slovy jen obtížně sdělitelné.

Estetickou hodnotu chápeme jako kategorii vztahu mezi subjektem a objektem. Dušan Šindelář (*1927) postihuje základní vlastnost, která určuje estetickou hodnotu určitého jevu (objektu) – jeho spojení s potřebami člověka (subjektu). „*Estetická hodnota není jen materiální vlastností předmětu, ale má i vlastnosti odtažitě, protože vyjadřuje jisté obecné lidské city a myšlenky i požadavky kladené určitou společností na předměty. Tím se vysvětluje veliké trvání věcí, které přežívají generace, ačkoliv potřeby, z nichž vzešly, dávno zanikly. Mohou tedy existovat a existují předměty, v nichž užitečná a estetická hodnota jsou natolik v harmonickém vztahu, že je není třeba po řadu generací měnit a vyrábějí se přibližně v téže podobě podnes.*“¹⁴

Literární teoretik a estetik Jan Mukařovský (*1891) odkrývá vratkost, indefinitivnost estetických norem a obtížnost, s jakou se setkáváme při jejich vymezování, touto výpovědí. „*Spor estetična nenormovaného s normovaným, bez ustání obnovovaný, dochází každým básnickým dílem znovu svého vratkého vyrovnání; a tento pocit okamžité rovnováhy mezi jedinečností a obecností, mezi náhodou a zákonem, jenž v nejbližší chvíli bude u básníka i u čtenáře vystřídán touhou po vyvážení novém, je psychickým ekvivalentem estetické hodnoty.*“¹⁵ Nejrůznější věci nabývají estetickou hodnotu díky okamžitému, byť jakkoli prchavému obdivu člověka. František Xaver

¹⁴ Dušan Šindelář (*1927) – profesor estetiky a teorie umění na Akademii výtvarných umění v Praze. Citace: *Smysl věcí*, 1963, s. 80.

¹⁵ Jan Mukařovský, 1948, s. 42.

Šalda (*1867) si všiml, že „...*hrdinný zrak přetvořuje a obrozuje stále a znova povrch této naší okoralé hvězdy, kterou únavně a mrzutě šlape většina jejích dětí. Jím vzniká každý den celý svět znovu: vidí věci, jak jich neviděl nikdo před ním a nevidí nikdo vedle něho...*“¹⁶

Krása je v jistém smyslu zviditelněným výrazem jiné hodnoty – **dobra**. Podstatu tohoto vztahu výstižně vyjádřili Řekové, kteří spojili oba pojmy v jeden výraz *kalokagathía*¹⁷, který pro ně představoval soulad těla a duše jako ideál dokonalosti.¹⁸ Krásno se konkrétně uplatňuje vždy jen v podobě individuálních představ krásy a v podobě subjektivního estetického prožitku; ten je – jako prožitek objektu a zároveň jako prožitek vlastní schopnosti smyslově vnímat celou mnohost jevů skutečnosti – bezprostředním výrazem určitosti estetického vztahu člověka ke skutečnosti.

Otázka po smyslu krásy je otázkou po smyslu života člověka a smyslu života vůbec. Smysl pro krásu je jedna z nemnoha výsad (a odlišností) člověka, jimiž se vyčleňuje z říše ostatních živočišných druhů. Nejdříve se však pokusíme odpovědět na otázku *co je to krása*. Krása je předmětem zkoumání *estetiky* (tj. teorie krásy a krásna), která byla původně součástí filozofie. Jejím základním problémem je otázka po podstatě krásy. Ačkoli pojem krásy je hluboce uložen ve vědomí každého z nás, odpověď na tuto otázku hledá lidstvo již více než 2000 let a zformulovat objektivně uspokojující definici krásy se stále nedaří. V estetické literatuře nacházíme celou řadu úvah o projevech krásy a o její podstatě, krása však uniká i nejzkušenějším autorům a úporně se brání jejich snahám o definování.

V čem je její **podstata** a jak ji definovat? Která podstatná vlastnost spojuje všechny ty jevy, jež nás esteticky uspokojují? Tuto otázku, která patří mezi nejobtížnější filozofické otázky a dodnes není uspokojivě zodpovězena, si jako první v dějinách filozofie položil Platón¹⁹. Do dialogu *Symposion* uložil jednu ze svých odpovědí: krása je pro tohoto starověkého filozofa **absolutní hodnotou**, „...*jež je příčinou krásy jevů, není omezena na smyslové vnímání, působí všem čistou rozkoš a je blízká, ba totožná s dobrem*“.²⁰ Platón je přesvědčen, že „*co je božské, je krásné, moudré a dobré...*“. V dialogu *Hippias* větší zkoumá vztah mezi krásnými objekty a ukazuje na vztahovost krásy jako „vhodnosti“. Krásno obsažené ve světě smyslů je pro něho odrazem absolutní ideje krásna. Umění, které zachycuje krásu přírody,

¹⁶ František Xaver Šalda, 1948, s. 38.

¹⁷ Kalokagathía – doslovně krásna/dobro (z řec. *kalos* – krásný).

¹⁸ Současná společnost nedoceňuje funkci estetického principu v mravní výchově; výchovné instituce se spokojí s tím, že jejich svěřenci akceptují morální principy jen na základě racionální analýzy a právních norem (bez přítomnosti mravních postulátů a emocionálního podloží).

¹⁹ Platón (427–347 př. Kr.) – jeden z nejvýznamnějších a nejznámějších řeckých filozofů, Sokratův žák, zakladatel objektivního idealismu. Otázku po podstatě krásna formuloval v dialogu *Hippias*.

²⁰ K. Svoboda, 1926, s. 10.

zobrazuje a napodobuje reálné předměty, je pak pouhým matným odrazem odrazu této absolutní ideje krásna.

V dialogu *Faidros* sbližuje krásu nejen s dobrem, ale i s moudrostí. Krásu chápal jako abstraktní ideu – absolutní ideál. Odpověď hledali i jiní řečtí filozofové: tak **Demokrita**²¹ zaujal rytmus a eufonie²², krása hlásek a slov a v umění spatřoval prostředek zábavy a zušlechtění. **Gorgiase**²³ upoutala emocionální moc řeči a účinky dramatu. Řecký matematik a filozof **Pythagoras**²⁴ se zabýval základními elementy formy, jako je symetrie, harmonie a proporcionální vztahy, a snažil se je kvantitativně postihnout. Mechaničtí materialisté vidí v estetických jevech objektivní danost. Krása podle nich existuje nezávisle na člověku, tzn. ještě před jeho existencí.

Pro nejvýznamnějšího Platónova žáka **Aristotela** (*384 př. Kr.) „...snad již v pouhém žití jest jistá část krásna, nepřekročí-li tíha života příliš míru“ (*Politica*). Pro Aristotela je „krásné to, co je utvořeno podle míry, co tvoří jednotu s rozmanitostí...“. Tedy krásna je podle něho v uspořádání, v míře, kterou máme pro věci, vztahy i lidské osudy. Také vztah umění ke skutečnosti formuluje odlišně: pro něho umění není pouhou nápodobou reálných věcí. U sv. **Augustina** (*354) (ve spise *O krásném a přiměřeném*) je – stejně jako u Platóna – **krásno propojeno s dobrem**: dobro je zcela jednotné a celistvé jako svrchovaná krásna. Krásna proto tkví v nerozdělitelném celku!

Podle italského renesančního umělce a teoretika umění Leona Battisty **Alberthiho** (*1404) „...vzájemný poměr jednotlivých částí k sobě navzájem i k celku, proporce a kompozice jsou řádem přírody. Z něj je vyvozen zákon krásy...“. Nejvýznamnější představitel německé klasické filozofie Georg Wilhelm Friedrich **Hegel** (*1770) považuje krásu za smyslové (tj. nedokonalé) projevení absolutní ideje. Racionální idea je obsahem, smyslově konkrétní tvar je mu formou umění. Ruský filozof a literární kritik Nikolaj Gavrilovič **Černyševskij** (*1828) vychází z rozboru pocitů, které má člověk při vnímání jevů, jež považuje za krásné, a dochází k závěru, že „...to nejobecnější, co je člověku milé a na světě vůbec nejmilejší, je život. Krásná je bytost, v níž vidíme život takový, jaký podle našich představ má být; krásný je ten předmět, v němž se projevuje život“.²⁵ Ztotožněním krásna se životem ovšem Černyševskij podstatu jevu neobjasňuje; ukazuje však, že krásno patří mezi nejvyšší hodnotové kategorie.

Německý filozof Alexander Gottlieb **Baumgarten** (*1714), duchovní otec estetiky jako samostatné filozofické disciplíny, definoval ve svém spise *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (Estetika neboli teorie svobodných umění) krásu jako

²¹ Demokritos z Abder (asi 460–370 př. Kr.) – starořecký filozof, reprezentant antického atomismu.

²² Eufonie (z řec. *eu* – dobře + *fōnē* – zvuk) – libozvuk, libozvučnost.

²³ Georgias (asi 483–375 př. Kr.) – řecký filozof-sofista.

²⁴ Pythagoras ze Samu (asi 580–500 př. Kr.) – hledal číselné vztahy v celém kosmu.

²⁵ N. G. Černyševskij, 1946, s. 181.

dokonalost, kterou poznáváme smysly (na rozdíl od pravdy jako dokonalosti postižené rozumem). Jiný německý filozof a psycholog Theodor **Lipps** (*1851) uplatňuje svoji teorii „vcítění“ i v estetice a zdůrazňuje zážitek vědomí a subjektivní prožitek. Podle něho „krása není v předmětu samém. Prožíváme ji ve chvílích kontemplanace, kdy se ztotožňujeme s předmětem a pronikáme k podstatě dění...“. Pro jiného německého filozofa Ernsta **Cassiera** (*1874) „krása je v podstatě a nutně symbolem, ... protože je vždy a všude zároveň jediná i dvojitá. Tímto rozpolcením, tímto spojením se smyslovým a tímto povznesením nad smyslové, krása ... vyjadřuje napětí, které prolíná celým světem našeho vědomí...“.²⁶

Pro malíře, grafika a spisovatele Josefa **Čapka** (*1887) je krása jistá životní zkušenost, zážitek intenzivního života a harmonie vnitřních sil. Míní, že je spjata s tvořivým vztahem člověka ke skutečnosti a s obdivem pro „dovršené přisvojení hmoty, pro vítězství nad hmotou, nad námahou, spojenou s jejím formujícím a zvýrazňujícím zmáháním“.²⁷ Vnější řád formy vyjadřuje vždy nějaký lidský významný obsah. Jednotlivé principy formování hmoty jsou „zhmotnělé impulzy a bezprostřední reakce na svět“.²⁸ Ruská estetička Nina **Dmitrijevodá** propojuje krásu s dobrem, estetické s etickým, když prohlašuje, že „krása tkví hlouběji a někdy je vnitřní krása silnější než krása zevnější“.²⁹ Riskuje-li nebo obětuje-li někdo pro druhého člověka život, pak tu před námi září krása ušlechtilého činu, krása duše.

Podle Martina **Heideggera** (*1889) krása bytostně náleží k lidskému tvorbu a ke způsobu jeho existence, a proto ve spise *Bytí uměleckého díla* napsal, že „krása je způsob, jak bytostně jest pravda“, jakým se děje pravda. Náš Jan **Patočka** (*1907) spojuje v *Kacířských esejích* existenci hodnoty pravdy, dobra a krásy s odhalováním smyslu věcí. Každému z nás se odhaluje jinak na základě různých paradigmat našeho putování životem. Vždy znovu a znovu stojíme v úžasu nad tím, že se nám svět v rozmanitých perspektivách odhaluje a my můžeme být účastníky tohoto dramatu.

Těchto několik vybraných názorů na podstatu krásy reprezentuje různé možné přístupy k této otázce. V každém z nich je však možno vystopovat jedno ze dvou základních filozofických stanovisek jejich autorů, a to podle toho, zda koncentrují svůj zájem na objekt vnímání jako nositele krásy, nebo na procesuální stránku estetického vnímání a estetického zážitku.

Přívrženci *estetického subjektivismu* chápou hodnoty jako pouhé vztahy, a proto i krása jako estetická hodnota není pro ně objektivně danou vlastností jevu, ale je dána estetickým prožitkem vnímajícího subjektu. *Estetičtí objektivisté* vycházejí naopak z předpokladu, že každá hodnota jakékoli věci (a tedy i krása) existuje bez závislosti na tom, je-li vnímána. Soustřeďují proto pozornost

²⁶ K. E. Gilbertová – H. Kuhn, 1965, s. 438.

²⁷ J. Čapek, 1949, s. 56.

²⁸ V. V. Štech, 1956, s. 10.

²⁹ N. Dmitrijevodá, 1963, s. 14.

na činitele, kteří rozhodují o estetické kvalitě určitého jevu, a podrobují analýze především umělecká díla. Tím, že se obě koncepce omezují jen na určitou oblast estetických jevů, problematiku estetiky zužují. Estetika jako věda má zkoumat jak psychické vztahy k estetickému objektu, tak i zákonitosti uměleckého tvoření a mimoumělecké oblasti estetická v celé jejich šíři: přírodou a člověkem počínaje a výsledky umělecké tvorby konče.

Srovnáváme-li předložené výpovědi filozofů, estetiků a umělců různých dob a národností, uvědomujeme si, že přes svoji nepochybnou zajímavost a originalitu zřetelně dokumentují obtíže, s nimiž je nutno se v této subtilní sféře potýkat. Co je jejich příčinou?

1. Nezměrný rozsah a variabilita jevů – nositelů krásy, nacházíme ji v nejrůznějších objektech a jevech, jejichž vlastnosti se diametrálně liší (srovnejme např. krásu vznosné gotické architektury s kresbou a barevnou harmonií motýlích křídel);
2. krásu postihujeme především citem (rozum „zůstává stát“);
3. hodnocení krásy je závislé na interakci mezi vnímajícím subjektem (recipientem), jeho estetickými zkušenostmi, úrovni vzdělání (všeobecného a uměleckého) a vnímaným objektem;
4. krása odvisí rovněž od intenzity individuálního estetického prožitku, který je však ovlivněn i duševním rozpoložením recipienta ve chvíli jeho kontaktu s uměleckým dílem;
5. hodnocení krásy je podmíněno úrovní osobního a dobového estetického vkusu, který odráží společenské, historické a kulturní konvence i určité sociální klima širšího národního, etnického, náboženského či geografického celku.

I když je *krása základním estetickým pojmem*, není jediným projevem estetického vztahu ke skutečnosti. Mezi estetickými kategoriemi nacházíme i jiné projevy tohoto vztahu: např. vznešeno, tragično, poetično. Estetický vztah člověka ke skutečnosti a estetické hodnocení může však mít jak kladný, tak i záporný charakter. Nehezky, ošklivý, šeredný, příšerný, odporný, hnusný – to jsou atributy, jimiž toto své negativní estetické hodnocení obvykle vyjadřujeme.

Existují tři odlišné **oblasti krásna**, které se vzájemně prolínají, přecházejí plynule jedna do druhé, ale svým estetickým charakterem se zásadně liší. Jsou to:

1. **Příroda** jako nemodifikované životní prostředí, přírodní krása je geneticky nejstarší, ve svých vnitřních vztazích nejjednodušší a „nejčistší“, vnímající subjekt nejbezprostředněji zasahující, a proto i *nejpůsobivější*.
2. **Kultivované** (humánně modifikované) *prostředí a mimoumělecké výtvořky*. S krásou člověkem uzpůsobeného životního prostředí a krásou mimouměleckých výtvořů se setkáváme nejčastěji, přestože není kvantitativně nejbohatší.
3. **Umění**. V něm je krása skryta v esenciální, „zahuštěné“ podobě a neintenzivněji nás také oslovuje a zasahuje. Pro zkoumání krásy je však tato

oblast nejpodstatnější, protože jen v ní se setkáváme s nejkonzentrovanějším vyjádřením estetického vztahu člověka k realitě, s krásou jako svébytnou a nezastupitelnou hodnotou. „*Konstitutivní význam umění pro lidské bytí, okolnost, že dispozice umělecky tvořit a vnímat je pro člověka nenahraditelná, a jestliže ji postrádá, zřetelně to jeho život ochuzuje a deformuje, vyplývá právě z bytostné vazby umění na doménu svobody.*“³⁰

Smysl a cit pro krásno patří mezi typické znaky člověka. Rozvíjí se v procesu tvořivé činnosti, jejíž výsledek člověka oslovuje emocionálně: probouzí a podněcuje v jeho nitru to, co s ním souzní. Tvořivou činností člověk vtiskuje přírodě určitou formu a řád podle zákonů krásy. Tvůrce se smyslem pro vlastnosti utvářeného materiálu jej organizuje v určitých proporcích a rytmu a v mnohosti a rozmanitosti jeho dílčích složek hledá harmonii a jednotu.

Vývoj estetické kultury		
Tvořivá činnost	7	slovesné umění
	6	hudba
	5	umění pohybové
	4	umění výtvarné
	3	architektura
	2	dekorativně užité umění
	1	jakákoliv činnost obohacená o estetizující prvky (vazba knihy, módní návrhy, kávová souprava)

Od estetického vnímání a hodnocení je nutno rozlišit estetickou činnost provázenou intenzivními a hlubokými prožitky, které ji kvalitativně promění v produktivní, většinou *tvořivou činnost*. Činitelé, kteří se uplatňují v kontextu každé tvořivé umělecké (ale i vědecké) činnosti, podmiňují rozhodujícím způsobem kvalitu konání a jeho finálního produktu. Tvořivost se tak stává klíčovým, nezastupitelným atributem každého uměleckého aktu a každého umělce – každého hudebního skladatele, básníka, spisovatele etc.

Vědecká **analýza tvořivosti** odhalila řadu jejích příznačných rysů. Prezентujeme³¹ několik jejích podob; projevuje se jako

1. citlivost k vlastnímu zážitku,
2. citlivost k sobě samému,
3. citlivost ke svému okolí,

³⁰ A. Mokrejš, 2002, s. 143.

³¹ Částečně podle Viktora Loendenfelda.

4. schopnost setrvat delší dobu ve stavu koncentrované vnímavosti a vnitřní tvárnosti,
5. schopnost přeskupovat se a obměňovat,
6. schopnost integrace vnímání, citění a myšlení, která vede ke smysluplnému organizování situace – k živé syntéze.

UMĚNÍ A JEHO SVĚT

*Viva brevis, ars longa.*³²

Hippokrates

Výrazy pro umění označovaly v řadě jazyků – například latinské *ars*, francouzské *art*, italské *arte*, německé *Kunst*, polské *sztuka* – primárně **dovednost** vůbec, potažmo pak činnost nebo také nauku o nějaké činnosti.³³ V polštině má výraz *sztuka* dokonce pět významů: primárně značí kus – trhat na kusy, ale i počítat kusy, dále kus či kousek umělecký (ale i podvodný), umění ve smyslu dovednost (výtvarné, válečné umění) a konečně divadelní hru. Významová rozmanitost výrazu umění přetrvávala zhruba až do konce 15. století. Teprve během 16. a 17. století se začal jeho význam zužovat a vymezovat se v dnešním významu slova, tedy jako pojem označující výtvary výtvarné, hudební, literární, dramatické a pohybové (taneční, mimické) s výraznými estetickými kvalitami.

Umění jako prostředek poznávání společnosti, jejího života a vývojových proměn *obohacuje člověka* o myšlení, myšlenky, názory i prožitky minulých kultur, ale také mu pomáhá lépe a hlouběji, důkladněji poznat život současné společnosti a vztahy mezi lidmi. *Rozvíjí v člověku touhu vnímat krásu*, poslouchat hudbu, kultivovaně a esteticky působivě, krásně se vyjadřovat, touhu radovat se z pohybu a vypovídat o vlastních pocitech. Umění je výrazem prožitku provázejícího umělcovo neodbytné nutkání vyrovnat se s vlastním bytím, se svou existencí na tomto světě – získává tím hluboký smysl existenciálního dosahu. Promítá se do všech způsobů, kterými se člověk zmocňuje světa (rozumem, citem, vůlí). Umění není jen pasivním svědkem událostí, ale aktivní formou poznávání, osvojování a přetváření člověka a světa. Představuje nejkoncentrovanější a *nejintenzivnější prostředek vyjadřující estetický vztah člověka ke skutečnosti*.

Umění plní v životě člověka celou řadu rozmanitých funkcí. Pro někoho je umění zbytností, nedůležitou součástí života, pro jiného je jen občasným zpestřením, „pouhým“ obohacením duševního života (přísluvečnou třešničkou na dortu vezdejšího žití), pro jiného se stává životní nezbytností, nutnou podmínkou jeho lidské existence. Někdo (a jen někdy) se k němu upíná ve zlomových okamžicích svého bytí, ve chvílích zoufalství a beznaděje, aby mu pomohlo získat pevnou půdu pod nohama (hledá v umění oporu). Mnohým nepochybně přináší radost, povznáší je, zušlechťuje a posiluje. Připomínám v této souvislosti umělecké aktivity vězňů v nacistických koncentračních táborech, výkony sborových těles a dokonce i orchestrů složených z vězněných profesionálních umělců a amatérů,

³² *Viva brevis, ars longa* (lat., život je krátký, umění trvalé); výrok slavného řeckého lékaře Hippokrata z Kou (* 460 př. Kr.).

³³ Ve smyslu řeckého výrazu *techné*.

kteřím jim umožňovaly v nelidských podmínkách přežít, protože v nich nacházeli útěchu a posilu, ale i vědomí duchovní nadvlády nad svými vězňáky. Jejich vyprahlým duším přinášely doušek pramenité vody i bouří očištěného horského vzduchu. Pro jejich okoralá srdce to byly vzácné stopové prvky – každodenní chléb a sůl jejich duševní stravy.

Herbert Read (*1893), jeden z nejvýznamnějších teoretiků umění 20. století, vychází z teze, že umění má schopnost inovovat (nejen estetický) vztah člověka ke skutečnosti, a že má proto i velkou moc přetvářecí a výchovnou. Je přesvědčen, že „...umění a intelekt jsou dvě křídla téhož živého tvora a jen společně zaručují pokrok lidského ducha k nejvyšším sférám vědomí“.³⁴ Jestliže Aristoteles (*384 př. Kr.) zdůrazňoval jako nejzákladnější funkce umění *uspokojování estetických potřeb* člověka a mírnění bolesti, hudební skladatel a spisovatel Josef Bohuslav Foerster³⁵ (*1859) o více než 2 000 let později formuluje nejvyšší poslání umění s výrazným poetickým přízvukem: „...rozváděti životní disonance v konsonanci, smiřovati protiklady, sblížovati a slučovati srdce, povznášeti a utěšovati, oblažovati a očišťovati duši“.

Soudobé teorie umění usilují o jemnější funkční diferenciaci a vyčleňují funkce **podle převažující orientace**, podle toho, zda jsou zaměřeny sociálně, nebo individuálně. Například hudbu můžeme chápat jako určitý formalizovaný technický systém, ale je možno ji vnímat i jako určitou systemizaci lidské exprese, lidského prožívání krásy. I hudbou – stejně jako slovesným a výtvarným uměním – je možno demonstrovat momenty silného *citového působení* stejně jako významy gnozeologické. Není to však pouze moment kompenzační proti abstraktně racionálnímu, ale vidíme v tom *condicio sine qua non*, nutnou podmínku celistvého rozvoje osobnosti člověka.

Základ, z něhož umění vyrůstá, je **ideál krásy**. Každé nové, moderní umění se snaží negovat principy umění, z jehož nejlepších výhonků se učilo a kterému – když už mělo pocit, že dospělo – začalo (s příchutí jistého despektu) říkat *staré umění*. Jestliže např. impresionisté zavedli kult světla a barvy ve vzdušném prostoru a postupně přestali respektovat formu, expresionisté začali lpět na formě až jednostranně, a proto ve svých důsledcích formu rozbili. Také **postmoderní umění** současné doby je reakcí na snahy umělců minulých epoch vnést do svých výpovědí řád a harmonii, a proto hlásá kult otevřenosti, absolutní svobody (až chaosu), disharmonie a bezzásadovosti – cokoli je možné a vše je dovoleno. Jeho základní idejí se stává idea *tvůrčí nevázanosti* (ale i nezodpovědnosti), bezmezně je uctívána síla a moc fantazie a imaginace, a to se všemi příznaky teolatrie³⁶ a nekritického kultu. Postmoderní umění je odrazem ztráty lidské vzájemnosti a kontaktů, názorové mnohosti, různorodosti a jinakosti jako důsledku chaotického

³⁴ H. Read, 1967, s. 125.

³⁵ J. B. Foerster, 1940, s. 59.

³⁶ Teolatrie (z řec. *theos* – bůh) – uctívání boha, bohoslužba.

(i když demokratického) uspořádání společnosti. Důsledkem toho je zvětšující se propast mezi tvůrcem a recipientem, což se promítá i do oblasti estetické.

Kultura, umění – a hudba zvlášť – má silný vliv na citový život člověka. Především proto je považujeme za nezbytnou součást života a neopomenutelnou entitu školní výchovy. Umění jako specifický projev životní skutečnosti a umělecké dílo jako výsledek umělecké činnosti představuje nejvyšší druh estetického osvojování reálné imaginární skutečnosti a interního duchovního světa a životní zkušenosti a prožitku svého tvůrce. V systému školní estetické výchovy proniká do vědomí žáka jako „prostředek poznání estetických kvalit skutečnosti“,³⁷ současně je však i prostředkem k jejich objevování. Pro zdravý duševní rozvoj člověka má cit a citově bohaté prožitky velmi významnou a nezastupitelnou roli. Vše, co vzbuzuje jeho zájem, zasahuje jeho citovou složku a následně mu usnadňuje i hlubší a plnější poznání. Počátky estetického vztahu ke skutečnosti úzce souvisí s prvními počátky vnímání vůbec.³⁸

Umělecká díla reflektující svět v celé jeho rozmanitosti a mnohotvárnosti obohacují člověka o nové představy, rozšiřují jeho obzor a stimulují jeho myšlení a paměťové schopnosti. Globálně tak ovlivňují jeho vztah k ostatním lidem, ke společnosti a k přírodě a nepřímo pak předznamenávají i způsob jeho chování a jednání. *V přírodní a umělecké kráse je skryta nesmírná charakterotvorná síla spoluutvářející povahové vlastnosti člověka.*

A umělec? Ten je „...tak trochu jako plavčík na Kolumbově lodi, který vidí daleký břeh a křičí ‚země! země!‘. Ten plavčík se snad nedomýšlel, že stvořil Ameriku; byl však první, kdo uzel novou skutečnost. Plavčíkové, Kolumbové, umělci nejsou stvořitelé Amerik, nýbrž objevitelé a obdivovatelé skutečnosti. Umělec nad jiné miluje sen, ale více je pravdy v tom, že nad jiné miluje skutečnost.“³⁹ Je tvůrcem něčeho nového, něčeho, co tu v jím utvářené podobě dosud nebylo. Procesem tvorby vypovídá sám o sobě a odhaluje svou osobnost – někdy až do té míry, že svým dílem prozrazuje, kdo je a čím je. Žije v osobitém vztahu k bytí, k pravdě, dobru a ke kráse a každé jeho dílo je svědectvím o nikdy nekončícím hledání krásy. F. X. Šalda (*1867) míní, že opravdový tvůrce jde daleko před svou dobou a před vývojovým stadiem, kterým prochází průměr jeho národa a jeho společnosti, vidí dál a hloub, víc a jinak, typičtěji a výrazněji než jeho obecnstvo. *Tvořivý umělec jest zvýšená individuálnost.*

Umělec je současně osobností i sociálním typem. Jako osobnost je předmětem zkoumání psychologie, jako sociální typ jej studuje sociologie, antropologie, axiologie, etika etc. Psychologie zajímá vše, co činí umělce tím, čím je – tedy *tvůrčí osobností*, v čem je jeho specifikum a na jakých vlastnostech jeho osobnosti závisí

³⁷ F. Holešovský, 1960, s. 10.

³⁸ Je známo, že novorozenci dožadující se křikem pozornosti svého okolí se utiší ve chvíli, kdy uslyší hudbu.

³⁹ K. Čapek, 1969, s. 55.

kvalita jeho díla. A tak při analýze umělcovy tvorby sledují klasické komponenty tvůrčího procesu: přípravu a inspiraci⁴⁰, inkubaci⁴¹ a intuici⁴², iluminaci⁴³ a verifikaci⁴⁴. Jen málo však vědí, jak se rodí tvůrčí idea (nápad) a jakou roli má v tvořivém procesu fantazie, představivost, imaginace a jakou řemeslná dovednost tvůrce. Přestože mají k dispozici řadu poznatků, více je toho, co dosud nevědí. Pokud se výzkumy tvůrčí osobnosti a jeho tvorby řeší výlučně experimentálně, děje se tak nutně na úkor komplexnosti poznání; a to je v této oblasti velký handicap, jehož účinky je možno oslabit pomocí moderních prostředků obsahové analýzy a studia pracovních deníků významných umělců.

Německý psycholog a filozof Erich Rudolf Ferdinand **Jaensch** (* 1883) tvrdí, že psychické struktury umělce je mnohem blíže psychická struktura dítěte než struktura logikova. **Dětský výtvor** má svůj původ v hlubokých (a tajemných) vrstvách individua a nese znaky fyzické a psychické odlišnosti lidských typů. Je intimním zážitkem, do něhož dítě promítá vlastní tužby, sny a vědomá, ale i podvědomá přání. Zároveň je i poselstvím, které je adresováno okolnímu světu a jež usiluje o to, aby bylo vnímáno, slyšeno a „čteno“. Je prostředníkem při tvorbě harmonického soužití společnosti a jedince, který tvoří. Komplexní působení estetických a uměleckých činitelů vyvolává v dítěti pozitivní zážitky a pocit uspokojení a radosti z krásy, a dává tak základ jeho komplexní citové kultivace.

V uměleckém procesu dochází k cílevědomé aktualizaci všech složek lidské psychiky, jeho smyslem (cílem) je vytvoření neopakovatelného artefaktu – tj. *uměleckého díla*, jež je znázorněním i zážitkem ze znázorněného. Jeho systém se stává součástí komplexního vhledu do reality světa a existence člověka a má tendenci rozpínat se na jedné straně do mimouměleckého dění a na straně druhé připodobnit je sobě samému. Ideový obsah díla je nesen všemi jeho složkami, je přítomen již v samé volbě námětu, v postoji umělce ke ztvárněné realitě a v jejím hodnocení. Skryt je i ve způsobu zobrazování jevů vnějšího a vnitřního světa člověka i v emocionálním náboji, který dílo uchovává, aby jej mohlo předat svým konzumentům. Obrazové znázornění můžeme považovat za symbol něčeho míněného, za spontánní asociace symbolu a smyslové a intelektuální zkušenosti.⁴⁵ V pozadí tohoto procesu jsou *archetypy*⁴⁶, které nesestávají ze zděděných idejí nebo představ, ale ze zděděných predispozic k reakci. Představují zárodečné

⁴⁰ Inspirace (z lat. *inspirare* – vdechovat) – podnět.

⁴¹ Inkubace (z lat. *incubare* – ležet na něčem) – doba mezi nákazou a propuknutím nemoci, zde doba mezi podnětem, nápadem a jeho realizací.

⁴² Intuice (z lat. *intueri* – dívat se dovnitř) – instinktivní pochopení.

⁴³ Iluminace (z lat. *illuminare* – osvětlit, osvětlit) – osvětlení, osvícení.

⁴⁴ Verifikace (z lat. *verificare* – ověřovat) – ověření.

⁴⁵ Volně podle Herberta Read.

⁴⁶ Archetyp (z řec. *archaios* – starý, starobylý + řec. *typos* – ráz) – původní typ.

podloží tvůrčího procesu, je to „...osová soustava krystalů, která jako by předurčila krystalický tvar v nasyceném roztoku, aniž sama hmotně existuje“.⁴⁷

Umělecké dílo ve svém vzhledu odráží:

1. principy symetrie rytmu;
2. fyzikální nebo biologické organizace hmoty;
3. sluchové, zrakové nebo hmatové senzac⁴⁸ v oproštěné podobě, na pozorování přírody jen málo závislé;
4. prostý zápis vnitřních vzruchů a hnutí mysli;
5. kombinaci některých (nebo všech) výše uvedených podnětů, kdy se stává složitou „estetickou realitou“.

K pochopení této nové reality je ovšem třeba, aby osobnost vnímajícího byla schopna rezonovat téměř stejně citlivě jako osobnost umělce.

Tázáním po **podstatě a smyslu umění** „zatěžkávali“ svoji mysl nejen uměnovědci a umělci, ale i filozofové a estetiци; a jak si někteří z nich odpovídají? Pro amerického filozofa a pedagoga Johna Deweye (*1859) „umění není nic odděleného, nepatří jen několika vyvoleným, ale je něčím, co má dát konečný smysl a dovršení všem projevům života“.⁴⁹ Ve svém díle zdůrazňoval, že „umění a práce, umění a příroda a zvláště umění a normální lidská zkušenost nesmí být od sebe odtrhovány“.⁵⁰

Podle literárního kritika a spisovatele Františka Xavera Šaldy (*1867) je umění nejsilnějším rozdmýchovatelem lidské hrdosti, pýchy a snad i marnivosti, rozněcovatelem všech bojovných a dobrodružných lidských instinktů. Je výrazem úsilí člověka o vytváření humánní, lidsky teplé a citově bohaté podoby světa. A činí tak v plné shodě s vědeckým poznáváním a s vědecky podloženými projekty, jež usilují o totéž – jen s tím rozdílem, že cíle dosahují jinými cestami. „Umění se musí dobýt, a ne dobýt, ale dobývat stále a každý den znova. Nikdo nemůže krásně malovat ani krásně psát, kdo nevidí a necítí směle, odvážně a hrdinně a nevidí a necítí tak stále a pořád. Císařem a vládcem světa a života, který stále sesazuje z trůnu krásy a tradice jedny věci a dosazuje na něj jiné, je hrdinný zrak.“⁵¹ Herbert Read⁵² vychází z hypotézy, že elementární tvary, které umělec instinktivně dává svým výtvorům, jsou shodné s elementárními tvary existujícími v přírodě – má na mysli optimální geometrické proporce, harmonie barev a tónů. Je přesvědčen, že každý projev člověka je inherentně⁵³ umělecký, protože se snaží nalézt esteticky uspokojivou formu.

Věda a umění jsou dvě rozdílné podoby svobodné tvorby člověka. Ve shodě s H. Readem jsme přesvědčeni, že zajistit lidstvu šťastnou budoucnost nemůže

⁴⁷ Carl Gustav Jung (1875–1961) – švýcarský psychiatr; začátkem 20. století založil ve Vídni ve spolupráci se Sigmundem Freudem školu analytické psychologie.

⁴⁸ Senzace (z participia *sensus* z lat. *sentire* – vnímat) – rozruch.

⁴⁹ J. Dewey, 1925, s. 5.

⁵⁰ K. E. Gilbertová a H. Kuhn, 1965, s. 452.

⁵¹ F. X. Šalda, 1948, s. 38.

⁵² Herbert Read (1893–1968) – anglický básník, filozof a pedagog – teoretik výchovy uměním.

⁵³ Inherentní (z lat. *inhaerere* – vězet v čem) – obsažený v něčem.

ani samotný intelektualismus, který je slepý vůči hodnotám umění a krásy, ani samotná věda a technika, lhotejná k hodnotám mravním; v obou chybí estetická dimenze člověka, která stmeluje rozum a svědomí. Navzdory své odlišné specifikaci jsou však věda a umění (jako spojité nádoby) navzájem vnitřně spjaty. Umění má – stejně jako věda – velkou stimulační potenci a utvářecí moc a sílu. Vědecké poznávání světa je ovšem namáhavá (ale přesto radostná) práce, která může přinést uspokojení jen těm, kdo se jí plně a bez výhrad oddají a dosáhnou vysokého stupně vědění. Umění má však zvláštní schopnost zaujmout lidskou bytost bezprostředně a cele, sjednotit ji alespoň na čas v mimovolném vytržení a roznitit její nitro, které v podmínkách současného chaotického světa spíše podřimuje, než bdí. Rozvíjí tak univerzální schopnost člověka tvořivým způsobem formovat svůj vztah k životu. „*Umění je dialektická činnost. Konfrontuje určitou rozumovou tezi s její fantazijní antitezí a vytvoří novou jednotu, která je usmířením protikladů.*“⁵⁴ Ve chvíli, kdy reflektuje životní realitu v konkrétní a plné smyslové názornosti, působí souhrnně na všechny složky osobnosti člověka: rozvíjí nejen jeho poznání a intelektuální schopnosti, ale tříbí také jeho citění a charakter, a spoluutváří tak i hodnotový systém člověka.

Teorie umění dochází při identifikaci specifických rysů jednotlivých **druhů umění** k různým klasifikačním systémům; jeden z nejjednodušších a nejprůhlednějších vytvořil Vadim Valerianovič **Kožinov** (*1930). Existující druhy umění dělí na *umění zobrazující a výrazová*. Do skupiny zobrazujících druhů umění řadí umění sochařské, malířské, fotografické, pantomimu, epos, umění dramatické, operní, filmové a vizuální (televizní). Výrazovými uměními rozumí taková umění, která nejsou nositeli smyslově konkrétní shody se skutečností, ale jsou jejím výrazem – skutečnost svými specifickými prostředky signalizují a symbolizují.

⁵⁴ H. Read, 1956.

1. Recepce a hodnocení uměleckého díla

Umění a láska působí jako slunce – probouzí energii.

Maxim Gorkij

Vztah mezi uměleckým dílem a recipientem je vyjádřen tzv. **estetickou interakcí**. Teorie estetické interakce v uměleckém a uměnovýchovném procesu umožňuje hlouběji ozřejmit jeho vývojovou dynamiku. Základním článkem estetické interakce je *estetický zážitek*, který se mění:

1. v estetickou zkušenost,
2. v estetické hodnocení,
3. v estetický soud,
4. v estetický vztah k uměleckému dílu, k umění, ke světu, k životu...

Každý druh umění působí v estetické interakci s vnímajícím subjektem svými specifickými výrazovými prostředky. Např. slovesný obraz vyjádřený jazykovým materiálem (slovy) nabývá svého plnohodnotného významu a estetických hodnot teprve tehdy, až je vnímajícím subjektem proměněn v živou, konkrétní představu. Již v šedesátých letech 20. století bylo prokázáno,⁵⁵ že intenzitu smyslových podnětů a efektivitu vnímání (a učení) při spojení slova a hudby zvyšuje simultánní využití obou mozkových hemisfér, kdy levé hemisféře je přisuzována analytická schopnost a specializace na řeč, zatímco funkce pravé hemisféry je intuice, kreativita, hudba a vnímání prostoru a času.

Aspekty recepce uměleckého díla:

- senzorické (smyslové)
- poznávací
- paměťové
- emocionální (prožitkové)
- motivačně dynamické
- hodnotící

Základní podmínkou navození procesu recepce uměleckého díla je jeho **uvědomělé vnímání** (percepce), přičemž vnímající subjekt využívá pouze *hmotnou vrstvu díla*, smyslovými analyzátory zachycuje a zpracovává pouze konkrétní, reálné podněty, jež přináší materiální podstata uměleckých vyjadřovacích prostředků. Vnímáním (perception) je subjekt veden k představám (images) a čítí (sensations), které provokují jeho city (feelings). To jsou elementární materiálie, ze kterých vyrůstá jeho koncepce světa a jeho chování v něm.

Estetické vnímání uměleckého díla chápe většina autorů (S. L. Rubinštejn, S. Ch. Rappoport aj.) jako složitý víceúrovňový a mnohafázový akt, v němž je zahrnuta nejen vlastní percepce, ale i konfrontace zobrazeného jevu se zkušeností

⁵⁵ Leonid V. Zankov (* 1901) a Menon.

a ideálem vnímajícího subjektu a jeho vlastní intelektuální a emocionální hodnotící procesy.

Plnohodnotná **recepce uměleckého díla** vyžaduje:

1. *koncentraci pozornosti*, ale současně i
2. *komplexní psychické uvolnění* a atmosféru svobodné tvořivosti,
3. vysokou úroveň *fantazie a hravosti* a jejich stimulaci,
4. aktualizaci dříve získaných estetických *vědomostí a dovedností*,
5. aktualizaci individuálních estetických *prožitků a zkušeností* s apercepcí uměleckých děl v minulosti,
6. aktivizaci *imaginativních složek vědomí*,
7. zintenzivnění *individuálního postoje* k uměleckému dílu, jenž umožňuje konfrontovat subjektivní zkušenosti vnímajícího s poselstvím tlumočeným uměleckým dílem.

Chápání uměleckého díla je u vnímajícího subjektu ve většině případů vázáno nejen na předchozí fázi procesu recepce – na vnímání, ale úzce se propojuje s následnou fází: *prožíváním uměleckého díla*. Vnímající se tak zmocňuje uměleckého díla *v kognitivním i afektivním proudu současně*. Plného pochopení díla je schopen teprve tehdy, kdy je plně prožil, a plné prožití mu umožňuje teprve plné pochopení významové vrstvy díla. Paralelně s hmotnou vrstvou díla provokuje tato významová vrstva dřívější životní prožitky a zkušenosti a aktivizuje psychogenní vrstvu osobnosti. Teprve pak proniká vnímající subjekt za materiální podobu díla, jeho výrazové prostředky vnímá jako nositele určitého významu a chápe i tektonickou výstavbu uměleckého díla.

Organickou součástí komplexní recepce uměleckého díla je kromě vnímání a chápání díla i jeho **emocionální prožívání**. Následnost jednotlivých fází se však neuplatňuje vždy a při styku s jakýmkoli dílem; kromě toho závisí i na typu psychické struktury osobnosti recipienta. Emoce jsou nedílnou součástí uměleckého obsahu. Spatřujeme v nich specifickou formu reflexe vnějších a vnitřních podnětů reality, v níž je obsažen vztah jedince ke světu. Prožívání uměleckého díla je provázáno silným emocionálním výbojem. V jeho průběhu se vnímající zmocňuje umělcova emocionálního sdělení, které tvoří součást obsahové vrstvy uměleckého díla. Intenzivně prožít umělecké dílo je schopen pouze ten subjekt, v jehož dosavadních zkušenostech alespoň některá z estetických kvalit uměleckého díla našla **adekvátní** (pozitivní či negativní) **odezvu**. „*City, které uspokojují emocionální a estetické potřeby, mají charakter výzvy a stávají se motivy* (zvýraznil V. S.): *podněcují životní energii a aktivitu, ovlivňují způsob jednání a jsou významnou složkou osobnostní dynamiky člověka.*“⁵⁶

⁵⁶ F. Sedlák, 1983.

Proces receptce uměleckého díla				
Fáze procesu	Charakteristický rys fáze:	Je podmíněno:	Podmiňuje	Důsledek ustrnutí v určité fázi Neschopnost vnímajícího subjektu:
Vnímání (percepce)	smyslový odraz reality; uvědomělost vnímání	analyticko- syntetickou funkcí smyslových analýzátorů	chápaní	akceptovat umělecké prostředky jako nositele umělcova sdělení (např. hudba jako zvuková kulisa, obraz jako součást bytového inventáře)
Chápání	kognitivní zpracování, poznávání a osvojování názorů	vnímáním	prožívání	proniknout významovou vrstvou díla a konfrontovat je s jinými díly téhož druhu
Prožívání	emocionální a estetický zážitek	chápaním	hodnocení	proniknout obsahovou vrstvou díla a začlenit je do širších souvislostí estetických, ideových a sociálních
Hodnocení	emocionální, intelektuální a estetický soud, zaujetí postoje	prožíváním	emocionální a estetickou aktivizaci osobnosti	začlenit emocionální, estetický a ideový přínos díla do své osobnostní „výbavy“ jako formativního činitele

Akt **hodnocení uměleckého díla** je psychicky nejnáročnější etapou recepce. Tak jako v každé cílené psychické činnosti se i na hodnotícím aktu podílejí (i když různou měrou) intelekt a emoce. Emocionalita zákonitě ovlivňuje subjektivní vidění hodnoceného díla, byť by hodnotící soud byl výsledkem seberacionálnější analýzy díla – emoce jsou v něm obsaženy tak, jako je intelekt obsažen v emocích. Navíc pak v intelektuálním a emocionálním hodnocení je vždy (být v různém poměru) obsažen i moment konativní (volní), který umožňuje, aby akt hodnocení vyústil v *postoj* hodnotícího subjektu. Postoj jako komplexní psychický jev se pak stává i výrazem určitého hodnotového systému vnímajícího subjektu.

Hodnocení uměleckého díla probíhá tedy ve třech rovinách jako **hodnocení emocionální, intelektuální a volní**. Citové sdělení tvořící integrální součást uměleckého díla obsahuje v sobě hodnotící emocionální postoj umělce (na straně tvůrce) i citovou odezvu s pozitivním či negativním hodnotícím postojem vnímajícího subjektu. V jeho krajních (hraničních) polohách se setkáváme buď se vzrušením a láskou, které ústí v projevy *sympatie*, nebo s lhostejností či nenávistí, které se externě projeví jako *antipatie* vůči uměleckému dílu.

Souběžně s emocionálním hodnocením uměleckého díla (nebo v bezprostřední návaznosti na ně) probíhá **intelektuální, ideové a estetické hodnocení**. Pozitivní intelektuální hodnocení nachází svůj projev v estetických kategoriích, jako je krásno, tragično, vznešeno či poetično, a je pak provázáno konzumentovou *akreditací*, negativní estetické hodnocení projevuje subjekt *diskreditací*, která nachází svůj výraz v banálnu, šerednu, prozaičnu... Tato fáze hodnotícího procesu je nejnáročnější etapou recepce uměleckého díla a vyžaduje od vnímajícího plné proniknutí do faktury a tektoniky díla a plné pochopení jeho myšlenkového bohatství.

Proces hodnocení uměleckého díla		
Hodnocení	Respondentovo hodnocení je provázáno:	Příčina i důsledek:
emocionální	sympatiemi, soucítěním, náklonností	láska, vzrušení
	antipatiemi, nelibostí, odporem	lhostejnost, nenávist
intelektuální (ideové, estetické)	akreditací, získáním důvěry	krásno, vznešeno, poetično
	diskreditací, ztrátou důvěry	šeredno, banálnu, prozaično
volní	akcepce, přijetím	<i>postoj pozitivní</i> : vnitřní identifikace, upřednostnění, ztotožnění
	alienací, odmítnutím	<i>postoj negativní</i> : distancování, odstup, odcizení

2. Umění v procesu výchovy

Umění je nepostradatelné, protože činí člověka schopným poznávat a měnit svět.

Ernst Fischer

Každá práce žádá od člověka umění ovládat sama sebe, schopnost řídit a korigovat své jednání a překonávat překážky. Dostát těmto požadavkům může jen ten, kdo je v daném oboru vzdělán, ale je také vybaven určitými povahovými rysy. Přestože rozvoj a kultivace kladných charakterových rysů je jedním ze základních úkolů školy, jejich význam není náležitě doceněn. Příčin tohoto stavu je mnoho, nepochybuji, že mezi nimi na čelném místě figurují oslabené (nebo absentující) estetické a umělecké podněty. V procesu zlidšťování člověka hrají tyto podněty klíčovou roli.

Význam a důležitost umění ve společenském životě si uvědomovali již staří Řekové. Například **hudba** nebyla věcí soukromou, ale vrchní dozor nad ní vykonával stát. Ve výchovné soustavě zaujímala důležité místo a byla jí přiznána i významná úloha v politickém životě. Když Solonovy zákony demokratizovaly hudební výchovu, každý řecký hoch od sedmého roku svého věku byl vychováván v múzických⁵⁷ disciplínách a v gymnastice. Podobně připisovalo hudbě velký vliv na správu říše i čínské zákonodárství; jakékoliv změny v oblasti hudby měl právo provádět jedině císař. Hudba neztratila svoje místo v národních kulturách a ve společenském životě; její společenský význam se díky masovým médiím postupem doby ještě zvýraznil a znásobil.

Pokud bude koncepce estetické výchovy vycházet z premise, že jejím nejvlastnějším smyslem je učinit ji v intencích Martina **Heideggera** (1965) součástí samostatné lidské existence, aby se umění (ale i širěji chápané oblasti estetická) stalo pro člověka sférou jeho vlastní, autonomní emancipace, je nutno kalkulovat jednak se širokou diferencovaností estetické výchovy, jednak s její bohatou a rozsáhlou obsahovou strukturovaností, a to s výrazným zaměřením na **estetickou receptibilitu člověka**. Neustálá vědní specializace rozkládá a atomizuje celek lidského poznání v dílčí, diferencované proudy a soustava vyučovacích předmětů reflektuje globální uspořádání vědních oborů a jejich poznatkové systémy. Při koncipování učebních programů škol se tento přístup odráží v uspořádání uměnovýchovných předmětů. Ve chvíli, kdy jednotlivé uměnovýchovné předměty zúží své zorné pole jen na ten „svůj“ druh umění a ignorují ostatní, dochází k disfunkční a nesmyslné separaci a izolaci, která nemůže přinést optimální výsledky vzdělávací, tím méně pak výchovné.

Hlasy volající po syntéze a **integraci poznatků z různých vyučovacích předmětů** zaznívají nejen ve výzvách teoretiků, ale ozývají se i z řad učitelů. Dokladem

⁵⁷ Múzický (z lat. *musica*) – umělecký, hudební.

teoretické reflexe této problematiky jsou četné studie, jež je možno vystopovat již v 1. polovině 20. století. Mezi prvními významnými pracemi, které obracely pozornost odborné veřejnosti k této problematice a přistupovaly k ní především z pozic teoretických, najdeme studie Otokara **Chlupa** (1953, 1962), Františka **Holešovského** (1958) a Jarmily **Skalkové-Procházkové** (1962). Znovu se tyto otázky dostávají do popředí v souvislosti s politickými proměnami a uplatněním principů demokratického myšlení v roce 1968 a hlavně pak po pádu komunistického režimu v roce 1989. K otázkám integrace učiva se opětovně vrací například Vlastimil **Pařízek** (1992), přičemž si plně uvědomuje závislost integrace na vývoji poznání a činnosti člověka a nespolehá už jen na syntetizaci učiva pedagogickými metodami (1982).

Příbuzenské vztahy mezi uměleckými díly, v jejichž výrazu, obrazu a výpovědi je možno vycítit a vystopovat citovou, prožitkovou či myšlenkovou spřízněnost, nepoutají pozornost estetických pedagogů příliš dlouho. S prvními náznaky jejich zájmu o tyto souvislosti se můžeme setkat teprve po první světové válce. Stupňující se zájem učitelů uměnovýchovných specializací o zvýšení odborné a metodické úrovně vlastní výchovné práce je přivádí ke studiu české a světové literatury, hudby a výtvarného umění, a to s cílem vyhledávat tvůrce, kteří uchvácení touž realitou a opojení týmiž zážitky vyznávají se ze společné své lásky a vzdávají každý po svém způsobu a svým „jazykem“ hold téže ideji a témuž prožitku.

Nutnost propojení teoretických aspektů s experimentálním ověřováním hypotéz při **integraci učiva uměnovýchovných předmětů** si uvědomuje řada autorů: Helena **Holubová**, Vladimír **Koula** (1959, 1962), Vilém **Pech** (1960), Stanislava **Kučerová** (1963, 1965, 1966), Vladimír **Spousta** (1968, 1972, 1997, 2011), Jaromír **Plch** (1974, 1978, 1979, 1981) aj. Mnozí učitelé uměnovýchovných předmětů naléhavě pociťují neúnosnost prohlubující se izolovanosti obsahu svých předmětů a záměrně vyhledávají relace mezi jejich učivem a promýšlejí možnosti jejich koordinace a integrace. Povětšinou tak činí v těsné vazbě na potřeby praxe a zobecňují své zkušenosti. Většina těchto studií vychází z pozorování, z hodnocení vědomostí žáků a jejich zájmu o umění. Tento charakter mají práce Miloslava **Štěpánka** (1957, 1959), Marie **Vinklerové** (1960), Jozefa **Tvrdoně** (1961), Vladimíra **Spousty** (1965, 1968) a Juraje **Koutuna** (1966).

Estetická výchova existovala ve spojení s ostatními oblastmi výchovy již v raných etapách vývoje lidské společnosti a přetrvávala ve všech historických obdobích až po dobu současnou, kdy teprve plně doceňujeme její humanizační funkci. V současných reflexích teoretiků pedagogiky jsou promýšleny cesty, kterými by škola mohla (a měla) v zájmu celkové kultivace člověka a hledání lidské identity humanizaci výchovy a vzdělávání posílit. Obecným otázkám humanizace obsahu a procesu vzdělávání v kontextu humanity, humanologie a speciálních vědních disciplín, jako je filozofie (etika, estetika), uměnověda, kulturní antropo-

logie, folkloristika, lingvistika aj., věnoval pozornost slovenský pedagog Štefan Švec.⁵⁸ Teoretikové estetické výchovy – na Slovensku Anna Fischerová⁵⁹, v českých zemích Stanislava Kučerová (1967, 1996) a V. Spousta⁶⁰ – promýšlejí problematiku estetické a umělecké výchovy jako prostředku humanizace v širších interdisciplinárních souvislostech a dospívají ke shodě, že v teoretické rovině je spojení umění a výchovy nutno chápat jako jednotlivý organismus, v němž se obě entity vzájemně obohacují, aby mohly svoji kultivační a humanizační potenci posílit. Ve shodě s H. R. Möllem⁶¹ ji formálně pojmenujeme

- jako *uměleckou výchovu* (*Kunsterziehung*) – ve smyslu výchova prostřednictvím umění (*durch Kunst*);
- jako *Kunstunterricht* – ve smyslu výchova k umění (*zur Kunst*).⁶¹

Síly ukryté v umění **umělecká výchova** účinně využívá. V dějinách nalezneme řadu dokladů o výchovném ovlivňování uměleckým dílem, ale také mnoho různých názorů na možnosti a způsoby jeho využívání. Umělecká pedagogika se v současné době nezatežuje úvahami o způsobu a „technologii“ vlastního výchovného procesu, ale zdůrazňuje smysl a cíl umělecké výchovy: vychovat citlivého a vnímavého konzumenta umění, pro něhož by se styk s uměním stal životní nezbytností a potřeba uměleckého prožitku psychologickým „katalyzátorem“ jeho plnohodnotného života a neoddělitelnou součástí životního stylu. Protože umělecký projev je schopen efektivně prezentovat postoje svého subjektu a vypovídat o jeho hodnotovém systému, současná teorie výchovy uměním prosazuje poststrukturalistický nebo dekonstruktivní (*disruptive*) přístup, jehož cílem je vtáhnout žáka do centra interpretace uměleckého projevu, nespokojovat se s jediným výkladem, ale poskytnout žákovi prostor pro hledání vlastních osobitých reinterpretačních hledisek.⁶² Výsledek takové umělecké aktivity nazývá E. O. Wilson⁶³ efektivní a přesvědčivou formulací. Základy tak potřebného všestranného a neatomizovaného vývoje jedince lze podle polských teoretiků estetické výchovy vytvářet i „organizováním činností umožňujících dětem poznání mnohohrstevnosti člověka, tj. vidím, myslím, cítím, konám“.⁶⁴

V intencích interdisciplinarit usiluje teorie estetické výchovy o rozšíření operačního prostoru estetické výchovy a současně se ji snaží koncipovat multidisciplinárně. V roce 1982 vystoupil Wolfgang Roscher (*1927) se svými spolupracovníky z *Institutu pro integrativní hudební pedagogiku a polyestetickou výchovu* *Vysoké školy pro hudbu a výtvarné umění Mozarteum* v Salcburku s ideou

⁵⁸ Š. Švec, 1991.

⁵⁹ A. Fischerová, 1987, 1989, 1990, 1994.

⁶⁰ V. Spousta, 1998, 1999, 2000, 2001.

⁶¹ H. R. Möller, 1974, s. 363.

⁶² Blíže viz J. Gooding-Brown, 2000.

⁶³ E. O. Wilson, 1999.

⁶⁴ Klim-Klimaszewska, 2005, s. 87.

polyestetické výchovy.⁶⁵ Tuto koncepci rozvíjejí v kooperaci s *Mezinárodní společností pro polyestetickou*⁶⁶ výchovu (ve zkratce IGPE), která sídlí rovněž v Salcburku. Společně usilují o integraci umění a vědy a vypracovávají projekty umožňující propojení různých vědních disciplín s příbuznými a hraničními uměleckými oblastmi, které by otevřely prostor „rozmnoženému vnímání“, a to především rozšiřováním příležitostí k získání nových zkušeností. Na bázi humanismu a integrálního „obrazu“ člověka zpracovávají podněty a promýšlejí koncepce několika oblastí, které postihují stěžejní zkušenostní kategorie člověka. Ty jsou vymezeny charakterem vnímání a povahou zkušeností:

- smyslové vnímání a zkušenost vyčleňuje *multimediální dimenzi*,
- intelektuální vnímání *interdisciplinární dimenzi*,
- vnímání času vymezuje *dimenzi integrující tradice*,
- prostorové vnímání *interkulturní dimenzi* a
- společenské vnímání vyčleňuje *dimenzi sociálně komunikativní*.

Novost polyestetické výchovy tkví v tom, že podněcuje kulturní a umělecké ideje, zájmy a aktivity, které vycházejí z jednoty lidských smyslů.

Estetická/umělecká výchova „umožňuje intenzivně prožívat zkušenosti jiných lidí...; estetický zážitek definovaný jako estetická zkušenost se spojuje se situací člověka ve světě, mobilizuje psychické síly, tvořivou energii, zdůrazňuje kvality individuálního a společenského života“.⁶⁷ Proto se didaktiky estetických předmětů orientují na zkušenost, na její interpretaci, a na prožívání, smysly a emocemi obohacený Lebenswelt⁶⁸, a proto také musejí být „celostní“ a daleko blíže životu, než je tomu u jiných předmětových didaktik, a ochotně přitakat básníkovi: „Čím citlivější stroje vyjdou z mých rukou a myšlenek, tím jemnějšími tykadly musím vyzbrojit své city pro moderní věk, rozvinout v sobě všechno, co mi do člověka ještě chybí...“⁶⁹

Podstatu estetické výchovy tvoří rozmanitost estetických zážitků, které jsou zprostředkovávány různými jejími funkcemi.⁷⁰ *Humanizační* funkce estetické výchovy je kultivován a rozvíjen estetický vztah člověka ke světu – člověk se ho esteticky zmocňuje, tzn. poznává ho, prožívá a utváří. *Axiologická* funkce ho orientuje osobnostně a hodnotově tak, aby v kontextu s estetickými kvalitami poznával sám sebe, svoje možnosti a schopnosti orientovat se ve sféře estetická. *Kreativní* funkce se uplatní při rozvoji jeho tvořivých schopností, představivosti, fantazie, imaginace, intuice a základních procesů tvořivého myšlení. *Kompenzační* funkce umožní člověku utlumit negativní vlivy působící na psychiku člověka, a tak bez větší újmy na zdraví v současném hektickém, přetechizovaném

⁶⁵ Institut für Integrative Musikpädagogik und Polyästhetische Erziehung. Hochschule Mozarteum. Salzburg, Mirabellplatz 1.

⁶⁶ Polyestetika – z řec. *polyaisthesis* (to z řec. *polys* – mnoho + *aisthetikos* – vnímavý, citlivý).

⁶⁷ I. Wojnar, 1980, s. 179.

⁶⁸ Lebenswelt („životní svět“) – pojem známý z fenomenologie.

⁶⁹ F. Hrubín, 1961, s. 27.

⁷⁰ Problematikou funkcí estetické výchovy se zabývá A. Fischerová (1990).

a předigitalizovaném světě „přežít“. Prostřednictvím estetických zážitků si může plně uvědomit smysl své existence a díky *relaxační* funkci estetické výchovy tak regulovat svoji psychickou potenci i fyzické síly. S touto funkcí úzce souvisí funkce *terapeutická* a *arteterapeutická*, spočívající v posilování životního optimismu člověka v krizových situacích.

Naplnit tato očekávání lze několika způsoby a realizovat tak formativní (ale i informativní) působení estetické výchovy:

1. Systematicky rozvíjet estetické vnímání, citové prožívání, chápání a hodnocení estetických kvalit umění, přírody a reálného světa ve všech jeho podobách;
2. „konzumovat“ umělecká díla národní a světové kultury a poznávat hlavní etapy vývoje umění;
3. rozvíjet tvořivost ve všech druzích umění; například ve slovesném umění tzn. výrazně číst, recitovat, dramatizovat, vyprávět a fabulovat, v umění hudebním tzn. zpívat, hrát na hudební nástroj, komponovat, ve výtvarném umění kreslit, malovat, modelovat a konstruovat.
4. Estetickými podněty rozvíjet hodnotový systém a hodnotovou orientaci jedince a kultivovat jeho myšlení, názory, citění, postoje, chování, jednání etc.

S odkrýváním smyslu života se vynořují i otázky po jeho kvalitě a způsobech, jak saturovat nejen materiální potřeby člověka, ale především jeho duševní pohodu,⁷¹ a jak vychovávat ke spokojenosti a ke štěstí.⁷² Školní estetické a umělecké výchově je tak zformulována nová výzva. Ukazuje se, že s rozvíjejícím se psychologickým poznáním a množujícím se systémem poznatků jednotlivých uměnovědných oborů je nutno od učitelů uměnovýchovných předmětů vyžadovat schopnost vyhledávat a odkrývat souvislosti mezi těmito obory i schopnost výchovně jich využívat v procesu „naplňování“ smyslu života svých žáků – především jeho emocionálním obohacováním prostřednictvím nových estetických a uměleckých zážitků. Americký hudební kritik M. **Steinberg** vystihl podstatu problému: „*Jediná věc, na které vskutku záleží, je to, co se děje mezi tebou a hudbou. Kapacita hudby rozdávat je tak blízko k nekonečnosti jako nic jiného na tomto světě.*“⁷³

Ačkoli víme, co by mělo být v předloženém projektu požadujícím se koncepcí a obsahové proměny kurikula školní literární výchovy sledováno, v čem je jeho podstata a smysl a o co by měli učitelé usilovat, o jeho přínosu rozhodne *teprve způsob, jakým bude ve všednodenní školské praxi realizován*. Je zřejmé, že edukačně efektivní bude tento realizační proces jen tehdy, podaří-li se učiteli sdělované znalosti a nabývané vědomosti žáka submitovat jeho zážitku, prožitku a osobní zkušenosti a bude-li spolu se svými žáky směřovat *ad discendum, non ad docendum*

⁷¹ J. Křivohlavý, 2004.

⁷² J. Pelikán, 2004.

⁷³ M. Steinberg, 1996, s. 15.

– tedy k tomu, abychom žáka především **učili žít** (v tom nejširším slova smyslu), ne abychom ho poučovali.

Kultivace osobnosti se odehrává ve složitě strukturovaném „životním poli“⁷⁴, které otevírá prostor pro svobodný rozvoj žáků, v němž jsou podle C. **Freineta** osobní zážitek a zkušenost dítěte nenahraditelné. Základní orientace na zážitek a prožitek uměleckého díla jako konkrétního tvaru a celku představuje ve vývoji uměnovýchovného myšlení velký zisk, jehož význam teorie estetické výchovy dosud nedocenila. Ve shodě s **Brunerovou** teorií *instrumentálního konceptualismu* zaměřenou na individualitu žáka nahlížíme na něho jako na subjekt, který zpracovává informace prostřednictvím symbolického modu. Při vnímání vychází sice ze smyslového (sluchového nebo zrakového) podnětu fixovaného hudebními nebo literárními symboly a symboly řeči, tyto podněty však ve svých představách sceluje a myšlenkově přetváří. Hudební, literární nebo literárně-hudební dílo se jako celek „přetavuje“ ve shodě s recipientovými odbornými znalostmi a zkušenostmi ve tvar, který pak v procesu učení žák zakomponuje do systému svých dosavadních, již existujících (zformovaných) představ, prožitků a zkušeností a integruje ho do již vytvořené struktury poznání.

Kultivační význam umění se projevuje dvěma způsoby – uskutečňuje se ve dvou vrstvách:

V psychické sféře individua tím, že

- působí na city, významně obohacuje emocionální život jedince, a tím ovlivňuje i jeho názory a postoje k sociální a přírodní realitě;
- rozvíjí a obohacuje poznání, myšlení a řeč, čímž usnadňuje chápání reality;
- uměleckou stylizací podporuje rozvoj fantazie a imaginace;
- pouhý styk s uměním má i arteterapeutický účinek.

V oblasti kulturní (sociální) tím, že:

- umožňuje poznání národního a světového kulturního dědictví a pochopení jeho významu;
- rozvíjí další umělecké zájmy a aktivity;
- napomáhá chápání sociální funkce krásy a spoluutváří estetický vztah ke skutečnosti;
- posiluje aktivní přístup k umění a ke kultuře;
- napomáhá estetizaci životního stylu a životního prostředí;
- tříbí umělecký vkus, který se promítá do vztahu a postoje ke všem druhům umění;
- umělecké prožitky působí na utváření etických názorů a postojů ke společnosti;
- umělecké aktivity pozitivně působí na rozvoj volných vlastností osobnosti.

⁷⁴ R. Havlík – J. Kořán, 2002, s. 25.

Umění ve všech svých podobách a druzích je **univerzálním prostředkem estetické výchovy**, který spoluutváří duchovní svět člověka. Proto jsou snahy o zkvalitnění uměnovýchovného procesu provázeny výraznou tendencí po jeho optimalizaci při současném respektování a zachování všech edukologických zákonitostí. Optimalizací uměnovýchovného procesu rozumíme výběr, jeho zdůvodnění a realizaci takového souboru opatření, který umožní učitelům, aby dosáhl nejlepších výsledků, a to v nejkratším možném čase a s vynaložením minimálního úsilí svého i žáků.⁷⁵

Při volbě jeho optimální podoby uvažujeme všechny zvláštnosti daného systému se zřetelem ke všem jeho základním faktorům:

1. **k vnějším a vnitřním podmínkám** – ke konkrétním výchovným možnostem; tzn.
 - především ke skutečně dosažené úrovni žákových uměnovědných znalostí, uměleckých dovedností, kulturních návyků a zkušeností ze styku s uměním;
 - k žakovým individuálním zvláštnostem a aktuálním možnostem;
 - ale také k reálné úrovni socioprofesionální připravenosti učitele, k jeho vlastnostem, schopnostem, uměleckému nadání, uměleckým dovednostem, návykům a zkušenostem z uměnovýchovné práce;
2. **k cílům uměnovýchovného procesu**,
 - jež odrážejí nejen snahy vzdělávací soustavy daného společenského systému;
 - ale i tužby vychovávaného, v nichž spatřujeme ideální, nejvyšší dosažitelnou úroveň jeho estetického rozvoje;
3. **k reálným uměnovýchovným prostředkům**, ke konkrétním uměleckým dílům a jejich umělecké a ideové hodnotě.

Při projektování způsobů, jak dosáhnout **integrace umění jako prostředku komplexní umělecké výchovy**, je možno se vydat *dvěma směry*: buď respektovat stávající systém vyučovacích předmětů, nebo tento systém rozrušit a vnést do něho koncepčně i obsahově nové vyučovací předměty. V prvním případě integrace poznatků nevyžaduje žádný zásah do struktury vyučovacích předmětů. Učitelé se svými žáky pouze „překračují“ jejich hranice a *vyhledávají souvislosti mezi jejich programy*.

Jiný možný způsob spočívá *ve vyznačení tzv. uzlových bodů*, ve kterých se souvztažné jevy z učiva dvou oborů prostupují. V oblasti uměnovýchovných předmětů jsem možnosti koordinace a integrace různých druhů umění promýšlel již v době vysokoškolských studií (první pokus o zmapování této problematiky je z roku 1965).⁷⁶ Později pak vyšly dvě monografie a několik studií.⁷⁷ I učitelům

⁷⁵ J. K. Babanskij – M. M. Potašnik, 1986, s. 15.

⁷⁶ K otázce estetické výchovy v mezipředmětových vztazích.

⁷⁷ Krása, umění a výchova a Integrace základních druhů umění ve výchově.

zeměpisu a dějepisu jsem nabízel možnost koordinovat „jejich“ učivo s uměnovýchovným učivem, aby žáci mohli pocítit i *spiritus regionis* určitého kraje nebo *spiritus aetatis* určité historické epochy. Jiný postup je znám jako **projektová výuka**. V uměnovýchovných předmětech ji lze realizovat vymezením charakteristických rysů jednotlivých uměleckých stylů v dílech různých druhů umění. Tento model je aplikovatelný i v podobě tzv. **modulární výuky** (v anglofonních zemích známé jako *modular instruction*). Podobně i tzv. **kooperativní model** předpokládá, že žák bude schopen samostatně řešit zadané téma.

Druhý způsob, jak propojit poznatky z různých oborů, již vyžaduje **zásah do struktury vyučovacích předmětů** a integraci obsahu příbuzných předmětů v jeden vyučovací předmět. V oblasti uměnovýchovné by takovým komplexním předmětem mohla být **umělecká nebo estetická výchova**, v níž by byly spojeny učební obsahy *hudební, výtvarné a literární výchovy*. Možnosti takto koncipované estetické výchovy experimentálně ověřovala v 60. letech 20. století S. Kučerová.⁷⁸

Ve výchově uměním vycházíme ze skutečnosti, že schopnost **vnímat, prožívat a chápat umění** (hudebnost, výtvarný cit, vztah k literatuře) se projevuje ve třech základních formách; ve formě:

1. *produkční* jako tvůrčí, umělecká činnost (kreslením, malováním, komponováním, literární tvorbou);
2. *reprodukční* – jako činnost interpretační (zpěvem, hrou na hudební nástroj, recitací);
3. *receptivní* – v aktivním psychickém postoji k vnímanému dílu.

V předmětu **umělecká (estetická) výchova** by se na základě reálné příbuznosti učebních obsahů v přísném výběru pojilo základní učivo stávajících uměnovýchovných předmětů. Jedním ze základních teoretických problémů je otázka *koncepce obsahu* uměnovýchovy a volba kritérií pro výběr uměleckých děl. Hledáme-li vhodné klasifikační hledisko, nabízí se nám několik možností. V širším vztahovém rámci se jako kritéria pro třídění vztahů mezi hudebními, literárními a výtvarnými díly nabízejí:

1. osobnost tvůrčího umělce – spisovatele, skladatele nebo výtvarníka,
2. shodný nebo podobný zdroj inspirace,
3. shodná (nebo časově blízká) doba vzniku,
4. kompoziční analogie: způsob výstavby díla (jeho stavební prvky, struktura a textura),
5. analogické vyjadřovací prostředky (umělecké výrazivo),
6. žánrová shoda či příbuznost,
7. stylová shoda,
8. analogie a paralely ideové,
9. tematická shoda či podobnost,

⁷⁸ S. Kučerová, 1967.

10. obsahová příbuznost,
11. globální výrazová shoda či příbuznost.

Všechna tato kritéria mají jednoho společného jmenovatele: ve všech je implicitně obsaženo hledisko genetické. Ať zvolíme pro klasifikaci uměleckých děl kterékoliv z nich, vždy se ocitneme u kořenů, z nichž dílo vyrostlo. Při volbě klasifikačního hlediska, jež bude určující při následujícím třídění a systemizaci vztahů mezi uměleckými díly základních druhů umění, jsme přihlíželi jak k aspektům teoretickým, tak praktickým. Jako nejvhodnější se jeví použít ve funkci třídícího kritéria inspirační zdroj uměleckého díla, a to ze dvou důvodů. Zdroj inspirace bývá obvykle úzce vázán na ideovou, tematickou a často i obsahovou složku díla, a tím je i nejsnáze identifikovatelným, „nejčitelnějším“ kritériem.

Klasifikační schéma genetických souvislostí konkretizují třemi ukázkami:

Mimoumělecká realita		
Českomoravská vysočina		
Druh umění	Autor	Název díla
literární	František Halas	<i>Já se tam vrátím...</i>
hudební	Bohuslav Martinů	<i>Otvírání studánek</i>
výtvarné	Antonín Slavíček	<i>U nás v Kameničkách</i>

Mimoumělecká realita		
Husitské hnutí		
Druh umění	Autor	Název díla
literární	Alois Jirásek	<i>Temno</i>
hudební	Bedřich Smetana	<i>Tábor</i>
výtvarné	Mikoláš Aleš	<i>Bitva u Domažlic</i>

Umělecká díla inspirovaná uměleckými díly jiného druhu umění		
Zdroj inspirace	Odezva inspirace: umělecké dílo	
literární dílo	hudební	výtvarné
K. H. Mácha: <i>Máj</i> , báseň	J. B. Foerster: <i>Máj</i> , kantáta Z. Zahradník: <i>Máj</i> , melodram	J. Zrzavý: ilustrace Máchova <i>Máje</i> K. H. Mácha, portrét
hudební dílo	literární	výtvarné
B. Smetana: <i>Z mého života</i> , smyčcový kvartet	A. Sova: <i>Smetanovo kvarteto</i> <i>Z mého života</i> , báseň	K. Demel: <i>Z mého života</i> , grafický list
výtvarné dílo	literární	hudební
J. Lada: kresby ze života na venkově	J. Seifert: <i>Chlapec a hvězdy</i> , sbírka básní	M. Vacek: <i>Ladův rok</i> , 16 miniatur pro noneto

Člověk je vzdělavatelný (educandus), ale takovou výchovou, „*kteřá zaručuje spontánnost, živelnost a přirozenost*“.⁷⁹ Vrcholná umělecká díla se mnohdy ztrácejí pod nánosem masmediální produkce, kdy se celkový obraz světa stává „*obrazem estetizovaným, umělecky stylizovaným, a v důsledku toho i umělým*“.⁸⁰ I proto jsem v roce 1997 publikoval provokující studii o tzv. postmoderním umění.⁸¹ **Problém náhražkovitosti** je třeba hledat v kooperaci s mediální výchovou (media education, Medienerziehung) a v jedinci budit touhu po elementárních estetických *prožitcích*. Realizace je však úzce odvislá od kvality socioprofesionální připravenosti učitele, která náleží mezi profesně nejnáročnější. Jako nejsnáze uskutečnitelné se nabízejí **tři možnosti**:

1. Na řádné magisterské vysokoškolské studium hudební a výtvarné výchovy navázat *rozšiřujícím studiem* české a světové literatury. Tento způsob by nevyžadoval žádný zásah do stávající struktury studijních oborů na většině pedagogických a filozofických fakult českých vysokých škol. Vzhledem k většímu počtu studijních disciplín kultivujících umělecké dovednosti studentů hudební a výtvarné výchovy (které vyžadují bezprostřední kontakt studenta s lektorem) se jeví jako účelnější studovat hudební a výtvarnou výchovu formou řádného studia a obor česká literatura formou distanční.
2. Na vysokých školách uměleckého nebo učitelského zaměření zavést jednooborové studium *výchovy uměním* (uměnovýchovy).

⁷⁹ A. Maslow, 1990, s. 193.

⁸⁰ J. Fukač, 1996, s. 16.

⁸¹ V. Spousta: Je možno tolerovat výchovnou impotenci soudobého extravagantního umění? (Viz liter.)

3. Na filozofických nebo pedagogických fakultách zřídít jako novou studijní kombinaci dvouoborové studium *estetiky a estetické výchovy*. Její studijní program by měl kromě estetických a uměnovědných disciplín zahrnovat i filozofické, psychologické a edukologické základy.

Nedoceněna a nedostatečně využita je obrovská estetickovýchovná a kulturní síla, kterou v sobě skrývá organické **spojení slovesného, hudebního a výtvarného umění**. Nové a velmi rozmanité možnosti a metodické obměny dává výchovnému aktu například ideová (tematická) spojitost **Smetanova** cyklu symfonických básní *Má vlast* se stejnojmenným obrazovým cyklem **Alšovým** a se souborem lyrických próz Marie **Majerové**.⁸² Jiný příklad: impresionistický způsob vnímání skutečnosti a přístup k jejímu uměleckému ztvárnění nachází odezvu ve výtvarném umění, v hudbě i v literárním umění. Nejvýrazněji se impresionistická tvůrčí metoda uplatnila ve výtvarném umění v díle francouzských malířů: Camille **Pissaro**, Edgar **Degas**, Paul **Cézanne**, Claude **Monet**, Auguste **Renoir**. V hudbě mohl impresionismus plně vyjavit svá specifika díky tomu, že hudební jazyk se dokáže oprostit od reality a je s to pomocí melodických, dynamických a zvláště pak harmonických proměn vyvolat i vizuální představy barevných ploch a světelných záblesků; typickými impresionistickými skladbami jsou *Moře*, *Oblaka* či *Faunovo odpoledne* Clauda **Debussyho**. V literatuře se vliv impresionismu projevuje v zesílené hudebnosti a lyričnosti verše, ale i ve zvýšeném zájmu o přírodní tematiku a psychologické zachycení intimních okamžiků a citových zážitků člověka – např. v básni Antonína **Sovy** *Rybníky* (ze sbírky *Z mého kraje*). Jen v tomto trojím propojení, kdy pojem impresionismus naplníme poznáním konkrétních uměleckých děl a jejich hlubokým emocionálním prožitím, získá naše představa potřebnou dimenzi.

Ve vztazích mezi literární složkou českého jazyka a hudební výchovou je možno vystopovat různé stupně vzájemné propojenosti; ty mohou být přemýšlivými učiteli využity rovněž různě, s odlišnými záměry a s rozdílnou výchovnou a vzdělávací efektivitou. Nejjednodušší a profesně nejméně náročné užití představuje prostý odkaz na totéž učivo, na tentýž nebo obsahově blízký pojem, jenž usnadní žákovi proniknutí k podstatě jevu nebo mu odkryje pohled na tentýž jev z jiného zorného úhlu. Tak například učitel českého jazyka objasňující melodii řeči srovnáním s melodickou linií hudební doplňuje významový obsah pojmu melodie o další rozměr. Komparací jazykových a hudebních jevů (například jazykové a hudební gramatiky a stylistiky) přivádí žáka k hlubšímu pochopení těchto pojmů. V oblasti vokální a vokálně instrumentální hudby a v literárním díle najde množství podnětů pro objeovávání souvislostí a vzájemného obohacování, ale i obapolné umělecké tolerance při tvůrčím zmáhání rozporů mezi

⁸² Tuto problematiku podrobně zpracovávám v monografii *Integrace základních druhů umění ve výchově* (Brno: Masarykova univerzita, 1997).

textovou a hudební komponentou, jež se spolupodílejí na výstavbě uměleckého díla jako celku.

Je nasnadě, že určitá varianta, již zvolíme jako optimální pro uměnovýchovnou činnost s určitou konkrétní skupinou žáků, se nemusí jevit jako optimální pro práci se skupinou disponující jinou úrovní vědomostí, jinými zkušenostmi atd. Znamená to tedy, že každá skupina (a při individuální výuce také každý žák) bude vyžadovat *jinou*, jim (jemu) odpovídající optimální variantu. Optimalizace proto předpokládá uplatnění celého systému výchovných opatření, které berou v úvahu uměnovýchovný proces v jeho komplexnosti a mnohorozměrnosti a respektují (a v praxi zohledňují) všechny jeho základní činitele.

Zásadním a obtížným problémem praktické realizace obsahu předmětu výchova uměním se stává **otázka výběru** z obrovského, nepřehlédnutelného množství uměleckých děl. Výběr musí být proveden tak, aby prezentoval jen základní, „klíčová“, obecně srozumitelná díla, která jsou prověřena časem – nejobjektivnějším arbitrem jejich umělecké hodnoty, a která umožní žákovi poznat umění a orientovat se v jeho vývoji a ve struktuře jeho druhů a vzbudit v něm touhu znovu se k němu vracet.

Při výběru respektujeme *několik hledisek*:

1. Přihlížíme *k významu umělecké osobnosti*, k jejímu postavení ve vývoji umění a v kulturní historii, přičemž je nezbytné omezit se jen na nejvýznamnější zjevy světového umění.
2. V úvahu je třeba brát také *tematickou závažnost díla* a jeho ideové a umělecké hodnoty.
3. Opomenuta nesmí být ani psychologická, pedagogická a didaktická hlediska, tzn. *hledisko přiměřenosti* mentálnímu věku recipienta a jeho uměleckým zkušenostem a znalostem.

Cesta od výchovného projektu k jeho realizaci, tzn. k uvedení v život ve školní výuce, je zdlouhavá a nesnadná. Smyslem (cílem) výchovy uměním je nalézt cestu k estetickému nazírání na skutečnost a vytvořit základy trvalého vztahu k hodnotám současného i minulého umění. Sám proces „konzumace“ díla by měl být nesen určitým vnitřním napětím, aby žáka zaujal a strhl ke spoluúčasti a aktivní psychické součinnosti a prožívání a mohl pak být korunován pocitem vnitřního uspokojení a duchovní harmonie.

SLOVESNÉ A HUDEBNÍ UMĚNÍ

Slovesné umění zaujímá mezi druhy umění v jistém slova smyslu zvláštní postavení, které je dáno samou jeho podstatou a jeho reprodukční dostupností. Reprodukční prostředky slovesného díla jsou přístupny všem uživatelům daného jazyka, což je velká přednost oproti ostatním druhům umění. Slovesné umění vyžaduje jen jediné: rozumět jazyku téhož národního společenství, jakým je psáno přijímané dílo; kromě přirozeného požadavku, který klade každý druh umění: mít smysl a cit pro umění. K vyjádření uměleckého obrazu používá specifického prostředku – *jazyka*, jímž zpodobuje (zvýrazňuje) předmětnou skutečnost pojmovými prostředky. Obrazy evokované slovními podněty nabývají pak v představě posluchače/čtenáře konkrétních podob, tvarů a významů. Slovesné umění získává poměrně početnou obec svých vyznavačů díky polydimenzální, vícevrstevné propracovanosti svého uměleckého obrazu. Slovo jako „stavební materiál“ slovesného díla umožňuje zachytit realitu výstižně a všestranně v celé její bohatosti a ve všech jejích dimenzích: v materiálním, přírodním, společenském, kulturním a historickém vývoji. Báseň (například), získá-li čtenáře/posluchače, stává se jeho duševním majetkem; může se k ní vracet a svými vlastními silami znovu a znovu přivolat (obnovit) emocionální prožitek.

Hudba jako akt komunikace vyjadřuje nálady, emoce, atmosféru i myšlenky, na jejichž sdělení slovo nestačí. Burcuje fantazii posluchače a podněcuje ji k dotváření hudebního obsahu v souladu s vlastními osobními zkušenostmi i okamžitým duševním rozpoložením. Hudba se snaží uchopit nejnepohodlnější postizitelná zákoutí lidského nitra, emocionální stavy, proměny a psychické zvraty člověka. V porovnání s ostatními druhy umění má velkou výhodu v tom, že „*hovoří k srdci*“, že zaujme a získá posluchače často nevtíravým způsobem. Její účinky jsou však tím hlubší a mocnější. Síla a moc hudby spočívá v její schopnosti bezprostředně a cele ovládnout představy a city posluchače, a zasáhnout tak i jeho nejintimnější prostory. Díky této schopnosti ji uměnověda považuje za nejemocionálnější druh umění.

Zvláštnost hudby tkví v podstatě jejího **uměleckého jazyka**, který používá k vyjádření určitého obsahu specifického kódu. Nemáme na mysli jen zvuky a tóny, ale všechny jimi vyjádřené vztahy – harmonii, barvu, melodii, rytmus, tempo, dynamiku, artikulaci, frázování, formu atd. V určitých konstelacích vznikají obecně ustálené hudební struktury, které navozují určité nálady nebo jsou typické pro totožné situace – tzv. *intonace*. Tak například prostá harmonická sestava zmenšeného septakordu má v sobě dramatický náboj, fanfáry evokují představu slavnosti nebo pochodové intonace či taneční rytmy vytvářejí při systematickém užití žánr: pochod, dechovka, tanec, jazz apod. Mohou se však konstituovat rovněž intonace spojené jen s konkrétní asociací či situací, jako je tomu kupříkladu

v případě fanfár ze **Smetanovy Libuše**, harfového motivu *Vyšehradu* ze stejnojmenné symfonické básně Bedřicha **Smetany**, motiv osudu z **Beethovenovy Osudové symfonie** nebo motiv smrti ze scénické hudby k pohádkové hře *Radúz a Mahulena* od Josefa **Suka**. Jako intonace mohou tyto hudební útvary fungovat jen proto, že si uchovávají svůj původní význam i mimo rámec díla, jehož jsou organickou součástí. Uchovat si uvedené modely hudebních struktur v paměti jako intonace (tedy ve spojení určitého hudebního útvaru s určitou situací) lze za předpokladu, že je určitá soustava podnětů začleněna do konání recipienta, tzn. že musí být předmětem jeho pozornosti a motivačně podpořená, a že budou respektovány zákony zapamatování zformulované polským psychologem Włodzimierzem **Szewczukem** (*1913):

„Jedinec si může zapamatovat pouze to,

- co je vyčleněno vyvoláním orientačně pátracího reflexu,
- co souvisí s jeho zkušeností druhovou (nepodmíněnou) nebo individuální (podmíněnou, získanou),
- co vyvolává emocionální reakci (kladnou i zápornou).“

Hudebním výrazovým prostředkům nejsou kladeny jazykové a národnostní bariéry – tak jako umění slovesnému. Hudba je srozumitelná všem lidem bez rozdílu národnosti a jazyka; nezná tak ostrých hranic jako jazyk, a tím se stává v plném smyslu slova *internacionálním uměním*. I když hudební projev různých národů a různých kultur má svůj osobitý charakter, přesahuje jejich hranice, protože jeho ideový a umělecký odkaz je všelidský.⁸³

Jazyk hudební a slovo je možno spojovat dvěma způsoby – ve dvou hlavních formách. Lidského hlasu je využito:

1. v podobě *plynulého sledu zvukového proudu* (intonaci) při zpěvu, kdy bohatě rozčleněný tónový systém umožňuje rozlišit i jemné intonační nuance; slovo, které má intonační možnosti omezené, dává hudbě (zpěvu) příležitost k jejich plnému rozvinutí (slovní sdělení je tak hudebními prostředky doplněno a obohaceno tím, co sdělit nemůže);
2. jako *zvukového proudu členěného* (artikulovaného), užívaného především řečí, která má dokonalý systém hláskový dovolující jemné rozlišení artikulační; intonace v řeči má poměrně malou funkci sdělovací. Artikulace v hudbě je omezena na několik prvků: staccato, legato, non legato, spojování frází etc.

Poměrujeme-li **slovo a tón** kategoriemi a výrazovými prostředky, jejichž doménou je hudba, zjišťujeme, že není průkaznějšího dokladu o výrazové souběžnosti obou těchto fenoménů než v jejich propojení melodickém. Zejména rozdílný tón a délka samohlásek hraje důležitou roli při barevném tvarování melodické linie verše či řeči nevázané. Opakované návraty k témuž tónu nebo opakování

⁸³ Beethovenova IX. symfonie d-moll se Schillerovou *Ódou na radost* vyslovuje ideje všeho lidstva a stává se srozumitelnou pro všechny bez rozdílu národnosti a jazyka.

téhož souzvuku, jež je motivováno onomatopoickými⁸⁴ záměry skladatelovými, je velmi blízké básníkově aliteraci.⁸⁵ Zvláště však při utváření jednotlivých veršů (a globálně i slok) vyjevuje básník vzácný smysl pro řád a soulad, který je adekvátní harmonickému citění a myšlení hudebního skladatele.

Uzavřený soubor zjevných paralel (příbuzných rysů) tvoří jednak obdobné kompoziční postupy při tvorbě děl obou druhů, jednak obdobné základní postoje jejich tvůrců k realitě. Tvůrčí proces v obou případech předjímá působivý nápad, originální myšlenka či neotřelý námět spolu s invenční potencií umělců. Oba mohou svůj námět:

1. prezentovat v *expozici* – v úvodních partiích díla;
2. v *dispozici* je rozvádět a prokomponovávat zvukovými prostředky slovními či hudebními a graficky (písmem či notací) zaznamenat;⁸⁶
3. s uměleckou vynalézavostí je nejružnějšími obraty přizdobovat – *dekora-ce, ornamentika*;
4. výrazově, dynamicky, rytmicky, agogicky nebo instrumentačně odstiňovat – *nuance a variace*;
5. finální účín zvýraznit a umocnit neotřelým a zajímavým přednesem – *(re)prezentace*.⁸⁷

Tyto hudebně-slovesné kontinuity bývají posilovány nejenou i vnějškově: přejímáním, vzájemným propůjčováním a přenosem slovního označování hudebních či slovesných děl, která díky obdobnému výrazovému nebo kompozičnímu charakteru představují týž typ (např. balada, romance, arabeska, preludium).

Vztah slovesného umění a hudby lze podrobně sledovat až od dob antického rozvoje umění. Hudba a slovo tvořily ve chvíli svého zrodu jednotu – byly identické, měly podobu nedílného a svébytného uměleckého útvaru. Oba umělecké projevy se vyvíjely jako součást mytologie a náboženských rituálů a žily v jednotě až do antiky, kdy tvůrci antických tragédií a lyrické poezie k nim sami psali i hudbu, přičemž se předpokládalo, že se bude zpívat. Hudba a slovo zůstává spojeno i v řecké kultuře;⁸⁸ řecká dramata byla v podstatě zpěvohry – básně se recitovaly zpěvavým způsobem za doprovodu lyry (Homér).

Teprve v době rozšíření písma se slovesné a hudební umění zbavují závislosti na náboženství a dochází k dělení na samostatná odvětví – přednášení básní za

⁸⁴ Onomatopoeie (složeno z řec. *onoma* – jméno + *poieō* – tvořím) – zvukomalba.

⁸⁵ Aliterace (složeno z lat. předpony *ad-* + *littera* – písmeno) – opakování týchž souhlásek na začátku slov.

⁸⁶ Generacemi skladatelů propracovanou a historicky ustálenou formou dispozice hudební myšlenky je provedení v sonátě.

⁸⁷ Prezentovat dílo veřejnou recitací básně v autorském čtení či koncertním provedením hudební skladby.

⁸⁸ Staří Řekové si dobře uvědomovali význam hudby v životě společnosti: hudba nebyla věcí soukromou, dozor nad ní vykonával stát. Podobný přístup k hudbě praktikovalo i čínské zákonodárství.

doprovodu hudebního nástroje je nahrazeno psaním veršů. I když se ono těsné sepětí mezi hudbou a poezií rozvolnilo, nikdy nezanklo. V české kulturní historii je dokladem této symbiózy nejstarší česká duchovní píseň *Hospodine, pomiluj ny* z konce 10. století. O hudební vyspělosti románského období svědčí píseň *Svatý Václave* (z druhé poloviny 12. století) a na počátku 15. století, kdy dochází vlivem husitského hnutí k nebývalému rozkvětu lidového zpěvu, reprezentují spojení slova a hudby písně *Povstaň, veliké město pražské* a monumentální válečná píseň husitů *Ktož jsú boží bojovníci*.

Za **doby rytířské** spojují básnické umění s hudebním projevem ve Francii *trubadúři*⁸⁹, kteří se věnují středověké lyrické poezii, a *truvéři*, zpracovávající látky epické. Slovanští *rapsódové*⁹⁰ pak recitují za doprovodu guslí⁹¹ byliny⁹². Za **renee-**sance se v evropském umění objevují tendence k upevnění spojení obou uměleckých projevů: koncem 16. století v podobě *opery*. V průběhu jejího vývoje se mění vztah hudby a básnického slova. Zpočátku dominuje slovo; recitativně zpívaná slova jsou provázena drženými akordy. Počátkem 18. století se v neapolské opeře prosazuje hudba na úkor textu, který má druhořadou funkci, takže bychom mohli mluvit spíše o koncertu na jevišti. Klasicismus se snažil zvýraznit odlišný charakter obou uměleckých druhů.

Snaha spojit hudbu a básníkovo slovo vyvrcholuje po několika staletích v uměleckých programech **romantiků** (v melodramatické formě). Ti se oproti klasicistům snaží přecházet z jednoho uměleckého druhu ke druhému a básníci chtějí být hudebníky promlouvajícími ve verších. Proto vzkvétá lyrika, která je hudební řečí bližší než epika (P. Verlaine, „prokletý básník“ A. Rimbaud, K. H. Mácha). Vyvrcholením romantických snah o odstranění ostrých hranic mezi jednotlivými druhy umění je úsilí Richarda **Wagnera** (*1813) o syntézu všech druhů umění v systému známém pod pojmem *Gesamtkunstwerk*⁹³, ve kterém jsou propojeny hudba, poezie, výtvarné, pohybové (taneční, baletní) a herecké (mimické) umění.

Preferovány jsou **hudba a poezie**, které francouzský básník Stéphane **Mallarmé** (*1842) považoval (z hlediska estetiky) jen za formální proměny jednoho a téhož fenoménu. K této hypotéze se přiklání i francouzský skladatel Pierre **Boulez** (*1926), jeden z nejvýznamnějších dědiců uměleckého odkazu Antona **Weberna** (*1883), svou úvahou uveřejněnou pod názvem *Poésie – centre et absence – musique*⁹⁴. Při sledování konkrétních podob spojení hudby a poezie zjišťuje, že „...hudba a poezie se spojují na nejrůznějších úrovních, se silnější nebo slabší intenzitou,

⁸⁹ Trubadúři a truvéři – básníci, skladatelé a interpreti francouzské světské středověké poezie 12. a 13. století.

⁹⁰ Rapsód – potulný pěvec.

⁹¹ Gusle – jihoslovanský druh houslí.

⁹² Byliny (rusky) – staroruské epické písně o historických událostech z 11.–16. století.

⁹³ Gesamtkunstwerk (něm.) – souborné umělecké dílo.

⁹⁴ (Franc.) Poezie – střed a nepřítomnost – hudba.

s menší či větší prezencí: od prostého motta po fúzi⁹⁵, od anekdotické epizody po základní substanci. Hudba na nejjednodušší úrovni svého projevu se spojuje se slovem zpravidla z mnoha poměrně rozmanitých příčin; rozhodující úloha vokálního fenoménu je přitom nejdůležitější...“⁹⁶ A dále se snaží zjistit, co je příčinou toho, že se skladatelé v nejrozmanitějších žánrech opakovaně pokoušejí o syntézu slova a hudby, „který démon neúprosň žene skladatele k literatuře?“ A ptá se: „Která moc ho nutí, když je třeba, aby se sám stal básníkem? Je to jen touha po ztraceném ráji, po oné původní jednotě, pro kterou se v marných snahách stravuje?“ Zjišťuje, že hudba si nemůže činit nárok na exaktní sémantiku⁹⁷ hovorové řeči, že však má vlastní sémantiku, která je založena na specifických hudebních zákonitostech.

Do sféry slovesného umění intervenuje hudba nejen v podobě vokálně-instrumentální, ale i orchestrální. V písňové tvorbě Franze **Schuberta** (*1797) a Roberta **Schumanna** (*1810) kopíruje rýmy a strofy básnické předlohy, a tím umocňuje estetický účín slova. Na zlomu 19. a 20. století je hudbou ovládána i mluvená řeč a hovorový jazyk (například Modest Petrovič **Musorgskij**, Leoš **Janáček**, Luigi **Nono**). Korelace priorit obou druhů umění jsou však velmi variabilní a relativní. Sledujme jen uměleckou tvorbu počínaje gregoriánským chorálem, motety, madrigaly a písňovou tvorbou romantickou, přes mše, oratoria, kantáty až k opeře, kde slovo ustupuje do pozadí a esteticky dominantní funkci nabývá hudba. Příbuznost obou těchto uměleckých druhů není realizována pouze v této rovině prokomponování básnického slova. Literatura ovlivňuje hudební vývoj jako jedinečný zdroj ideových, tematických a obsahových inspirací. Z podnětu literárního díla vznikly symfonie (např. *Harold v Itálii* Hectora **Berlioze**), **Lisztovy** symfonické básně *Prometheus*, *Tasso* etc. Od dob barokního skladatele Henryho **Purcella** (*1659) komponují skladatelé hudbu k činohrám. Přestože hudební dílo vzniklé na této literárně inspirativní bázi je samostatným a svébytným uměleckým dílem, neinformovaný recipient se ne vždy a bez újmy na kvalitě hudebního prožitku může obejít bez znalosti jeho literární předlohy. Vzájemná interference obou druhů umění realizovaná kooperací, koordinací, integrací a vzájemným ovlivňováním a oplodňováním způsobuje, že hudba usiluje o vyjádření přírodních a duševních dějů a situací a že slovesné umění se snaží hudebními prostředky zvýraznit intonaci slovních řetězců, a napomoci tak rozlišení různých druhů výpovědi (jednotlivých druhů vět) a vnitřního rozpoložení mluvčího a jeho aktuálního vztahu k adresátovi.

Hudební psychologové a muzikologové došli k závěru, že žádný jiný talent se v ontogenetickém vývoji člověka neprojevuje tak záhy jako **nadání hudební**. Vezmeme-li v úvahu snahy hudebníků-praktiků (např. amerického dirigenta a skladatele Leonarda **Bernsteina**), kteří odhalují skryté paralely hudby a jazyka,

⁹⁵ Fúze (z lat. *fundere* – splynout) – splnutí.

⁹⁶ P. Boulez, 1963.

⁹⁷ Sémantika (z řec. *sēmantikos* – značící, od *sēma* – znamení) – nauka o významu slov.

získáváme v obou zmíněných skutečnostech podporu pro oprávněnost své představy o účelnosti integrace hudby a slovesného umění s cílem zvýšit jejich emocionální účinnost. *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci* – a všichni pak pochválí toho, kdo spojí užitečné a prospěšné s příjemným.

Geneticky, historicky a strukturálně je nejvýznamnější spojení hudby s řečí. Z hlediska akustického disponují oba tyto fenomény stejným materiálem – různě modulovaným zvukovými vlnami. V této dvojedinečnosti tkví také příčina toho, že vzájemná koordinace a *integrace hudby a slova představuje nejrozšířenější typ umělecké tvorby* reprezentované vokálními a vokálně-instrumentálními skladbami. Přestože geneticky má hudba v tomto spojení sekundární postavení, získává v něm dominantní funkci, protože zpívané slovo transponuje v esteticky novou kvalitu. Jazykové stejně jako hudební výrazové prostředky mají schopnost evokovat ve vědomí posluchače řetězce představ a pocitů, které mohou dále probouzet rozmanité myšlenkové proudy. Tyto představové asociace vyvolané skrytými významy slovních a hudebních znaků mají ovšem vysloveně subjektivní charakter, a jsou proto sdělitelné jen v omezené míře a jen ve společenství těch, kdož mají obdobné zkušenosti, absolvovali srovnatelné vzdělávací programy a jsou shodně „vyhlášení“ i osobnostně.

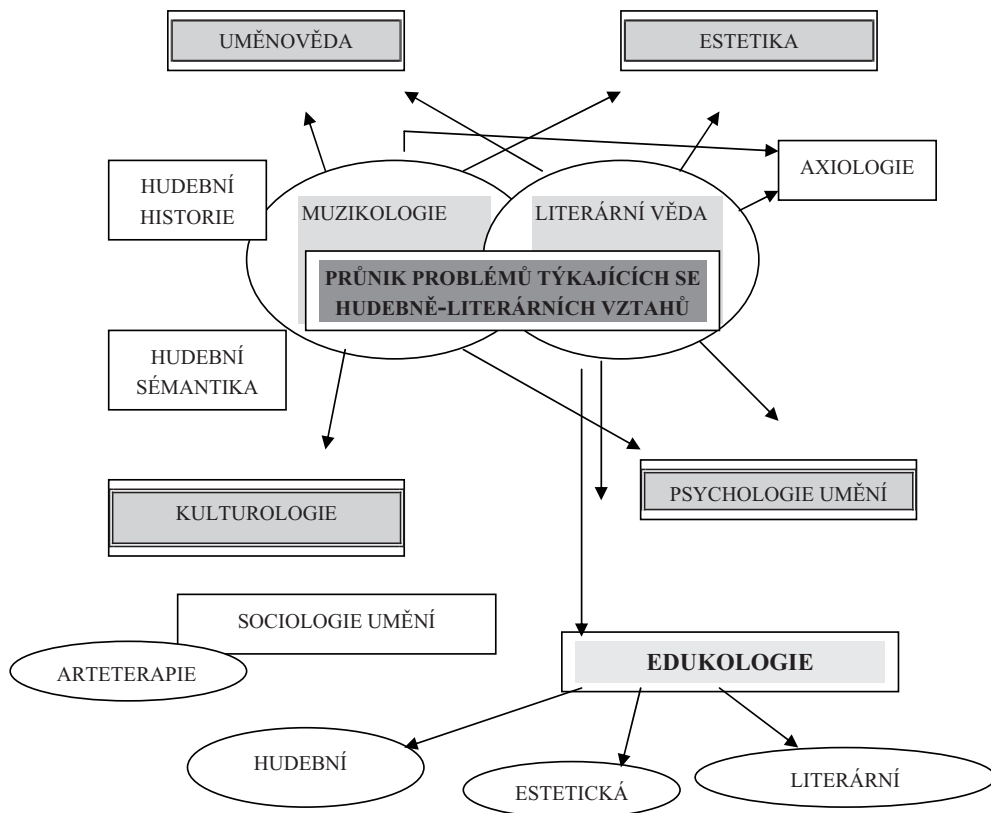
1. Koordinace a integrace slovesného a hudebního umění

Problematika koordinace a integrace hudby a slovesného umění může být úspěšně řešena jen za spoluúčasti několika vědních oborů, především muzikologických a literárněvědných disciplín, ale také estetiky a uměnovědy. Obsahuje problémy, jejichž zkoumání je (tak jako ostatně vždy, setkávají-li se rozdílné vědní disciplíny na svých společných hranicích) teoreticky mimořádně zajímavé a inspirující. Odborná literatura domácí, české proveniencí pojednávající o vzájemných vztazích obou uměleckých druhů je poměrně chudá, přestože v zahraničí proniká tato problematika stále více do popředí zájmu odborníků obou zainteresovaných věd.

Vzájemné vztahy obou druhů umění nejsou dosud důkladněji prozkoumány a také emocionální potence, kterou disponují ve svém organickém propojení, zůstává stále nedoceněna, protože mnohdy není ani objevena. **Bipolární vazby hudby a slovesného umění** je možno zkoumat z různých pozic a ve spektru různých vědních oborů, úzce specializovanými počínaje přes celou plejádu hraničních oborů až k široce orientovaným vědám. Tyto otázky lze zkoumat nejen z pozic literární vědy a muzikologie, literární a hudební historie a sémantiky, ale rovněž z aspektů literární a hudební estetiky, obecné estetiky, axiologie, psychologie a sociologie umění, muzikoterapie a arteterapie⁹⁸, kulturologie, umělecké a estetické edukologie aj. V krásné literatuře můžeme sledovat snahy o sblížení

⁹⁸ Arteterapie (složeno z lat. *ars* – umění + řec. *therapeia* – ošetřování) – léčení uměním.

s hudbou zobecňováním výrazových prostředků a forem, vyjádřením skladebných kontextů, filozofických a ideových základů hudebního díla a jeho sociálně-historické předurčenosti, ale i cítěním a prožíváním vnějšího a vnitřního světa hudebního skladatele v blízkosti vnitřního světa tvůrce literárního díla.



V intencích **Köhlerovy Gestaltpsychologie**⁹⁹ vycházíme z holistické představy, že **celek je více než součet jeho částí**. Celek stojí sice nad svými částmi – geneticky, systémově, funkčně a kvalitativně je jim nadřazen – ale není více než organizovaný systém těchto částí, který tvoří strukturu celku. Celek jako vnitřní jednotka určitého počtu částí určuje jejich funkci v celku a specifické funkce částí podmiňují existenci celku.

Toto strukturalistické hledisko zastávali příslušníci tzv. **celostní psychologické školy**, která našla své zastánce i mezi uměnovědci a estetiky. Nejvýznamnější představitel tohoto pojetí uměleckého díla Jan **Mukařovský** (*1891) užil pro

⁹⁹ Gestaltpsychologie (něm.) – tvarová psychologie.

označení celostní estetiky termínem *strukturalistická*. Každé umělecké dílo je celek, který má svoji strukturu. Znamená to, že dílo bude zkoumáno ve všech svých projevech, ve všech vnitřních i vnějších souvislostech, vazbách a funkcích, a to při vědomí, že tyto souvztažnosti se neustále proměňují. Jejich organická celkovost a celistvost však rozrušena není. Přikláníme se k této koncepci, a budeme proto studovat nejen vzájemné souvislosti jednotlivých složek uměleckého díla, ale také jejich vztahy k externím (např. psychickým a sociálním) jevům.

A protože obsahy a významy uměleckého díla jsou *komunikovatelné*, je umělecké dílo s to vyjádřit i vztahy mezi různými etnickými, náboženskými či politickými seskupeními a ozřejmit morální, sociální a názorové konflikty a životní pocity lidí své doby. Tak jako nepochopíme život pouhým poznáním na základě látkového složení organismů a zákonitostí jejich fungování, tak není možné plně poznat a pochopit např. hudební skladbu, budeme-li registrovat jednotlivé tóny nebo akordy, z nichž se skládá, aniž bychom je vnímali ve vzájemných mnohačetných melodických, harmonických, rytmických a timbrevých souvztažnostech – tedy pouze pomocí analýzy jejich výrazových prostředků. Obdobně i rozložením vokálně-instrumentálního hudebního díla na části – na jeho literární a hudební komponenty – se ztrácí jeho základní charakter: celkovost a celistvost. Atomizací celku ovšem ztrácíme i možnost mu plně porozumět.

Koordinace a integrace hudebního a slovesného umění

A) se projevuje a uplatňuje:

- v interním rozvoji muzikologie, literární vědy a vědy o umění,
- v obsahu, ve výběru uměleckých děl, kdy usilujeme o syntézu vědění,
- v recipientově syntetizujícím myšlení,
- ve výchovné práci učitelů,
- v komplexnosti a strukturovanosti pracovních metod,
- v organizačních formách výchovné práce,
- ve vytváření a rozvoji schopností, vlastností a dovedností stejného typu,
- v akcentování formativní funkce uměnovýchovného procesu;

B) umožňuje příjemci hudebně-literárního díla:

- soustředěnější vnímání,
- intenzivnější, emocionálnější a hlubší, trvalejší prožitek,
- intenzivnější rozvoj fantazie a představivosti,
- efektivnější rozvíjení tvořivosti,
- posílení spontánní estetické aktivity,
- zjitření a prohloubení senzibility,
- kultivaci vkusu.

Pro přiřazení literárního díla k hudebnímu (a naopak) nemusí být rozhodující jejich vzájemný vztah genetický, ale může se jím stát **společný inspirační zdroj** jejich geneze, společné východisko ideové, jedna a táž realita umělecky ztvárněná dvěma nebo třemi různými uměleckými vyjadřovacími prostředky. Při

bližším zkoumání zjistíme, že tato oblast vztahů v triádě „skutečnost – hudební ztvárnění – literární ztvárnění“ je velmi bohatá co do počtu i rozmanitosti. Lze v ní objevit až nepřehlednou škálu různých stupňů závislosti:

1. od případů, kdy ideové nebo námětové „rodičovství“ je autory publikováno přímo v názvech,
2. přes umělecké výtvary, které svůj myšlenkový původ a příbuzenský vztah nedávají tak okázale najevo, ale neskrývají ho, i když ho při historické exkurzi do doby geneze díla snadno odhalíme a prokážeme,
3. až po „sousedství“ takových artefaktů, jejichž společné jmenovatele můžeme sice objevit, ale jen obtížně prokázat, že se nejedná pouze o náhodná sblížení.

Ad 1.

Tak například ke společné ideové platformě „mé vlasti“ se otevřeně hlásí – dokonce i volbou shodného názvu – několik umělců se svým (a na ostatních nezávislým) dílem: jak Bedřich **Smetana** a Mikoláš **Aleš**, tak Jaroslav **Vrchlický** a Marie **Majerová**. Cyklické orchestrální veledílo Smetanova – šest symfonických básní z let 1874–1879 – vzniká ze stejných vnitřních popudů, se stejnými záměry a zhruba i ve stejné době jako Alšův obrazový soubor pro foyer Národního divadla v Praze. Nezávisle na této hudebně-výtvarné paralele, jež ostatně leží mimo rámec naší úvahy, píše svoji *Mou vlast* J. Vrchlický. M. Majerová uzavírá tento trojjedinečný pohled umělců různých profesí k téže ideji cyklem lyrických próz *Má vlast*, jehož vznik dělí od prvního souborného provedení Smetanova protějšku více než půl století.

Ad 2.

V některých případech nejsou ideové, společenské, historické aj. vazby patrné na první pohled, ale pro odborníka jsou snadno postižitelné a prokazatelné, jak lze demonstrovat kupříkladu hledáním spojitostí mezi *Romanci o jaře 1848* Jana **Nerudy** a **Smetanovým** *Pochodem národní gardy* nebo jeho *Slavnostní ouverturou D-dur*. Díla ideově sice shodná, z hlediska formálního však mnohotvárná a výrazově rozdílná.

Ad 3.

Vedle vztahů ideových lze mezi literárními a hudebními díly sledovat i **relace ve volbě výrazových prostředků** nebo ve způsobu osnování a výstavbě, struktuře díla. Pak bychom mohli vidět partnerství například mezi milostnou scénickou hudbou *Radúz a Mahulena* Josefa **Suka** a milostnou poezií Fráni **Šrámka**. Do obdobného sousedství je možno postavit milostné verše uralského básníka **Stěpana Ščipačeva** *Sloky lásky* a *Píseň lásky* Josefa Suka. V nejširších souvislostech je ovšem možno takto koordinovat milostnou poezii kteréhokoliv básníka s kteroukoli lidovou či umělou milostnou písní nebo sborem, prostě s kterýmkoli hudebním dílem vzniklým na milostný námět.

Obecně lze říci, že *prokazatelnost* těchto *příbuzenských vztahů* je nepřímousměrná stupni abstrakce a rozsahu pojmů vyjadřujících umělecky ztvárněnou skutečnost.

2. Auditivní percepce slovesného a hudebního umění

Hudba a slovesné umění mají k sobě nepochybně velmi blízko a výrazně se vzájemně obohacují a ovlivňují. Ferenc **Liszt** byl přesvědčen, že hudba je schopna pojímat do sebe literární díla; tato jeho teze se projevila jako velmi nosná v tvorbě novoromantiků a zrovnoprávnila instrumentální hudbu, která byla Immanuelem **Kantem** (*1724) a Georgem Wilhelmem Friedrichem **Hegelem** (*1770) podceňována, a poskytla jí nové formální možnosti v podobě vazby s literárně zpracovaným námětem. V české hudbě souvisí její provázanost s literaturou s ilustrativními tendencemi postromantického období. Například mořská fantazie *Bouře* pro velký orchestr, sólové hlasy a smíšený sbor od Vítězslava **Nováka**, komponovaná na stejnojmennou báseň Svatopluka **Čecha**, obsahuje nejednu popisnou pasáž založenou na zvukomalbě nebo na žánrové charakteristice drobností epizodického rázu.

Spojením umělcova slova s hudbou je umocňována estetická a emocionální průbojnost obou druhů umění. „Slovo je přímým nositelem myšlenek a idejí, zatímco hudba je schopna tyto myšlenky a ideje pouze navodit a vyvolává mimohudební významové představy, aniž pracuje s konkrétním slovním a větným materiálem.“¹⁰⁰ Poezie a hudba jsou ovládány týmiž zákonitostmi rytmickými a dynamickými, které umožňují básníkovi určité slovo zvýraznit sémanticky, „podtrhnout“ závažnost určité části básně nebo emfaticky umocnit verš či frázi ve chvílích emocionálního napětí. Přitakáváme proto Rudolfovi **Pečmanovi**, že „hudbě není dáno, aby vládla logikou slova“, ale že „má schopnost hlubokého emocionálního záběru, byť přesně nepostižitelného“.¹⁰¹ Literární umělec i skladatel pracují se zvuky jako znaky (symboly), jejichž fyzikální podstata je táž: vznikají nepravidelným chvěním pružného tělesa. V každém z obou druhů umění jsou však používány zvuky odlišných akustických vlastností. Jestliže slovesné dílo je prezentováno slovními symboly, tedy slovem, jehož elementární částí je hláska (tedy zvuk vznikající nepravidelným chvěním hlasivek), pro hudebního skladatele je oním elementárním vyjadřovacím prvkem rovněž zvuk, většinou ovšem pracuje se zvuky kvalitativně odlišnými – s tóny, které se fyzikálně liší tím, že jsou generovány pravidelným kmitáním pružného tělesa (chvěním struny, zvukového sloupce, blány etc.).

Při poslechu (čtení) slovesného díla má ono *auditivní (vizuální) kontaktování* charakter pouhého zprostředkovatele, „tlumočnicka“ básnickovy vize. Slyšené či viděné – zvuková či grafická podoba slova nesoucí básníkovu poselství nám

¹⁰⁰ R. Pečman, 1986, s. 43.

¹⁰¹ R. Pečman, 1986, s. 43.

předestírá pouze ono vnější, smyslově postižitelné, avšak jen velmi málo (nebo téměř nic) nám říká o sémantickém obsahu (vnitřní náplni) onoho slova. **Slovo** jako shluk rozmanitě seskupených hlásek je pouhým nosičem svého významu, je *symbolem vnější skutečnosti*, vnitřního prožitku či představy. A posluchač/čtenář teprve ve chvíli, kdy dešifruje symboliku básníkovy slovního sdělení, má možnost prožít s ním jeho pocity, nechat se okouzlit plody jeho obrazotvornosti a fantazie. To, čím slovo upoutává jeho pozornost a esteticky ho uspokojuje, není jeho vizuální či zvuková podoba (i když i ona sama o sobě může mít určitý estetický význam a funkci), není ono smyslově (zrakem či sluchem) zachycené a soustředěné ve vnějším dojmu, ale emocionálně, esteticky a racionálně ho uchvacují teprve představy, obrazy a dojmy transponované a rozvíjené básníkovým slovem. Básník uvádí své vize do nových souvislostí, jimiž v něm budí nejen reminiscence¹⁰² na skutečnosti v minulosti prožité, ale evokuje v jeho vědomí a v jeho představách i zážitky v kvalitativně nových a dosud nepoznaných asociacích¹⁰³. Přestože první impulzy provokující jeho dřívější zkušenosti a představy mají nepochybně charakter smyslový a svou podstatou jsou to jevy veskrze fyzikální povahy, vlastní estetické prožitky, které v něm slova vyvolávají, jsou na bezprostřední aktivité jeho smyslů nezávislé a rozvíjejí se bez jejich spoluúčasti.

3. Funkce slovesného a hudebního umění

Sama existence obdobných *vlastností literárních a hudebních výrazových prostředků* – jako je průběh v čase, realizace zvukem a využívání jeho jednotlivých vlastností (síla, délka vyznívání, jeho členění a rytmicizace) umožňují srovnání. Jestliže jazykový projev může mít umělecký charakter, i když většina jazykových projevů ho nemá, u hudebního projevu se obvykle vždy předpokládá, že se jedná o projev umělecký. Zjištěné shody a rozdíly mohou ovlivnit nejen samu produkci obou druhů projevů, ale i jejich teoretickou interpretaci. Filologie si při analýze zvukové podoby jazykových projevů „půjčuje“ pojmy (termíny) z muzikologické terminologie – zvláště pro oblast zvukové stránky souvislé řeči, kterou označuje jako stránku hudební a její jazykové prostředky jako prostředky hudební. Badatelé obou oblastí pak operují s týmiž slovními výrazy: *melodie, intonace, modulace, rytmus, akcent, fráze, frázování, takt*, přičemž ovšem významový obsah a rozsah pojmů téže slovní podoby není totožný a může být i značně rozdílný.

Ústřední rezultáty, z nichž vyplývají funkce obou uměleckých druhů, spočívají ve zjištění, že

1. hudba a slovesné umění (zvláště poezie) mají k sobě velmi blízko,
2. jsou ovládány týmiž rytmickými a dynamickými zákonitostmi, které umožňují básníkovi slovo, verš či frázi sémanticky a emocionálně zvýraznit,

¹⁰² Reminiscence (z lat. *reminiscentia* – vzpomínka).

¹⁰³ Asociace (z lat. *associare* – sdružovat) – sdružování, sdružení.

3. vzájemně se obohacují a ovlivňují,
4. integrací obou druhů je umocňována jejich estetická a emocionální průbojnost a působivost.

Všichni, kdo se pokoušejí proniknout k podstatě hudebního nebo slovesného umění, se shodují, že básně nebo hudební skladba mohou být již od okamžiku svého vzniku *interpretovány různými způsoby* (a všechny jsou oprávněné), protože odrážejí jak složitost tohoto světa, tak i odlišné životní zkušenosti a rozdílné osobnostní a vzdělanostní dispozice. V životě člověka plní rozmanité funkce: pro jednoho jsou „pouhým“ obohacením života, pro jiného se stávají životní nezbytností.

Když byla ve druhé polovině 20. století diskutována problematika významu a **funkce umění** ve společnosti, byla jako důsledek tehdejšího dogmatického přístupu k umění, který se vyznačoval necitlivým zanedbáním jeho svébytnosti, kognitivní (poznávací) funkce umění povýšena na hlavní funkci, a to bezvýhradně a v rozporu se skutečností, že gnozeologický přístup k umění nevyčerpává jeho specifičnost a že je opomíjeno estetické působení umění.

Funkce hudebního a slovesného umění			
Název		Podstatný rys	Výsledný efekt
Bazální	hodnotová	reprezentuje duchovní hodnoty	umění jako hodnota
	hodnotící	srovnává, posuzuje, hodnotí	hodnotící posudek
	estetická	uvádí do stavu estetického vytržení (euforie), zkrášluje	vnímavost a citlivost pro krásu
	komunikativní	napomáhá pozitivní mezilidské komunikaci	zprostředkování spojení, otevřen nový přístup ke světu
	informativní	podává zprávu	utvořené mínění, názor, postoj
	inspirativní	oduševňuje	nové podněty
	autoreflexivní	zprostředkovává sebevyjádření tvůrčí osobnosti	náhled na sebe sama
	magická	překračuje meze smyslového poznání	přesah do transcendentna; tajemno
	kognitivní	obohacuje poznáním	rozšířené poznání, názor
	petrifikační ¹⁰⁴	uchovává poznané, prožité	zpevnění, neměnitelnost

Formativní	kompensační	uspokojuje potřebu opozitní aktivity	globální vyrovnaní, saturace
	stimulační	aktivizuje a mobilizuje nové síly	podnícení, vzpružení
	pedagogická	spoluutváří charakter	etické zušlechtnění osobnosti
	humanizační	umocňuje etické cítění a smysl pro etické hodnoty, zlidštuje	lidský rozměr, humanita, porozumění

Terapeutické	relaxační	uvolní napětí, psychický přetlak	psychické uvolnění
	defrustrační	umožňuje únik z životní strasti a špatné nálady	odstranění deprese, psychické zklidnění
	psycho-terapeutická	mírní obavy, strach, léčí	zmírnění potíží, zlepšení zdravotního stavu
	katarzní¹⁰⁵	očisťuje, regeneruje	duševní očista, renesance

Rekreační	solitární¹⁰⁶	navozuje pocit izolace	pocit osamocení a nerušenosti
	desolitární	navozuje sociální kontakty	pocit sounáležitosti, sociálnost
	hédonistická¹⁰⁷	poskytuje požitek	prožitek, požitek, rozkoš
	zábavná	pobaví, osvěží, rozptýlí	rozptýlení, oddech, zotavení

¹⁰⁴ Petrifikační (z řec. *petra* – kámen + lat. *ficare* – provádět, činit) – zpevňující, upevňující.

¹⁰⁵ Katarze (z řec. *kathairō* – očisťuji) – duševní očista.

¹⁰⁶ Solitární (z lat. *solus* – sám) – osamělý.

¹⁰⁷ Hédonik (z řec. *hedonē* – rozkoš) – milovník rozkoše.

LITERÁRNÍ DÍLA INSPIROVANÁ HUDEBNÍM UMĚNÍM

Literární díla, jejichž zrod byl podnícen hudebním uměním, které pak sdílí s nimi jejich další osud, mohou proměnit, oživit a zkvalitnit interakci „umělecké dílo – posluchač“ a umělecké dílo prožít intenzivněji. V této oblasti hudebně-literárních vztahů je možno rozlišit několik vrstev, které jsou určovány poměrem obou uměleckých druhů a jejich podílem na výsledném uměleckém díle. Protože oblast literárních děl, která jsou geneticky vázána na hudební umění, je jen obtížně přehlednutelná a jejich počet je nevyčíslitelný, pojednáme pouze **typy** těchto konotací, a to v následující posloupnosti:

1. Hudba jako inspirační podnět k tvorbě literárního díla.
2. Beletristické literární dílo s námětem z *fiktivního* hudebního prostředí.
3. Literární dílo s námětem z *historicky doloženého* hudebního prostředí.
4. Hudebně naučné literární dílo.

1. Hudba jako inspirační podnět

Hudba s výraznou inspirativní silou vstupuje do dílny mnoha básníků a spisovatelů. I v české literatuře lze snadno nalézt literární díla dokumentující tento typ hudebně-literárních souvislostí. Své hluboké muzikální založení nejednou projevil Jaroslav **Vrchlický**; prozrazuje se již volbou titulů svých básnických sbírek – například *Hudba v duši*, *Symfonie*. Můžeme v nich objevit řadu básní obdivujících kouzelnou moc hudby; například v básni *Hudba* čteme:

„To kouzlo hudby: kde na slova naše
se připíná vždy hmoty závaží,
pár vzduchových vln temno proráží
a skutkem je, co tušili jsme plaše.“

Inspirujícím se nejednou stává výrazná osobnost hudebního skladatele. V české poezii a próze objevíme řadu dokladů tohoto druhu spojení. Za české básníky vzdal Mozartovi hold Jaroslav **Seifert** sbírkou třinácti rondeaux *Mozart v Praze*, Vladimíra **Holana** inspiroval život a dílo W. A. Mozarta k básnické sbírce *Mozartiana* (vznikla spojením dvou básnických cyklů). Po 15 letech básníka zaujala jednota jeho lidského a uměleckého osudu: „*Tragika Mozartova osobního života dolehla na mne tehdy opět a silněji,*“ a tak v letech 1952–1954 vzniklo 30 meditací na téma „člověk a jeho drama“ – 30 básní o tragickém údělu tohoto génia.

Jaroslav **Vrchlický** oslovuje skladatele básní *Mozartovi k památce prvního provozování Dona Juana 29. října 1787 v Praze*. V myšlenkově bohatých a zvukově

plných, formálně dokonalých verších se zamýšlí nad Mozartovou osobností a jeho dílem.

*Tvá Praha poznala Tě, ocenila.
Ta Praha, jež Ti tenkrát věnce vila,
svým hrdě zovouc dílo vděků vzácných,
ta na úsvitě stála bojů pracných,
v kterých se nový národ k žití křísil,
v sen dítěte se hudby ples Tvé mísil
ve jitra předsvit, v kterém národ český
se chystal zažhnout svého ducha blesky
a u kolébky nových cílů, vzmachů
Tvé dílo stálo jak archanděl v nachu!¹⁰⁸*

Jaroslav Vrchlický uctil také L. **Beethovena** básní *Beethoven* (ze sbírky *Masky a profily*) a Otokar **Březina** verši *Motiv z Beethovena* ze sbírky *Tajemné dálky*. Ke skladatelskému zjevu B. **Smetany** obrátili pozornost Eliška **Krásnohorská** básní *Za Bedřichem Smetanou* a František **Branislav** *Vzpomínkou na Bedřicha Smetanu v Göteborgu* (ze sbírky *Věčná země*). Citovaná díla jsou pochopitelně jen nepatrným zlomkem české poezie těžící ze života a tvorby hudebních skladatelů.

Česká poezie dosahovala vždy vysokého stupně hudebnosti. Doklady najdeme zejména v básnickém díle Karla Hynka **Máchy**, Vítězslava **Hálka**, Jana **Nerudy**, Adolfa **Heyduka** a dále pak v básních Karla **Hlaváčka**, Antonína **Sovy**, Otokara **Březiny**, Josefa **Hory**, Vítězslava **Nezvala** etc. Hudební tradice českého národa je patrna i z bohaté úrody lidových pořekadel s hudebními motivy; lidové písně se v době národního obrození staly jedním z hlavních zdrojů české poezie. Hudba pomáhala šířit český jazyk na divadelní scéně českými operami, českými bály a merendami¹⁰⁹. Básníci nacházeli inspiraci nejvíce v osudech výkonných umělců – především houslistů. Např. dílem **Hálkovým** procházejí potulní hudebníci (houslisté), Adolf **Heyduk** vytváří v *Dědově odkazu* ze svých zážitků z mládí postavu toulavého houslisty, Svatopluk **Čech** vyčlenil svému houslistovi dojmavý oddíl ve svém básnickém cyklu *Ve stínu lípy*. O. **Březina** v *Hudbě slepců* povýšil housle na symbol hudby lidského srdce a básní *Motiv z Beethovena* se mu podařilo zachytit přímý odraz z poslechu Beethovenovy *Deváté symfonie*. Julius **Zeyer** v básni *Troje paměti Víta Choráze* (v knize *Ossianův návrat a jiné básně*) obhazuje italskou operu.

Obdobně i **česká próza** je hudbou bohatě podněcována. Tak např. v novelách Karla Matěje **Čapka Choda**, který byl sám houslistou, najdeme povídku *Humoreska* – literární pendant¹¹⁰ ke světově proslulé Dvořákově *Humoresce*. Také

¹⁰⁸ Vrchlického báseň je otištěna ve sbírce *Různé masky*, s. 153.

¹⁰⁹ Merenda (z lat. *merere* – zasluhovat) – výslužka po vykonané práci, svačina, veselice.

¹¹⁰ Pendant (z franc. *pendant* – co je přivěšeno) – přívěsek, protějšek.

jeho román *Turbina* nese v sobě hudební podněty. František Xaver Šalda ve svém románu *Loutky i dělníci boží* filozofuje o podstatě tvůrčí osobnosti a srovnává českou hudbu s hudbou francouzskou; v románu *Prosinec* Viktora Dyka se setkáváme se slavnostní Smetanovou operou *Libuše*. V románové a povídkové tvorbě českých spisovatelů nahlížíme do hudebního života a tvůrčí dílny mnoha hudebních skladatelů: například Božena Benešová ve dvoudílném románu *Člověk*, Jaroslav Durych v románu *Píseň o růži*, Marie M. Kadlecová publikovala *V hudbě život*, J. Kruss *Ostrov, kde rostou housle* nebo Karel Weis *Rozmarné příhody. Dur a moll*, črty a obrázky ze života hudebníků napsal František Michl, vzpomínky z let 1881–1891 na české muzikanty a lidi kolem nich uložil do knihy *Mistři a mistríčkové* Leoš Karel Žižka, *Hudební novely* jsou dílem Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna a knížku s názvem *Vzpomínky* napsal Karel Hoffmeister.

Pasáže z hudebního prostředí se zřetelem k historickým danostem doby líčí Alois Jirásek v románech *Na dvoře vévodském*, *Záhořanský hon* a *Temno*. V něm na hospodářsko-společenském pozadí pobělohorské doby seznamuje čtenáře s projevy její hudební kultury, kdy dochází k nebývalému rozvoji lidového umění (lidových písní a tanců), kdy český kantor žije s lidem – v kostele ve zpěvu, v hospodě v tanci, a kdy se utvářejí podmínky pro počátky české opery. Podobně i Karel Václav Rais líčí v románu *Zapadlí vlastenci* drobnou, nezištnou práci šířitelů národního uvědomění v zapadlých horských vesničkách. Význam pěstování hudby na venkově, vlasteneckých besed a zpěvu pro rozvoj národního života v době obrození dokládá i vznik řady písní, z nichž některé byly tak oblíbeny, že znárodněly – například *Nad Berounkou pod Tetínem*, *Sil jsem proso*, *Tážete se, proč jsem Slovan* aj. Zpívaly se tehdy písně umělé i lidové, deklamovaly se básně. Rais neopomíná ani rozvíjející se hudební život jeho doby současné; činí tak v pohorském románovém obraze *Západ*.

Hudba byla a je české beletrii stálou vzpruhou, stálým zdrojem inspirací. Ze vztahu román–hudba těží oba umělecké obory, a to v několika směrech: např. ve volbě ústřední ideje díla, jeho tématu a obsahu, stylových a výrazových prostředků, při projektování struktury díla a kompozičně při tektonické výstavbě díla. A tak přebírá do své sféry básníkovo slovo, aby s ním dále pracovala, aby je v novém, hudebním tvůrčím procesu nově využila – třeba jen k inspiraci pro vznik nového hudebního díla. Jako prototyp volného spojení literárního a hudebního umění na bázi genetické, kdy hudební dílo bezprostředně a historicky prokazatelně podnítilo vznik literárního díla, volíme smyčcový kvartet Bedřicha Smetany *Z mého života*, který inspiroval Antonína Sovu k tvorbě básně *Smetanovo kvarteto Z mého života* (ve sbírce *Zlomená duše*).

Ve světové literatuře se v obdobném vztahu ocitá například jedna z nejslavnějších sonát Ludwiga van Beethovena – *Sonáta č. 9 A-dur* pro housle a klavír, op. 47, známá pod názvem „*Kreutzerova*“ – a světově proslulá novela *Kreutzerova sonáta* Lva Nikolajeviče Tolstého. Název této povídky vstoupil do povědomí

hudební veřejnosti pod názvem jejího inspiračního zdroje – Beethovenovy *Sonáty A-dur*, jejíž poslech byl Tolstému podnětem zvláště pro zobrazení domácího koncertu v Pozdnyševově domě. Na jednom ze společenských večerů pořádaném zjara 1888 v Moskvě (v domě Tolstého) zapůsobila na hostitele tato skladba tak mocně, že ovlivnila motivaci již rozepsané povídky i volbu jejího názvu. Spisovatel se vždy živě a opravdově zajímal o účinky hudby na duševní život člověka a byl si dobře vědom toho, jak mocný a strhující vliv hudba má. V novele pak díky bohatým osobním zkušenostem ze styku s hudbou se mu podařilo autenticky¹¹¹ postihnout i nejjemnější duševní záchvěvy a prožitkové nuance¹¹². V kapitole 23 využívá svých osobních prožitků a vypovídá o svých dojmech z poslechu Beethovenovy sonáty: „Hudba mě přímo, bezprostředně přenáší v duševní stav, v jakém se nacházel ten, kdo ji psal. Splývám s ním duševně...“¹¹³

2. Beletristické literární dílo s námětem z fiktivního hudebního prostředí

Poznáním literárních děl, která tematicky těží z historicky blíže nekonkretizovaného hudebního prostředí, zjišťujeme, že hudba v těchto dílech hraje sice ústřední, ale odlišnou roli, než jakou měla v povídce L. N. Tolstého. Jedinečným příkladem tohoto druhu v české beletristické literatuře jsou knihy povídek *Kapitolské husy*, *Trubači z Jericha* a *Muzikální Sherlock* z pera Ilji Hurníka.¹¹⁴ Jejich jedinečnost spočívá v tom, že autorem je renomovaný hudební skladatel, klavírní interpret a hudební pedagog, který stejně tak dobře jako umění tónů ovládá i umění slova. A nejen to: Hurník ve svých povídkách prokazuje, že má vzácný dar nahlížet do světa hudby s filozofickým nadhledem. Vzniká tak poutavé vyprávění, které ocení především přemýšliví hudbymilovní čtenáři. Autor jim ve své literární transkripci zpřístupňuje hudbu a její nejrozmanitější zákoutí („záhudbí“), specifické a vtipné personifikace všednodenních hudebních reálií, ale i zavazující platnost uměleckých (nejen hudebních) principů a teoreticky nedořešené a nezodpovězené uměnovědné problémy. A vždy to činí s jemným, kultivovaným smyslem pro humor. Vytváří tak díla, která jsou v krásné literatuře zcela ojedinělá. V povídce *Kapitolské husy*, která dala název celé sbírce, autor se sarkastickým úsměvem ironizuje historií již mnohokrát potvrzenou zkušenost aktérů hrdinských činů a dobrých skutků, které místo zaslouženého uznání, pocty a odměn čeká jen obecný nezájem a nevděk.

Známou estetickou tezi, že krásno se realizuje v nejrozmanitějších podobách, činí jádrem minipovídky *Hrud' pěvkyně* (s. 140). Autor ji vtipně obohacuje

¹¹¹ Autentický (z řec. *authentēs* – vlastní rukou konající) – původní.

¹¹² Nuance (z franc. *nuer* – odstíňovat) – odstín.

¹¹³ L. N. Tolstoj: *Kreutzerova sonáta*, 1957, s. 116.

¹¹⁴ I. Hurník: *Trubači z Jericha*, 1985.

o konstatování, že již pouhá existence krásy je s to probudit pocit krásna. V povídce *Vrbová písňalka* dokládá v obdivuhodné literární zkratce starou zkušenost umělců všech dob a všech žánrů: „*Nic se nevykupuje tak těžce jako přirozenost*“ (s. 85). Podstatu quasimodernosti v hudbě originálním způsobem odkrývá v povídce *Novátorství* (s. 150). Stále aktuální usilování umělců o originalitu a novost svého tvůrčího počínu, který se ani zdaleka netýká jen protagonistů soudobých uměleckých proudů, vizualizuje výstižným notovým zápisem. V povídce *Vltava* (s. 63) s neodolatelným vtípem „pitvá“ problém vztahu reality a identifikační hodnoty tradicí zafixovaného hudebního obrazu, povahy hudebního jazyka a jím limitované možnosti uměleckými prostředky zakódovat reálnou předlohu. Hurník činí předmětem svého literárního zájmu i zdánlivě nezajímavé objekty ze světa hudebních reálií. Např. v povídce *Pedál* upozorňuje pianisty na riziko zneužívání pravého pedálu a vyslovuje prozaické, ale nadmíru užitečné memento: „*Pedál je ďábel. Mějte se před jeho svody na pozoru*“ (s. 123). Úsměvné, i když v nejednom případě i osudově tragické projevy závisti a rivality praktikované nejen ve světě umělců bere si „na mušku“ v minipovídce *Činel* (s. 62). Opomenut jím není ani dětský svět hudby. Pro malé čtenáře napsal pohádkovou knížku *Jak se hraje na dveře a jiné muzikantské pohádky* a ve spolupráci s Františkem **Branislavem** lepolelo s hudbou *Přijďte k nám, muzikanti*.

Zvláštní skupinu tvoří literární díla, v nichž jsou námět a životní osudy **fiktivních**¹¹⁵ **literárních postav** vzaty z hudebního prostředí historicky blíže nekonkretizovaného, jako je tomu např. v posledním, již nedokončeném románu Karla **Čapka** *Život a dílo skladatele Foltýna*.¹¹⁶ Spisovatel v něm rozvádí otázky charakternosti a morální odpovědnosti hudebního skladatele. Historii velké životní lži Bedy Foltény, fiktivního skladatele-diletanta, vykreslil s obdivuhodnou znalostí nejnějnějších a nejjemnějších psychických záchvěvů „nepochopeného“ a zneuznaného umělce. Zasvěceně dokumentuje známou estetickou zkušenost, že hodnota uměleckého díla je podmíněna talentem svého tvůrce, jeho vnitřní uměleckou pravdivostí, upřímností a charakterností.

Ze světové literatury tohoto typu zasluhuje pozornost proslulé dílo Romaina **Rollanda** *Jan Kryštof* a román *Doktor Faust*, pro nějž byl Thomas **Mann** inspirován osobností Arnolda **Schönberga**. V *Janu Kryštofovi* vyličil francouzský romanopisec R. Rolland životní osudy a obtíže uměleckého zrání a formování lidského profilu historicky nedoložené, avšak vynikající tvůrčí osobnosti. S určitostí lze říci, že jde o německého skladatele, v jehož osudech se odráží životní cesta a myšlenkový svět Beethovenův a Wagnerův. Rolland byl i významným muzikologem, v jehož osobě se pojí umělec s vědcem, kterému byly poezie a hudba vždy stejně blízké. Z tohoto pramene vyvěrá i jeho tvůrčí podvojnost: kritikou i veřejností vřele

¹¹⁵ Fiktivní (z lat. *fictus* – předstíraný) – smyšlený.

¹¹⁶ Podrobně mapuje tyto hudebně-poetické a hudebně-prozaické konotace A. Veselý ve sborníkové stati *Hudební motivy v české beletrii*, 1940, s. 60.

přijímaná a uznávaná činnost literárně umělecká a hudebně vědecká. V době, kdy pracoval na tomto románu, píše v jednom z dopisů: „Mám-li říci pravdu o tom, jak pracuji, je můj duševní stav stavem hudebníka, nikoli malíře. Mám nejprve mlhavou hudební představu o díle jako o celku, pak se mi vybavují hlavní motivy a zvláště rytmus...“¹¹⁷

3. Literární dílo s námětem z historicky doloženého hudebního prostředí

V této oblasti hudebně-literárních vztahů se zaměříme na literární díla, jejichž autoři mohli přistoupit k psaní teprve po důkladné přípravě a zevrubné faktografické *znalosti hudební historie*. Zcela evidentní tematickou relaci mezi světem hudby a literaturou prokazují literární díla přinášející umělecky hodnotné reference o hudbě a o hudebním dění v určitém čase a v konkrétním prostředí, tzn. že vypovídají o konkrétních historických hudebních událostech a historicky doložených hudebních dílech a jejich tvůrcích. Česká umělecká literatura si již tradičně všímá hudby a hudebního dění a básníci a spisovatelé hojně využívají „hudebních motivů“ pro svá díla. Umělecké a životní osudy vynikajících hudebníků ztvárňují v nejrůznějších literárních formách: nejčastěji v románech, románech, novelách, povídkách nebo ve fingovaných denících.

Těsného sepětí s hudebním uměním a jeho prostředím dosahují literární díla líčící beletristickou formou historicky přesně (pravdivě) život skutečně existujících hudebníků (viz též kapitola Hudba jako inspirační podnět). Z pera francouzského muzikologa Romaina **Rollanda** (již zmíněný v předchozí kapitole) vyšly četné literárně hodnotné analýzy života a tvorby hudebních velikanů. Ludwigu van **Beethovenovi** věnoval celý cyklus prací (např. *Život Beethovenův*), v němž svěžím, osobitým způsobem osvětluje jeho umělecky a lidsky složitou a rozporuplnou osobnost.¹¹⁸ Josef **Teichmann** v knize *Z českých luhů do světa*¹¹⁹ vypráví hudbymilovným čtenářům o průkopnících české hudby. Portrétováno je v ní 15 českých skladatelů: Jan Václav Antonín Stamic, Jiří Antonín Benda, Josef Mysliveček, Jan Ladislav Dusík, Antonín Rejcha, Václav Jan Křtitel Tomášek, František Jan Škroup, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák, Zdeněk Fibich, Leoš Janáček, Josef Bohuslav Foerster, Vítězslav Novák, Josef Suk a Otakar Ostrčil. Památce Jana Ladislava **Dusíka** věnovala Gabriela **Preissová** román *Zatoulaná píseň*. Karel Václav **Rais** napsal o něm povídku *Z české školy*, o Františku **Bendovi** povídku *Moc umění* a o Josefu **Myslivečkovi** povídku *Il divino Boëmo*. Všechny tři jsou uveřejněny v knize *Povídky o českých umělcích*.

¹¹⁷ R. Rolland: *Život Beethovenův*, 1956, s. 14.

¹¹⁸ Cyklus je součástí základního fondu světové muzikologické literatury.

¹¹⁹ J. Teichmann: *Z českých luhů do světa*, 1948.

František **Kožík** vypráví v *Písni nejdražší* o české národní hymně a o jejích autorech, především o Františkovi Janu **Škroupovi**, jehož jméno je v hudbě nejpěvněji spjato s Josefem Kajetánem **Tylem** a jeho *Fidlovačkou*. Pro vylíčení sblížení s L. **Janáčkem** si vypůjčil název skladatelova klavírního cyklu *Po zarostlém chodníčku*. Na motivy *Humoresky*, jedné z nejznámějších klavírních skladeb A. **Dvořáka**, napsal stejnojmennou novelu Karel Matěj **Čapek-Chod**. Miloslav **Bureš** vypráví ve své próze *Bohuslav Martinů a Vysočina* o vztahu svého krajana a přítele k jejich společné lásce – k Českomoravské vysočině. Obdobně je tomu i v případě biografického románu *Verdi* od Franze **Werfela**, **Jiráskovy** pětidílné románové kroniky *F. L. Věk* nebo románu *Chopin – básník tonů* od Roberta **Louckého**, který s hlubokým porozuměním a účastí vykreslil hudební a lidský profil polského komponisty a klavírního virtuosa, jemuž virtuosita byla „prostředníkem k vyjádření krásna zvukem“ (s. 195). Vytvořit plastický obraz umělceho života mu umožnilo studium obsáhlé chopinovské literatury. Respektuje historicky doložená biografická fakta, která spojuje s reflexemi na témata Chopinových děl a interpretacemi největších klavírních virtuosů-chopinistů. Překvapivě historicky věrně zachytil i osudovou (a pro Chopina osudnou) tragédii jeho milostného vztahu k francouzské spisovatelce George **Sandové**.

Obraz společenského života v době českého národního obrození, jak jej na široké ploše pětidílného románu *F. L. Věk* líčí Alois **Jirásek**, by nebyl úplný bez hudebního dokreslení.¹²⁰ Zvláště pak jeho faktograficky věrné a hudebněhistoricky zasvěcené líčení prvního provedení **Mozartovy** opery *Don Giovanni* (*Don Juan*) ve Stavovském divadle, této významné kulturní události na úsvitu našeho národního obrození, nabízí koordinaci obou uměleckých děl.¹²¹ Mozart se tehdy stává miláčkem hudbymilovných Čechů. Již provedení *Figarovy svatby*, jedné z nejlepších světových hudebních veseloher, uchvátilo Pražany tak, že se Mozart rázem stal jejich nejoblíbenějším skladatelem. Pln nadšení píše 14. ledna 1787 z Prahy svému příteli Gottfriedu, svobodnému pánu Jacquinovi: „*Zde mluví všichni jen o – Figarovi; všichni hrají, troubí, zpívají a hvízdají jen – Figara. Nikdo nechodí na jinou operu než na Figara a věčně Figara; jistě velká čest pro mne.*“¹²²

Jen těžko můžeme dnes pochopit, že ve Vídni se skladatel s touto operou, vynikající neobyčejným vtípem a mistrovstvím, nedočkal valného úspěchu. Pražanům však učarovala. Jak se dočteme v prvním díle románu *F. L. Věk*, největší oblibu získala zejména Figarova árie z prvního dějství – *Non più andrai* (*Náhle už přestalo lásky zdání*). Svěží a bezprostřední hudební výraz byl bezpochyby jednou z příčin, že tato árie žila v Praze – dokonce i mezi prostými lidmi – mnoho let. Její

¹²⁰ Užitečné informace přináší práce J. Berkovce *Jiráskův F. L. Věk – skladatel* (viz literatura), zvláště její první část, která – i když je v ní hudební zření dominující – nemá jen úzce muzikologický charakter.

¹²¹ Opera *Don Juan* měla premiéru 29. října 1787 v tehdejší Nosticově (dnešním Stavovském) divadle.

¹²² F. Bartoš: *Mozart v dopisech*, 1956, s. 176.

vliv byl patrný ještě ve 20. století: bylo možno jej vystopovat ve známém Hašlerově popěvku *Andulko, Andulko, Anduličko*. Melodické linie této árie použil **Mozart** i ve svém *Donu Giovannim*, kterého komponoval i pro Prahu. Mozart miloval Prahu a české obecní a Praha milovala jej; právem proto mohl říci: „*Moji Pražané mi rozumějí*.“ A nebyl to snad jen projev zdvořilosti nebo vděčnosti, ale i výstižné konstatování obapolné náklonnosti a vzájemného spříznění, k němuž se obě strany – Praha i Mozart – hlásily se stejnou hrdostí a s vědomím závaznosti. Bez nadsázky lze říci, že Praha svým nadšeným přijetím Mozartova díla významně přispěla k jeho obecnému ocenění a uznání. Je třeba zdůraznit, že tento vřelý vztah Čechů k Mozartovu dílu nebyl jen výsledkem dobové módní záliby nebo nahodilé shody okolností, nýbrž důsledkem hlubokého vnitřního porozumění.

Předehra k opeře *Don Giovanni* vznikla (prý) podle zpráv soudobých svědků (Mozartovy ženy Konstace a prof. Františka Němečka) v neuvěřitelně krátké době – za jedinou noc! Mozart tehdy bydlel u Duškových ve vile Bertramce na Smíchově. Protože ji skladatel dokončil nedlouho před začátkem představení, byla sice do jednotlivých hlasů rozepsána, ale orchestr byl nucen hrát ji bez jakékoliv zkoušky *prima vista* (z listu). Mozart se vyjádřil, že „*několik not padlo sice pod pult, ale vcelku šla ouvertura dobře*“. Dílo mělo nevídaný úspěch. Mozartova hudba zaujme českého posluchače i proto, že v jejích melodiiích zaslechne reminiscence a intonační náznaky českých lidových písní 18. století. Podle vyprávění A. Jirásky¹²³ spoluúčinkoval při premiéře i hrdina románu *F. L. Věk* – vlastním jménem František Vladislav Hek, který byl dobrým a nadaným hudebníkem.¹²⁴ Byl přímým Mozartovým žákem; při setkání s ním za svého pobytu v Praze o něm prohlásil: „*Ten hoch má dobré nadání, chybí mu základ*.“¹²⁵ I když byl dobrušský kupec F. V. Hek také hudebním skladatelem, jeho místo ve vývoji české hudby je nevýznamné. Pro hudební dokreslení obrozenské atmosféry je proto vhodnější svěží hudba Mozartova, jmenovitě z *Dona Juana*, nebo hudba některého z předních českých hudebníků té doby – např. Jana Václava **Stamice**, Jana Václava **Sticha**, Jana Ladislava **Dusíka**, Jana Augustina **Vitáska** nebo Václava Jana **Tomáška**.

Josef Kajetán **Tyl** vylíčil v povídce *Don Juan*¹²⁶ beletristickou formou Mozartův příjezd do Prahy, jeho pobyt na Smíchově ve vile Bertramce a především premiéru *Dona Juana*. Tylovi se podařilo nahlédnout do Mozartova soukromí v době jeho druhého pražského pobytu a evokovat atmosféru doby, kdy celá Praha zněla melodiemi jeho *Figara* a kdy již dokončoval svoji novou operu – *Dona Juana*. Tyl zavádí čtenáře do divadelního prostředí, kde se stává svědkem rozdělování

¹²³ A. Jirásek: *F. L. Věk*, 1. díl, kap. 15 a 16 *Když Don Juan po prvé v Praze byl provozován*.

¹²⁴ K. Koval: *Mozart v Praze*, 2. díl, 1956, s. 257. Kap. *Jak se stal vokalista František Vladislav Hek žákem W. A. Mozarta*.

¹²⁵ Podle autobiografie F. V. Heka v překladu Jana Jakubce. In *Sebrané spisy Františka Vladislava Heka*. Praha: 1917, 1923, 1924.

¹²⁶ Tylova povídka *Don Juan* byla poprvé otištěna v roce 1844 v časopise *Květy*, knižně ve *Spisech J. K. Tyla*. Díl 5, část 1 – *Povídky novověké*, s. 295.

úloh samým Mozartem, spoluúčastníkem generální zkoušky jeho nové opery, a poznává i živou, energickou povahu Mozarta-kapelníka. Tyl dovedl divadelní prostředí a ovzduší všedního pracovního dne herců vystihnout s takovou živostí a plastičností, protože mu bylo důvěrně známé. Z vlastní zkušenosti znal i starosti divadelního ředitele s přidělováním nových rolí, o nichž píše v souvislosti s uvedením Mozartova *Dona Juana*.

V závěru povídky se čtenář stává i svědkem vzniku operní přehledy a sdílí s Tylem napětí provázející několik posledních hodin před premiérou opery a obavy o osud premiéry. Setkává se i s onou – dnes již legendární – Mozartovou „zázračnou“ tvůrčí pohotovostí a rychlostí, s níž napsal přehledu (podle Tyla dokonce za necelých šest hodin!) a jež lákala téměř všechny literární umělce, kteří o Mozartovi psali. Nepochybně se jedná o zkrácení skutečnosti, jež odporuje reálným možnostem skladatelovy práce; je to daň za euforické přijetí ouvertury. I když byl Mozart znám svou mimořádnou tvůrčí invencí a neobyčejnou pracovitostí a vytrvalostí, jen těžko lze připustit, že by přehleda mohla vzniknout v tak krátké době, a to i při vědomí, že skladatel měl pravděpodobně kompozici předem promyšlenou, a ve své představě tudíž hotovou. Také vyprávění o tom, že orchestr hrál ouverturu *prima vista*¹²⁷, vyvolává nereálné, zkrácené představy o interpretační práci orchestru, a to i přesto, že tehdejší pražský divadelní orchestr byl považován za nejznamenitější. Konečně i legenda o této neobvyklé operní premiéře budí úctu k práci kopistů. Vždyť jen pouhé opsání ouvertury během tak krátké doby by bylo úctyhodným písářským výkonem! Dnes víme, že interpretace ouvertury z listu by byla „oříškem“ i pro soudobé vyspělé orchestry.¹²⁸ Tyl tím v závěru povídky záměrně posiluje tajemnost vzniku opery s cílem udržet gradaci literárního syžetu.

Vztahem Wolfganga Amadea Mozarta k Praze se kromě Aloise Jiráska zabývali i jiní význační čeští spisovatelé. Atmosféru mozartovsky laděného pražského hudebního života té doby věrně zachytil Karel Koval ve své románové hudební kronice *Mozart v Praze* – zvláště sugestivně v kapitole *Noc přehledy k Donu Giovannimu*.¹²⁹ O vztahu Mozarta a Salieriho, který upoutal pozornost již nejednoho hudebního historika, vypráví Alexandr Sergejevič Puškin v díle *Mozart a Salieri*. František Josef Čečetka vykreslil Mozartův portrét v próze *Mozart, román génia*.

Smíchovský rodák Jakub Arbes se několikrát vracel k Mozartovi a jeho vztahu k Praze. O *Figarově svatbě* píše v *Divadelních listech*. Jeho biografická črta *Na Bertramce*¹³⁰ těží z prvního Mozartova pražského pobytu. Arbes v ní oslavuje krásu českých národních písní, jejichž poslech zbavil Mozarta trýznivých duševních

¹²⁷ Prima vista (italsky) – z listu, bez přípravy.

¹²⁸ Stendhal líčí v knize *Vie de Rossini* (Život Rossiniho) úsilí vybraného italského operního souboru, který zvládl první dějství Rossiniho opery až po šesti měsících!

¹²⁹ K. Koval: *Mozart v Praze*, 1. díl, s. 318.

¹³⁰ Arbesova novela *Na Bertramce* byla napsána a poprvé vyšla tiskem roku 1882 ve *Volném slově*, knižně v *Sebraných spisech J. Arbesa*. Díl 24, s. 323. Šestý otisk je v knize *Divotvorci tónů*, 1959, s. 233.

rozporů, které ho provázely při komponování *Dona Juana*. Arbesem líčená scéna, kdy náhodný poslech české písně vrací Mozartovi důvěru ve vlastní umělecké schopnosti, významně přispěla k oblibě Mozarta v širokých lidových vrstvách. O truchlivém skonu mladého geniálního skladatele píše Arbes v jiné životopisné črtě, kterou nazval *Poslední dnové*¹³¹. V ní cituje v plném rozsahu dopis Mozartovy švagrové Žofie, z něhož se dozvídáme celou řadu málo známých, ale zajímavých podrobností o Mozartově skonu. Líčí poslední Mozatovu cestu do Prahy, cestu vyčerpaného a churavějícího skladatele. Dojem osudovosti ještě zvyšuje tajemný motiv neznámého objednavatele rekviem, jehož posel naléhá, aby Mozart dokončil slíbené dílo ještě před svým odjezdem z Vídně. Výjimečnost Mozartových životních osudů (zvláště pak poslední dny umělceho života a jeho bolestné umírání) byla pro Arbesa přitažlivým literárním materiálem, protože svým pochmurným laděním plně korespondovala se spisovatelovou syžetovou orientací.

V jiné biograficky koncipované povídce *Violoncellista Ofanbak*¹³² Arbes líčí životní osudy nejvýznačnějšího francouzského operetního skladatele Jacquese **Offenbacha**, který se po příchodu na pařížskou konzervatoř stává hříčkou vrtkavého životního štěstí. Talentovaný skladatel se ani za celých téměř 25 let nepřesvědčuje o svých schopnostech a o svém nadání. Z velkého počtu asi 120 jevištních děl, která za svůj život složil, po celé čtvrtstoletí neuslyšela veřejnost ani jediný tón. Offenbach se však nevzdává, komponuje dál a doufá, že jednoho dne spatří své dílo na scéně divadla. Čtenář sleduje jeho zklamání, vnitřní boje a obdivuhodnou houževnatost až k prvnímu triumfálnímu úspěchu, který mu přinesla premiéra jeho komické opery *Orfeus v podsvětí*, kterou sám nastudoval, režíroval a provedl ve vlastním divadle. A byly to právě nečekané zvraty ve skladatelově životě, které budily spisovatelův zájem a fantazii. S neobyčejným porozuměním a zasvěceně píše Arbes o nástroji, který Offenbach ovládal již v mladistvém věku – o violoncellu. Jeho výstižná charakteristika prozrazuje citlivého a vnímavého muzikanta, když píše: „...violoncello dovede klamat, smát se i posmívat, dovádět, škádlit, žertovat i ironizovat.“¹³³

Arbes se vyznačoval mimořádnou vrozenou vnímavostí k hudbě. Ačkoli se v hudbě nikdy nevzdělával (jak je patrné z jeho životopisu), v jeho literární tvorbě lze nalézt několikrát vyslovené přání, aby byly jeho texty zhudebňovány. Jedna báseň z doby jeho literárních začátků – *Hrdlička* byla v roce 1859 zhudebněna Františkem Antonínem **Bártou**.¹³⁴ Mezi dochovanými Arbesovými ranými pracemi je dokonce i torzo libreta *Tycho de Brahe* se scénickými poznámkami,

¹³¹ Arbesova črta *Poslední dnové* z r. 1882 poprvé vyšla téhož roku v *Divadelních listech*, počtvrté v knize *Divotvorci tónů*, 1959, s. 240; též v knize *Sebrané spisy J. Arbesa*. Díl 24, s. 330.

¹³² Povídka *Violoncellista Ofanbak* byla napsána a poprvé vytištěna v roce 1889. In *Sebrané spisy J. Arbesa*, díl 24, s. 399.

¹³³ *Sebrané spisy J. Arbesa*, díl 24, s. 400.

¹³⁴ Rukopis básně *Hrdlička* je v hudebním archivu Národního muzea v Praze.

z nichž je patrné, že psal libreto s konkrétní akustickou představou příští opery. Jiné jeho operní libreto *Zlatovlasá furie* bylo v roce 1942 vydáno knižně (Arbes je psal pro skladatele Karla Richarda Šebora). Takové zaujetí pro hudbu je u spisovatele, který byl především technicky vzdělán, velmi neobvyklé. Do jisté míry je vysvětluje jeho dlouholetý styk s pražským hudebním a divadelním životem, jehož se jako dramaturg a historiograf divadla zúčastňoval vlastně po celý život. Proto také nepřekvapuje Arbesův zájem o životní a umělecké osudy českých i cizích hudebních umělců. K beletristickému zachycení životních příběhů skutečně žijících, historicky doložených postav přistupuje teprve po důkladném studiu historických pramenů. Činí tak formou kratších, ale i rozsáhlejších prací, jimiž dosahuje v tomto žánru do té doby v české literatuře neobvyklé úrovně. Tematicky i kompozičně jsou velmi blízké formě románového životopisu, tzv. biographie romancée. Z prací tohoto žánru vyšel v roce 1959 výbor pod titulem *Divotvorci tónů*¹³⁵ (toto slovní spojení autor v textu nejednou použil). Kniha obsahuje pět životopisných novel a črt, jako první povídku o Josefu Myslivečkovi *Il divino Boěmo*.

Osobnosti umělců, které se rozhodl literárně zachytit v těchto drobných prózách, ho lákaly svými bizarními životními osudy, z nichž se mu podařilo vyhmátnout ty nejdramatičtější okamžiky. To však nesnižuje literární hodnotu těchto próz, ve kterých je zachován realistický obraz života umělců a prostředí, v němž se pohybovali. I když stojí tyto povídky na okraji jeho stěžejního literárního díla, z jejich dějové linie a způsobu zpracování lze snadno poznat autora romanet, která byla v Arbesově době tak oblíbena a pro něho typická.

Netradičně a v osobitém pojetí se s mozartovskou tematikou vyrovnává Jan Neruda. V posledním svém novoročním fejetonu roku 1891¹³⁶ hovoří o svých zvláštních pocitech, které na něho doléhají na prahu nového roku. Je mu tak nepřekonatelně teskně, když v divadle burácí veliké finále Mozartova *Dona Juana*: orchestrem proběhne mráz a v pomlkách zní tumpán, jako když na dveře klepá smrt. V článku *Mozartova lebka* vypráví o působivé a neslýchaně vzrušující hřbitovní scéně v *Donu Juanovi*.¹³⁷

Nerudovo niterné zaujetí pro hudbu a vědomí jejího vlivu na kulturní a společenské dění ho nemohlo nechat netečným k osudu jeho přítele Bedřicha Smetany: k nedůstojným tahanicím o místo kapelníka Prozatímního divadla v Praze a k osočování z wagnerianismu, kterým Smetana čelil jen s velkým psychickým vypětím. Proto J. Neruda píše na jeho obranu proti kapelníkovi Janu Nepomukovi Maýrovi¹³⁸ do *Národních listů* rozhořčený fejeton *Pro Bedřicha Smetanu*, v němž

¹³⁵ J. Arbes: *Divotvorci tónů*, 1959.

¹³⁶ Fejeton je otištěn v *Sebraných spisech J. Nerudy*. 1911, s. 115.

¹³⁷ Nerudův článek *Mozartova lebka* byl otištěn 15. 2. 1891 v *Národních listech*.

¹³⁸ Jan Nepomuk Maýr (*1818) – psán též Mayer. Kapelník Stavovského a později Prozatímního divadla. Odpůrce B. Smetany.

poznáváme Neruda jako bystrého divadelního kritika a vtipného znalce lidských duší, který dává své schopnosti a zanícení do služeb boje za pravdu a dobrou věc. O Maýrově umělecké potenci píše ironicky, ale výstižně: „Což se vskutku mohou z mravenčích vajíček líhnout bažanti, může p. Majer Smetanu českému umění nahradit?“¹³⁹ Jménem české společnosti obhajuje Smetanovo umění také v době, kdy měl být kapelník Smetana nahrazen Maýrem. V roce 1874 uveřejňuje v *Národních listech* črtu *Trochu obrany*, v níž posměšně říká: „...doufáme, že pan Mayer sám a ochotně smekne klobouk před ním, vždyť je pan Mayer muž zdvořilý a zanáší se také tak trochu hudbou!“¹⁴⁰

Jako obdivovatel Smetanova díla zasáhl Neruda osobitým způsobem i do bojů Smetana versus Pivoda¹⁴¹ a do nechutných politických třenic, kdy se Staročeši snažili všemi prostředky pošpinit Smetanovo jméno, a to ještě v době, kdy byla jeho choroba považována za vyléčitelnou, ale na jejíž léčení neměl již dostatek peněz.¹⁴² Na krátkozrakost české společnosti té doby, která nekriticky oslavovala všechno cizí a současně přehlížela hodnoty v domácím, českém umění (sic, jak se kulturní myšlení a sociální chování v dějinné spirále znovu vrací do české společnosti!), reaguje Neruda kritickým fejetonem v *Národních listech* a nadšeně píše o první Smetanově opeře: „...v Branibořích Smetanových poznal jsem hudební dílo, s kterým bych si přál jít světem, abych dokázal, že konečně našli jsme také produktivní talent, který všeobecně oslavovaným reproduktivním talentům cizím co do uměleckého významu se vyrovná.“¹⁴³

4. Hudebně naučné literární dílo s námětem z hudebního prostředí

Zcela specifickou kategorií nejužšího propojení hudebního a literárního umění tvoří hudebně teoretická díla s převážujícími hodnotami literárně historickými a obecně kulturními. Prototypem takové hudebně-literární konotace jsou *Musica* Jana Blahoslava a *Informatorium* Jana Amose Komenského. Blahoslav a Komenský, nejvýznamnější osobnosti jednoty bratrské, podstatně zasáhli svými pracemi i do vývoje české hudby a hudební výchovy. Jejich historický význam nespočívá pouze v jejich spisech filozofických, pedagogických nebo jazykovědných, jak se obvykle tvrdívá, ale také v jejich zásluhách hudebně-literárních. Jan Blahoslav byl také hudebníkem, je autorem *Šamotulského kancionálu*, který obsahuje umě-

¹³⁹ J. Neruda: *Pro Bedřicha Smetanu*. Uveřejněno v *Národních listech* 15. 12. 1872; otištěno v knize „Pro české divadlo. Divadelní táčky“, *Sebrané spisy J. Nerudy*, řada 1, díl 25, 1953, s. 134.

¹⁴⁰ J. Neruda, *Národní listy*, 25. 3. 1874; otištěno in *Sebrané spisy J. Nerudy*, 1953, s. 158.

¹⁴¹ František Pivoda (*1824) – zakladatel proslulé *Pivodovy pěvecké školy*, největší pražské školy ve 2. polovině 19. století. Odpůrce wagnerianismu a Smetanových hudebních reforem.

¹⁴² J. Neruda, *Národní listy*, 28. 2. 1875.

¹⁴³ J. Neruda: *Recensent opeřní*, p. Emanuel Chvála, *vypravuje*, 1953, s. 379.

lecky nejceněnější lidové duchovní písně té doby – např. píseň *Volámeť z hlubokosti* (její nápěv vychází z melodie české lidové písně z první poloviny 16. století). Jeho *Musica*, tj. knížka zpěvákům náležitě zprávy v sobě zavírající je prvním česky psaným teoretickým spisem o hudbě. Pro vývoj české hudby má jen těžko docenitelný význam. Jazykovou čistotou a stylistickou dokonalostí, přehledností a věcností se řadí mezi cenné literární památky humanistického písemnictví. Můžeme ji směle postavit vedle Blahoslavovy proslulé *Filipiky* a *Gramatiky* jako dokument všestrannosti jeho vědeckých zájmů.

Nemenší význam pro literární a hudební historii mají hudebněpedagogické zásady J. A. **Komenského**, které osvětluje v několika svých spisech. Ve svém výchovném programu přisuzuje zpěvu a hudbě jedno z předních míst. Nejpodrobněji se rozepisuje o hudbě v *Informatoriu školy mateřské*. Z jeho zásad těží i současná hudebněvýchovná praxe především (ale nejen) na mateřských školách, a to nikoli jen v českých zemích. Ve výchově dětí předškolního věku je Komenský průkopníkem hudební výchovy. Jeho výrok „*musica maxime nobis naturalis est*“¹⁴⁴ nejlépe charakterizuje jeho vztah k hudbě. Doporučuje, aby se dětem v nejmladším věku zpívala různá rytmičná říkadla a hrálo se jim na různé hudební nástroje, aby si jejich sluch zvykal na melodie a harmonii.

Své myšlenky o hudbě rozvíjí Komenský i ve spise *Škola pansofická*. Ve svém nejvýznamnějším pedagogickém díle *Didaktika velká* (v kap. 27–31) zařazuje hudbu a zpěv do všech stupňů svého školského systému jako organickou součást vyučovacího procesu. Ani na univerzitě nemá být výchova jen úzce odborná, ale i zde se má dostat studentům všestranného vzdělání (tedy i hudebního). I v jiných dílech Komenského nacházíme zmínky o hudbě a hudebně pedagogické myšlenky. Jejich aplikací do hudebněvýchovné praxe se zabývá Adolf **Cmíral** v knize *Hudební didaktika v duchu zásad Jana Amose Komenského* (1958). Komenský je také hudebním skladatelem. V jeho *Kancionálu amsterodamském* jsou zaznamenány písně *Vichřice tvého hněvu*, *Nah' se na svět sem narodil*, *Studně nepřevážená*, *Ach smutku můj*.

¹⁴⁴ (Lat.) Hudba je nám nanejvýš přirozená.

HUDEBNÍ DÍLA INSPIROVANÁ SLOVESNÝM UMĚNÍM

Hudební skladby inspirované literárním uměním tvoří velmi početnou a žánrově bohatou skupinu hudebně-literárních a literárně-hudebních konotací. Tato hudební tvorba, jež vznikla jako odezva poznání slovesného díla, stojí vedle svého literárního protějšku v nejrůznějších stupních vzájemné ideové, tematické či strukturální závislosti: od pouhého inspiračního podnětu (někdy sotva postřehnutelného) až k rovnocennému nebo i dominujícímu podílu literárního díla na výsledném výtvoru hudebním či doslovné hudební citaci literární předlohy. Škálu závislosti určuje poměr mezi uměním inspirujícím (slovesným) a inspirovaným (hudbou). V hudebních dílech zrodilých se z podnětu konkrétního literárního díla je uložen cenný potenciál pro koncepční a obsahovou proměnu hudebního a kulturního společenského života. Při systematickém studiu literárního odkazu českých umělců slova zjišťujeme, že jen těžko bychom našli básníka/spisovatele, z jehož díla by alespoň jedno nedalo podnět ke vzniku díla hudebního.¹⁴⁵

O hudebních skladbách vzniklých z podnětu slovesného díla bude pojednáno v posloupnosti, již bude určovat *povaha* (druh) *inspirace* – počínaje jejím nejobecnějším vymezením (ideou) přes námět až ke konkrétnímu textu literární předlohy:

1. *Idea* literárního díla jako inspirace (symfonie, symfonická báseň, předehra aj.); ve zcela volném, velmi široce pojatém inspiračním vztahu se ocitá například husitská trilogie A. Jiráska *Temno* a symfonická báseň B. Smetany *Tábor*.
2. Zhudebnění *námětu* literárního díla v podobě symfonické básně, scénické a baletní hudby, předehry.
3. Zhudebnění *textové předlohy* literárního díla ve formě melodramatu, písně, sboru, kantáty, oratoria nebo opery.

Uvedené druhy inspiračních zdrojů lze v konkrétní podobě demonstrovat řadou hudebních skladeb, jejichž vznik byl podnícen baladami K. J. **Erbena**. Kompozice jsou v následující tabulce řazeny podle dvou kritérií:

- Základním klasifikačním hlediskem je *počet zhudebněných děl* jednotlivých balad (počínaje baladou, jejíž námět byl zhudebněn pouze jednou).
- Druhotným hlediskem třídění je *chronologická posloupnost* podle roku narození skladatele, který určitou baladu zhudebnil.

¹⁴⁵ K tomuto závěru jsem ovšem dospěl až po mnoha letech excerpování literárně-hudebních (a hudebně-literárních) konotací, z nichž vznikla objemná databáze – základ tohoto *Slovníku*.

Karel Jaromír ERBEN: balady ze sbírky <i>Kytice</i>				
Počet zhudeb- nění	Název balady	Hudební forma	Příjmení a jméno hudebního skladatele	Rok naro- zení
1	Poklad	symfonická báseň, op. 25	Svoboda Jiří	1897
2	Vrba	dramaticko-scénická hra	Pejša Jaroslav	1909
		kantáta	Blatný Pavel	1931
2	Záhořovo lože	melodram	Jelínek Alfred	1884
		kantáta	Mašata Stanislav	1903
4	Holoubek	symfonická báseň, op. 110	Dvořák Antonín	1841
		melodram	Jindřich Jindřich	1876
		kantáta	Svěcený Ladislav	1881
		melodram, op. 7	Čeleda Miloš	1884
4	Polednice	symfonická báseň, op. 108	Dvořák Antonín	1841
		pro klavír	Basler Ladislav	1874
		melodram	Hovorka František Ladislav	1881
		kantáta	Blatný Pavel	1931
4	Zlatý kolovrat	symfonická báseň, op. 109	Dvořák Antonín	1841
		kantáta	Musil František	1852
		melodram	Kovařovic Karel	1862
		kantáta, op. 85	Křička Jaroslav	1882
		dramaticko-scénická hra	Pejša Jaroslav	1909
5	Lilie	kantáta	Hnilička Alois	1826
		melodram, op. 23	Rutte Eugen Miroslav	1855
		melodram s klavírem	Basler Ladislav	1874
		melodram s orchestrem	Ostrčil Otakar	1879
		kantáta pro sóla, sbor a orchestr	Risinger Karel	1920