

STRAVINSKIJ A RESTAURACE

Není tu nic platné, když si umělec chce opět takříkajíc substanciálně osvojit minulé světové názory, tj. pevně se začlenit do jednoho z těchto způsobů nazírání, např. stát se katolíkem, jak to v novější době mnozí kvůli umění udělali, aby fixovali svůj cit a aby určitou omezenost svého zobrazování učinili sami sobě čímsi jsoucím o sobě a pro sebe.

Hegel, *Estetika*, II⁷³

73 G. W. F. Hegel. *Estetika. Svazek první*, s. 427.

Autenticita. Historická inervace Stravinského a jeho stoupců se nechala zlákat k tomu, aby hudbě prostřednictvím stylistických postupů nově vtiskla její závaznou podstatu. Spadal-li proces racionalizace hudby, integrálního ovládnutí jejího materiálu vjedno s její subjektivizací, pak Stravinskij na této subjektivizaci kriticky vyzdvihuje – ku prospěchu organizátorského panství – to, co se zdá být momentem libovůle. Pokrok hudby k plné svobodě subjektu se projevuje – poměřován stávajícím – sám jako iracionální v té míře, v jaké obsáhlým hudebním jazykem do značné míry ruší pochopitelnou logiku povrchové souvislosti. Stará filozofická aporie, že subjekt jakožto nositel objektivní racionality je neoddělitelný od individua v jeho nahodilosti, jejíž známky kazí výkony takové racionality, se ještě spíše připisuje k tíži hudbě, která se ve skutečnosti nikdy k čisté logice nepovznesla. Duch autorů, jako je Stravinskij, se bouřlivě obrací proti duševnímu hnutí, které není viditelně vymezené pomocí všeobecného; vlastně proti každé stopě toho, co je společensky neuchopené. Je jejím záměrem až do krajnosti obnovit autentičnost hudby: zvnějšku jí vtisknout charakter potvrzeného, vybavit ji silou onoho umění, jež „musí být takto a ne jinak“. Hudba vídeňské školy doufá, že bude mít na této síle podíl díky bezmeznému pohroužení do sebe samé a díky proorganizování: vzdává se však jejího energického projevu. Sama je výkonem a chce, aby ji posluchač spoluvykonával, nikoli pouze reaktivně prožíval. Protože posluchače nezapřahuje, denuncuje ji vědomí Stravinského jako bezmocnou a kontingentní. Stravinskij se zřiká přísného seberození podstaty ve prospěch přísného vzezření fenoménu, jeho přesvědčivosti. Vystávání hudby nemá strpět žádný rozpor. Hindemith to jednou v mládí formuloval jednoznačně: na mysl mu tanul styl, kterým by museli stejnou měrou psát všichni, jako tomu bylo v době Bachově nebo Mozartově. Jako učitel tento program nivelizování sleduje až do dnešních dob. Stravinského umělecká chytrost a rafinované mistrovství byly od počátku takovéto naivity prosty. Svůj pokus

o restauraci podnikl bez resentmentu touhy po nivelizaci, s uhlazeným a věc samu dokonale určujícím vědomím všeho sporného a kejklířského, jakkoliv by se na to tvářil v tvář vycizelovaným partiturám, s nimiž vystupuje dnes, mohlo zapomenout. Jelikož v podstatné míře zahrnuje moment vlastní negativity, má jeho objektivismus mnohem větší váhu než u všech těch, kteří jej následují. Přesto není pochyby o tom, že jeho snu nepřátelské dílo je inspirováno snem o autenticitě, tušíme tu *horror vacui*, strach před zbytečností toho, co již nenachází žádnou společenskou rezonanci a je spoutáno s efemérním osudem jednotlivce. Stravinskij tvrdošíjně chová přání adolescenta stát se platným, osvědčeným klasikem, ne nějakým pouhým modernistou, jehož substanci stravují spory mezi jednotlivými směry a jenž brzy upadne v zapomenutí. I když v této reakci nikterak nesmíme přehlížet slepou úctu a bezmoc nadějí, které se k ní přimykají – neboť žádný umělec nemá moc nad tím, co přežije –, přesto nepochybně v jejím základu tkví zkušenost, kterou ze všech nejméně může popřít ten, kdo si je vědom nemožnosti restaurace. Pokud jde o autenticitu, pokulhává i ta nejdokonalejší píseň Antona Weberna za nejjednodušší skladbou *Zimní cesty* (Winterreise); ještě v největším zdaru ji zároveň vyznačuje bezpodmínečně přijatý stav vědomí. Nachází nejpřiměřenější objektivizaci. Ta však nerozhoduje o objektivitě obsahu, o pravdě nebo nepravdě samotného stavu vědomí. Stravinskij cílí přímočaře na něj, nikoli na zdar výrazu situace, kterou by raději spíše obhlédl, než fixoval. Jeho uším nezní nejpokrokovější hudba tak, jako by tu byla od počátku věků, a právě tak by chtěl, aby hudba zněla. Kritika tohoto cíle plyne z nahlédnutí do fází jeho realizace.

Bezintenčnost a oběť. Opovrhl snadnou cestou vedoucí k autenticitě. To by byla akademická dráha, omezení na vyzkoušenou zásobárnu hudebního idiomu, který se vytvořil během osmnáctého a devatenáctého století a pro buržoazní vědomí, jemuž přísluší, získal pečeť samozřejmosti

a „přirozenosti“. Žák onoho Rímského-Korsakova, který Musorgského harmonii opravoval podle pravidel konzervatoře, rebeloval proti této dílně tak jako jenom fauvista (fauve) v malířství.⁷⁴ Jeho smysl pro závaznost pocítoval nárok této nauky jako nesnesitelný tam, kde sám sebe vyvracel tím, že údernou sílu, kterou tonalita vykazovala v heroických časech buržoazie, nahradil konsensem zprostředkovaným vzdělaností. Vybroušenost hudebního jazyka i bohatost intencí v každé z jeho formulí se mu jevily nikoli jako záruka autentičnosti, ale jako její opotřebení.⁷⁵

74 „Toute réflexion faite, le Sacre est encore une »œuvre fauve«, une œuvre fauve organisée.“ („Když všechno uvážíme, je *Svěcení jara* ještě fauvistickým/dravým dílem, organizovaným fauvistickým dílem“; Jean Cocteau. *Le coq et l'Arlequin*. Paris: Éditions de La Sirène, 1918, s. 64.) [Slovo „fauve“ znamená ve francouzštině mj. „dravý“, příp. (jako substantivum) „dravec, šelma“. Odtud je odvozen i název uměleckého směru „fauvismus“; proto se jako „fauve“ může dále označovat stoupenec tohoto směru. V této souvislosti jsou zřejmě míněny oba významy. – Pozn. překl.]

75 Nietzsche záhy rozpoznal obsazení hudebního materiálu intencemi, stejně jako potenciální rozpor mezi intencí a materiálem: „Hudba není sama o sobě pro naše nitro tak významuplná, tak hluboce vzrušující, aby směla platit za *bezprostřední* jazyk pocitu; to spíš její prastaré spojení s poezií vložilo do rytmického pohybu, do síly a tichosti tónu tolik symboliky, že se nám dnes *zdá*, jako by promlouvala přímo k nitru a přicházela z nitra. Dramatická hudba je možná až tehdy, když si umění tónů vydobylo obrovskou oblast symbolických prostředků, a to písní, operou a nesčetnými pokusy o zvukomalbu. ‚Absolutní hudba‘ je buď forma o sobě, v syrovém stavu hudby, kdy zvuky znějící v tempu a rozdílnou silou působí prostě radost, anebo je to symbolika forem, která promlouvá k rozumění již bez poezie, poté, co obě umění prošla dlouhým společným vývojem a hudební forma je nakonec veskrze protkána vlákny pojmů a citů. Lidé, kteří ve vývoji hudby zaostali, mohou pocítovat ryze formalisticky skladbu, v níž pokročilejší chápou všechno symbolicky. O sobě není žádná hudba hluboká a významuplná, nehovoří o ‚vůli‘, o ‚věci o sobě‘; to se mohl intelekt začít domnívat teprve ve věku, který pro hudební symboliku dobyl celý rozsah vnitřního života. Intelekt sám tuto významovost do zvuku *vložil*, stejně jako ji vložil i do poměrů linií a hmot u architektury, přestože o sobě je významovost mechanickým zákonům docela cizí.“ (Friedrich Nietzsche. *Lidské, přitlíš lidské. První díl*. Přeložila Věra Koubová. Praha: Oikúmené, 2010, s. 129.) Přitom je oddělení tónu a „toho, co je vloženo“ myšleno mechanicky. Nietzsche postulovalé „o sobě“ je fiktivní: veškerá novější hudba se konstituuje jako nositel významu, své bytí má pouze v tom, že je něčím víc než jen existencí tónu, a nelze ji proto rozložit na klam a skutečnost. Pak je také Nietzschev pojem hudebního pokroku →

Ochablou autenticitu je nutné odstranit kvůli působivosti jejího vlastního principu. To se děje odbouráním intencí. Odtud, jakoby od bezprostředního pohledu na hudební *hylé*, očekává závaznost. Příbuznost s filozofickou fenomenologií, pocházející přesně ze stejné doby, je nepřehlédnutelná. Odmítnutí veškerého psychologismu, redukce na čistý fenomén, jak se jako takový dává, má otevřít oblast nezpochybnitelného, „autentického“ bytí. V obou případech svádí nedůvěra k nepůvodnímu – která je ve své nejhlubší vrstvě tušením rozporu mezi reálnou společností a její ideologií – k tomu, aby byl „zbytek“, který má zůstat po škrtnutí domněle vloženého, hypostazován jako pravda. V obou případech podléhá duch klamu, že by mohl ve vlastním okruhu myšlenek a umění uniknout prokletí, že je pouhým duchem a reflexí, ne samotným bytím; v obou případech se nezprostředkovaný protiklad „věci“ a duchovní reflexe absolutizuje, a proto se produkt subjektu obdařuje důstojností přirozeného. V obou případech jde o chimérickou vzpouru kultury proti její vlastní podstatě coby kultury. Tuto vzpouru podniká Stravinskij netoliko v důvěrné estetické hře s barbarstvím, ale i v zuřivém suspendování toho, co v hudbě znamenala kultura, v suspendování lidsky výmluvného uměleckého díla. Táhne ho to

jako narůstající psychologizace pojmán příliš přímočaře. Protože materiál sám je již duchem, pohybuje se dialektika hudby mezi objektivním a subjektivním polem, a tomu druhému abstraktně vzato nikterak nepřísluší vyšší postavení. Psychologizace hudby, na úkor logiky její struktury, se prokázala jako křehká a je zastaralá. Hudební psychologie Ernsta Kurtha [*Musikpsychologie*. Berlin: Max Hesse, 1931] se snažila s pomocí fenomenologických kategorií a kategorií čerpaných z tvarové psychologie určit „to, co je vloženo“ méně hrubě, avšak přitom propadla protikladnému extrému idealistické představy, podle které je hudba cele oduševněna; tato představa jednoduše popírá heterogenní, látkový element hudebního tónu, či spíše jej přenechává disciplíně „psychologie tónu“ a omezuje od počátku hudební teorii na říši intencí. Kurth si tak zahrnil, při vši subtilnosti porozumění hudebnímu jazyku, vzhled do rozhodujících základních jevů hudební dialektiky. Duchovně hudební materiál obsahuje nutně bezintencí vrstvu, cosi z „přírody“, co by ovšem nebylo možné jako takové vypreparovat.

tam, kde hudba, zaostávající za rozvinutým buržoazním subjektem, funguje bezintenčně a podněcuje tělesná hnutí místo toho, aby ještě vytvářela významy: tam, kde jsou významy do té míry ritualizovány, že nejsou zakoušeny jako specifický smysl hudebního aktu. Estetický ideál je ideálem nezpochybňovaného výkonu. Stejně jako Franku Wedekindovi v jeho cirkusových hrách i jemu je heslem „tělesné umění“. Začíná jako dvorní skladatel ruského baletu. Od *Petrušky* (Pétrouchka) zaznamenávají jeho partitury gesta a kroky a stále méně se vcitují do dramatické postavy. Specialisticky se omezují, v krajním protikladu k onomu obsáhlému nároku, jaký sdílí Schönbergova škola i ve svých nejvyhrocenějších výtvorech s Beethovenem *Eroiky*. Dělbě práce, jak je denuncována v ideologii Schönbergovy *Šťastné ruky*, platí Stravinskij lživě daň, vědom si bezmoci pokusu vykročit cestou zduchovnění za hranice řemeslně definované schopnosti. V tom žije, kromě dobového smýšlení odborníka, cosi antiideologického: splnit přesnou úlohu; nikoli, jak to nazýval Mahler, všemi technickými prostředky budovat svět. Jako léčbu dělby práce navrhuje vyhnat ji do krajnosti, a tím udělat kultuře založené na dělbě práce čáru přes rozpočet. Specialističnost mění ve speciální dovednosti *music hallu*, varieté a cirkusu, které jsou gloriifikovány v Cocteauově a Satieho *Parade*, ale již předjímány v *Petruškově*. Estetický výkon se naplno stává - k čemuž se schylovalo již v impresionismu - *tour de force*, překonáním zemské přitažlivosti, předstíráním nemožného pomocí do krajnosti vystupňovaného specializovaného tréninku. Stravinského harmonie skutečně stále visí ve vzduchu a uniká gravitaci stupňovitě uspořádaného akordického postupu. Posedlost a významu zbavená perfektnost akrobata, nesvoboda toho, kdo opakuje stále totéž, až se mu podaří krkolomný kousek, to vše bezintenčně a objektivně představuje rozvinuté disponování, suverenitu a svobodu od přírodní nutnosti, které jsou zároveň tam, kde se samy stvrzují, dementovány jakožto ideologie. Slepě nekonečný zdar akrobata výkonu, osvobozeného od estetických

antinomií, je oslavován jako prudká utopie toho, co pomocí do krajnosti vyhnané dělby práce a zvěcnění překonalo buržoazní hranice. Bezintenčnost se pokládá za příslib splacení všech intencí. *Petruška*, svým stylem „novoim-presionistický“, se skládá z nespočetných dovedných kousků, počínaje zkomponovaným hemžením jarmarku až po posměšné napodobování veškeré hudby zavržené oficiální kulturou. Vychází z atmosféry literárního a deko-rativně uměleckého kabaretu. Stravinskij zachoval věrnost jeho apokryfnímu elementu, ale zároveň se obrátil proti jeho narcistické vznešenosti a šaškovské oduševnělosti, proti auře bohémy; a bezohledné odbourání niternosti, které inauguruje už svižné kabaretní číslo, uplatnil proti tomuto výstupu samotnému. Od dekorativního umění, jež zachází s duší jako se zbožím, tendence směřuje k negaci duše v protestu proti zbožnímu charakteru: k tomu, že hudba přísahá na *fysis*, k její redukci na jev, jenž má nabýt objektivního významu tím, že sám rezignuje na to, aby něco znamenal. Ne zcela neprávem srovnával Egon Wellesz *Petrušku* se Schönbergovým *Pierrotem*. Sujety stejného jména se stýkají v ideji již tehdy poněkud zvět-ralé novoromantické transfigurace postavy klauna, jehož tragika ohlašuje blížící se bezmoc subjektivity, zatímco si odsouzená subjektivita zároveň ironicky podržuje svůj primát; *Pierrot* i *Petruška*, stejně jako Straussova *Enšpí-glova šibalství* (Till Eulenspiegels lustige Streiche), která několikrát zřetelně zazní ve Stravinského baletu, přežívají vlastní zánik. Avšak ve způsobu pojednání postavy tragic-kého klauna se historické linie nové hudby rozcházejí.⁷⁶

76 Jak tehdy často uváděl Cocteau, udělal na mladého Stravinského Schönberg mnohem silnější dojem, než se dnes ve sporu škol přiznává. Vliv je patrný ve *Třech písních na japonskou lyriku* (Trois poésies de la lyrique japonaise) a v mnoha detailech *Svěcení jara* (Le Sacre du printemps), zejména v „Introdukcí“. Ale lze ho sledovat až k *Petruškoví*. Například rozložení partitury v posledních taktech (po č. 32) před slavným ruským tancem prvního obrazu, především od čtvrtého taktu, by bylo bez Schönbergových *Pěti kusů pro orchestr* těžko představitelné.