

KONCEPT MIMESIS JAKO INTERDISCIPLINÁRNÍ PŘÍSTUP, ANEB NÁPODOBA V JAZYCE A HUDBĚ

Sylvia Georgieva

Ústav bohemistických studií

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze

(Česká republika)

THE CONCEPT OF MIMESIS IN INTERDISCIPLINARY
PERSPECTIVE.

AN IMITATION IN LANGUAGE AND MUSIC

Sylvia Georgieva

The Institute of Czech Studies

Faculty of Arts of Charles University in Prague (Czech Republic)

E-mail: sgeorgieva@seznam.cz

Abstract: Since the Antiquity, the term mimesis has been interpreted as *mimicry*, *representation* or *imitation* reflecting reality. The concept of mimesis traces all the way back to Plato in Ancient Greece who perceived art itself as a tertiary act, the construction of which removes us from the *actual* reality. Plato's mimesis concept is opposed by Aristotle. He admits that poetry and music are imitative arts. Anything can be imitated: be it material imitation of nature, objects and persons, or representation of the times, the author's emotions, life or experiences. Last but not least, it is also style already used in another piece that can be imitated. In order to identify imitation, it is necessary to differentiate between its literal and moderate form. The key questions relating to the issue of mimesis are as follows: *Why*

do we imitate? What do we imitate? How do we imitate? Art as an imitation of imitation is misleading because it acts as an authentic imitation even though it captures only some aspects of a given subject. Therefore, it only removes us from reality instead of bringing us closer to it. Literature and art can enrich our reality with that which is missing.

Keywords: mimesis, representation, imitation, emotions, work of art, word, literature, music

Pešlome (CZ): Od dob antiky až po současnost byl termín mimesis interpretován jako *nápodoba*, *reprezentace* či *imitace* reflektující skutečnost. Historie konceptu mimesis sahá až do antiky k Platonovi, který samotné umění vnímal jako terciální úkon, při jehož tvorbě se vzdalujeme „skutečné“ skutečnosti. V opozici k Platonovu konceptu mimesis pak stojí Aristotelés. Ten přiznává, že básnictví i hudba jsou umění napodobovací. Napodobovat se ovšem může cokoli: ať už se jedná o materiální nápodobu přírody, objektů či osob nebo reprezentaci doby, autorových emocí, života, ale i prožitých zkušeností. V neposlední řadě se dá napodobit styl, jímž bylo (již) v minulosti napsáno určité dílo. Pro identifikaci nápodoby je třeba rozlišit mezi doslovnou formou nápodoby a její umírněnou formou. Klíčové otázky souvisejícími s problematikou mimesis jsou následující: *Proč se napodobuje? Co se napodobuje? Jak se napodobuje?* Umění jako nápodoba nápodoby je zavádějící, protože vystupuje jako autentická nápodoba, přestože z každé věci zachycuje pouze část. Vzdaluje nás tedy od skutečnosti, místo aby nám ji přiblížila. Literatura i umění nám do reality vnáší i prvky, které v ní chybí.

Ключови гуми: mimesis, nápodoba, imitace, emoce, umělecké dílo, slovo, literatura, hudba

Historie pojmu mimesis

Termín *mimesis* je řeckého původu a doslovně se překládá jako *imitace* či *nápodoba*. Další varianty zahrnují označení jako *reprezentace* a *emulace*. Všechny tyto termíny nesou v sobě něco z významů prvotního řeckého slova *mimesthai*, avšak každý překlad vyzdvihuje jinou vlastnost tohoto pojmu. Všeobecně se termín používá k popisu vztahu mezi uměním a skutečností nebo odrazu reality v uměleckých dílech. Historie konceptu mimesis sahá až do antiky. Původně mělo *mimesthai* pythagoreánský smysl vyjádření a bylo striktně asociováno s

tancem a hudbou. Platón, který vnímal umění jako úkon, kde se vzdalujeme „skutečné“ skutečnosti a samotná *mimesis* byla v jeho pojetí chápána jako něco negativního, a pro společnost dokonce škodlivého. Umění jako nápodoba nápodoby je zavádějící. Vzdaluje nás od skutečnosti, místo aby nám ji přiblížila, a nebere v potaz, že literatura i umění vnáší do reality i prvky, které v ní chybí.

V opozici k Platónovu konceptu *mimesis* pak stojí Aristotelés, který přiznává, že **básnictví i hudba jsou umění napodobovací**. Rozeznává však několik variant této nápodoby. Lze napodobovat jinými prostředky, či napodobovat jinak a ne tímž způsobem. Rozdíly mezi uměním pak spočívají v tom, jakých prostředků je k napodobování užito. Dle Aristotela patří napodobování k lidské přirozenosti a právě tím se člověk liší od ostatních živých tvorů.

Nový pohled na problematiku nápodoby v literatuře vnesl v renesanci koncept Philipa Sidneyho¹, který ve svém díle *The Defense of Poesy* obhajoval poezii a poukazoval na její důležitost pro lidské poznání. Sidneyho mimetický koncept vychází z blízkého vztahu mezi životem a literaturou a klade důraz na mimetický vztah mezi přírodou a skutečností. Literární dílo tedy poskytuje jak odraz reality, tak i možnost přidat prvky, které v ní nejsou. Spisovatel či básník pak mají jedinečnou schopnost vytvářet ve svých dílech další, jaksi paralelní skutečnost, přetvářet realitu, dělat ji zajímavější.

Jedním z autorů, který také obhajoval kreativitu konceptu *mimesis*, byl Samuel Coleridge². Nápodoba pro něj byla klíčovým pojmem v jeho teorii imaginace. Pro Coleridge byla *mimesis* spíše uměleckou metamorfózou nežli reduplikací a byl přesvědčen, že umělecká nápodoba je formou autorovy „sebeinterpretace“.

¹ Philip Sidney (1554 – 1586) – anglický básník a dvořan, prominentní osobnost alžbetinské doby.

² Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) – anglický romantický básník, kritik a filosof.

Problematicke zobrazení či odrazu reality v literárních dílech se věnoval významným způsobem německý filolog a literární kritik Erich Auerbach³ ve svém díle *Mimesis*, ve kterém pomocí textové analýzy interpretoval díla z mnoha historických období a nazýval tuto analýzu *hrou s textem*.

20. století

Klíčové otázky souvisejícími s problematikou mimesis jsou následující: *Proč se napodobuje? Co se napodobuje? Jak se napodobuje?*

Již Aristotelés odpovídá velmi stručně na otázku: proč se vlastně člověk snaží napodobovat či, v užším slova smyslu, duplikovat realitu. Odkazuje na vrozenost – napodobování je člověku přirozené. V opakování, nápodobě a duplikaci pak vidí zdroj našeho poznání, tj. každé literární či umělecké dílo představuje jinou formu nápodoby, která je jedinečná.

Ve dvacátém století se koncept mimesis rozšiřuje a hranice pojmu začínají být skoro bezbřehé. Anthony Nuttall⁴ připouští, že napodobovat lze cokoli, jelikož ve své mysli čtenář může asociovat cokoli s čímkoli. Na přidávání prvků, které v realitě chybí, se dívá z jiné perspektivy než Philip Sidney a pohlíží na ně jako na záměrné přetváření. Taktéž připouští dokonce, že díky *mimesis* je nám dovoleno lhát.

Umberto Eco⁵, sám vychází z racionalismu platonsko-aristotelské tradice, která sdílí přesvědčení, že nic se neděje bez dostatečné příčiny, varuje ve svém díle *Meze interpretace* před hermeneutickým driftem⁶. Interpretovat lze nekonečným množstvím způsobů, na základě čehokoli si vybavíme cokoli, čili přecházíme od významu k významu. Hermetismus zažíval

³ Erich Auerbach (1892 – 1957) od r. 1950 profesor na Yale University, USA.

⁴ Anthony David Nuttall (1937 – 2007) anglický literární kritik.

⁵ Umberto Eco (1932 – 2016) itálský filosof, spisovatel a estetik.

⁶ Způsob interpretace, převládající v renesančním hermetismu.

rozkvět přibližně v 2. století našeho letopočtu, jeho vrchol byl pak v renesanci. Tehdy jej přepracovali novoplatonisté a křesťanští kabalisté Pico della Mirandola⁷, Marsilio Ficino⁸ a Johannes Reuchlin⁹. A podle Eca – je navýsost důležité stanovit si jisté a jasné meze interpretace, abychom se co nejvíce přiblížili významu, který zamýšlel zejména autor. Z tohoto důvodu nemůže být žádná mimetická koncepce bez hranic, ale zároveň nemohou být ani hranice příliš těsné.

Slovo a jeho magická moc

Touha literátů vrátit slovu jeho magickou moc je odvěká, též překročit hranice směrem k univerzálnějšímu sdělení, tj. k hudbě. Zůstávají však často někde v prostoru „mezi“, volí „hudební“ přístup k zobrazované realitě tím, že napodobují různé hudební principy a struktury, nechávají se strhnout zvukem, „přepisují“ své hudební zážitky, tematizují hudbu v bezpočetných stylových a žánrových polohách atd... Pak vznikají díla, která sice na první pohled nevybočují z normy běžné produkce krásné literatury, ale při jejich bližším prozkoumání se od ní liší zejména tím, že otevírají cesty k jinému umění. Ve svém estetickém kódu mají navíc postupy, jimiž se vzpírají tradičním metodám analýzy a interpretace, pak se jejich čtenář nebo odborný badatel také nutně ocitá v pozici „mezi“, mezi dvěma uměními, mezi dvěma, příp. dokonce i více vědními obory.

Hudba jako řeč ve smyslu rétoriky

Staří Řekové a římsští řečníci věřili a učili, že užití určitých metod rétoriky ovlivňuje emoce nebo hnutí mysli jejich

⁷ Pico della Mirandola (1463 – 1494) itálský humanista a filosof.

⁸ Marsilio Ficino (1433 – 1499) itálský humanistický filosof a lékař.

⁹ Johannes Reuchlin (1455 – 1522) německý právník, humanista a mystik, byl prvním německým hebraistou.

posluchačů. V kořenech Platonova chápání leží víra, že hudba má jasný obsah, který může být přenesen k posluchači. Slova pomáhají procesu přenosu, a když ty chybí, je velmi těžké rozeznat smysl harmonie rytmu. Aristoteles je méně kritický k hudbě a rozlišuje její různé „polohy“ a užití – od příjemných aktivit až k mocné síle, vytvářející určitý vliv na morální vlastnosti duše. S jasným vědomím, že hudba s řečí jsou propojené – Platon ve svých spisech používá pojem *musica* ve smyslu *múzická umění*, a nejedná se zdaleka jenom o hudbu, ale také vedle ní i o poezii a tanec.

Platon, Ptolemaius a jiní autoři se domnívali (předpokládali), že zvuky, konsonance, různé žánry nebo typy skladeb mají bezprostřední vztah k duši, schopnostem, také k vnějšímu a vnitřnímu světu člověka. Debata na toto téma vydá na celou knihu. Tito autoři utvrzují starou pravdu, že zvuk umí zprostředkovat přenos afektu a citu z interpreta (pěvce) na posluchače a, že prostřednictvím hudebního sdělení mezi interpretem a posluchačem dochází k harmonii duše a těla. V Římě Quintilianus a Cicero učí, že studium hudby každopádně pomůže řečníkovi dosáhnout nesrovnatelně většího efektu ve svém vystoupení. Podobnost mezi hudbou a řečí je spatřována hlavně v oblasti: formy, zvuku, přednesu, gestikulace a také rytmiky.

Také působení a propojenost hudby s řečí lze pojmenovat:

1. Ve všech kulturách jsou považovány za velice blízké formy lidské komunikace;

2. Antický básník a zpěvák v jedné osobě zpíval a vyvolával u publika očisťující stavy – buď recitací nebo zpěvem;

3. Obě umění mají také podobnou „konstrukci“. Proslov a hudební kompozice jsou postaveni na: tématu – nápadu – a subjektu (předmětu);

4. V přednesu proslovu a též v hudební kompozici je nutno dodržovat určitá pravidla:

- artikulace – odměřený časový průběh – čili tektonické a metro-rytmické proporce a vztahy;

5. Sémantická funkce je společná také pro obě umění: sdělení nepřímou (formou emoce, vzbuzování pocitů a

nálad); jasné, přímé sdělení tam, kde byl založen slovník „příbuzných“ stavebních sémantických kamenů (rétorické figury).

V prostoru mezi literaturou a hudbou

Obtížnost tématu, v němž dochází k interakci dvou nebo více odlišných médií nebo umění, je dána především tím, že má vícevrstevný charakter. Badatel obdobného zaměření nevystačí pouze se znalostmi a terminologií svého oboru, ale musí být buď vzdělán i v dalších oborech, nebo zde musí nastoupit mezioborová spolupráce badatelů různých vědních oborů. Ve vzájemné interakci literatury a hudby ze strany muzikologů lze pozorovat soustavný a odborně erudovaný zájem o pojmenování celé řady přesahů od hudby k literatuře. Ovšem literární věda (ani komparatistická studia) dosud nenabídly takový soubor terminologicky odpovídající konvence, které by pomohly analyzovat a interpretovat literární dílo s přesahem k hudebnímu opusu.

Komparatistický přístup vidí obě umění jako samostatné celky a jejich vzájemné vztahy hodnotí buď z pozic literární vědy, nebo muzikologie za přispění historie, estetiky, filozofie, sociologie aj. Literární vědec většinou ztěží pojmenuje hraniční jev přesně, všímá si ho spíš pouze okrajově. Setkáváme se většinou pouze s povrchním a stručným konstatováním o přítomnosti, cizího média‘ (zejména v rovině motivů).

Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu. Příbuzné a rozdílné charakteristiky

Komparatistický přístup zkoumá souběžně různé jevy (např. rozdíly v akustické prezentaci obou umění, schopnosti zprostředkovat simultánní informace, možnosti společných narativních struktur aj.) a také poukazuje na nutnost a důle-

žitost zdvojeného studia literárněvědných i muzikologických disciplín. Ačkoli se někteří literární historikové či kritikové už v minulosti zajímali o dílčí témata, stále ještě chybí dostatek kvalitních literárněvědných studií na toto téma. Na specifické problémy vztahu hudby a literatury přitom narážejí obě vědní disciplíny. Pokud některá z nich řeší problém hraniční, snaží se ho většinou vykládat nikoli jako možný průnik obou umění, ale pouze ze svého pohledu, a tak se stává, že je jedno umění upřednostňováno před druhým.¹⁰

Další z mnoha komplikací, na které v komparatistických textech obou vědních oborů narážíme, je jak velká terminologická roztříštěnost, též i odlišnosti v uchopení a výkladu styčných/společných termínů. Většinou se vědci pohybují v extrémech: jedni tyto termíny přijímají a snaží se o jejich korektní výklad. Druzí je odmítají a ostře ohraničují pole působnosti obou umění, i když přitom např. básnické útvary byly v minulosti běžně označovány jako píseň či zpěv, protože se často vyskytovaly ve zpívané formě. Ostatně nepravá synonymita slov typu báseň – píseň přetrvává v titulech i v obecném označování básnických sbírek dodnes. Navíc řada hudebně – formových, žánrových, pojmoslovných termínů, která jsou dnes chápána jako ryze hudební, má svůj původ v literatuře a naopak, i když se zdá, že častější přejímky se uskutečňovaly směrem od literatury k hudbě.

Historie vzájemného vztahu

Historie vzájemného vztahu mezi literaturou a hudbou je stejně dlouhá jako historie každého z obou umění. Vztahy mezi literaturou a hudbou bychom mohli nahlížet v kulturněhisto-

¹⁰ Český hudební vědec Jiří Fukač (1936 – 2002) tvrdil, že muzikologie vykonala v této oblasti dosud více než literární věda (např. zkoumání otázky programní hudby, interpretace oper za pomoci výkladu libreta, zkoumání písňových textů atd.), o čemž svědčí řada muzikologických studií (1983: 10).

rické perspektivě a zkoumat příbuznosti v dějinách obou umění. První evropské označení hudby zahrnovalo i oblast slovesného umění – řecký výraz *mousikē* označoval příslušnost ne pouze k hudbě, nýbrž k souboru zvukových aktivit – slovesných, hudebních a pohybových (tanečních). Latinský termín *musica*, vykládaný jako *scientia bene modulandi*, označoval múzické (na harmonických číselných poměrech a proporcích spočívající) konání v řeči, hudbě a tanci.¹¹ Výraz *poezie* byl převzat přes latinu (*poesis*) z řeckého *poiēsis* a zahrnoval nejen uměleckou literaturu v základních kategoriích (epika, lyrika, drama), ale uměleckou tvůrčí práci vůbec, takže se vztahoval i na hudbu¹².

Pojem *literatura*¹³, postupně rozšířen a modifikován – *litterae humaniores*, *belles lettres*, *krásná literatura*, *umělecká literatura* – byl rovněž přenesen i na pole hudby, o jejíchž oblastech se běžně, byť v přeneseném slova smyslu, hovořilo jako o literatuře¹⁴. Obecně lze říci, že hudba i literatura se vyvíjely paralelně vedle sebe v dynamickém systému umění, ovlivňovaly se, dostávaly do souvislostí a působností, splývaly ve vzájemných syntézách, vždy nějak vzájemně souvisely. V obdobích, kdy literatura nebyla ještě zaznamenávána písemně, obě umění – poezie i hudba – splývaly v kategorii zpívané (básnické) řeči, která byla podporována nástrojovou hrou. Intenzivně probíhala i vzájemná interakce v procesu zhudebňování textů či tvorby textu k hudbě. O tuto interakci se v dalším vývoji opírá nejen vokální hudba, ale i tzv. zpívaná poezie. V hudbě probíhá obdobný proces fixace hudebního záznamu do not. Ovšem je zde podstatný rozdíl – poezie se, na rozdíl od hudby, stává nezávislou na *zvukovém* provedení a na cestě k lidem nepotřebuje interpreta. Stačí číst.

Nad vztahem hudby a literatury se zamýšlel ve své *Poetice* už Aristoteles. Rozdíly mezi uměními viděl hlavně v tom,

¹¹ Fukač, Vysloužil (eds.) 1997: 11.

¹² Vlašín (ed.) 1977: 283.

¹³ Vyvíjející se od renesance, nastolen v osvícenství.

¹⁴ Vlašín (ed.) 1977: 208.

že každé ke svému *znázorňování* užívá jiné prostředky nebo *znázorňuje* jiné předměty, třeba i různými způsoby. Značně aktuální se tato problematika stala v pozdně antické i raně feudální epoše¹⁵. K užší provázanosti hudebního a literárního prvku přispěl i vznik monodie, zrod barokní opery i klasicistního dramatu. Klasicistický ideál myšlenkové syntézy hudby a slovesného textu je však revidován požadavkem (J. W. Goethe), aby vokální hudba utvořila symbolickou formu pro vyjádření básnického základu a umocnila tím obsahovou složku hudebního díla. Myšlenka ideální jednoty hudby a poezie se pak stala vůdčí ideou éry romantismu a novoromantismu (F. Schubert, R. Schumann, B. Smetana, R. Wagner). Populární se stala koncepcí *correspondence des arts*¹⁶.

Ke vztahům obou umění lze shrnout, že:

různé druhy umění prodělávají každý svůj individuální vývoj, a to různým tempem a s různou vnitřní strukturou prvků. Nepochybně jsou ve stálém vzájemném vztahu, avšak tyto vztahy nejsou vlivy, které by vycházely z jednoho bodu a určovaly vývoj ostatních druhů umění; je nutno je pojímat spíše jako komplexní schéma dialektických vztahů působících oběma směry¹⁷.

Literatura a hudba z estetického, filozofického a semiotického pohledu

Literatura a hudba z estetického pohledu fungují v celém systému umění jako rovnocenné prvky vedle dalších druhů umění, ale současně mají také mnoho specifik, které vyplývají z jejich povahy, geneze i z jejich vzájemného vztahu. Estetické

¹⁵ Ve spojitosti s duchovní hymnickou poezií, později ve středověku i s poezií trubadýrskou, odkud vedla přímá cesta k renesanční symbióze hudby a literatury.

¹⁶ Založena na víře v ucelenou a vnitřní provázanost a strukturální jednotu veškerého umění.

¹⁷ Warren, Wellek 1996: 189 – 190.

zkoumají fungování celého systému v těsném kontaktu s jeho historickým vývojem, jednotlivá umění srovnávají a vyzvedávají jejich podobnosti i odlišnosti. Za jednu z prvních estetických prací, na kterou je napojen celý další vývoj estetických zkoumání tohoto zaměření, je považována Hegelova Estetika. Z českých prací je možné uvést Zichovu¹⁸ koncepci sémantiky umění, zvláště hudby a básnictví, např. jeho práce *Estetické vnímání hudby* (1910) a *O typech básnických* (1917 – 1918). Zichova koncepce je v české estetice první pokus o rozbor a pochopení významové stránky hudby s důsledky pro obecnou uměnovědu. Tyto studie mají důležité místo ve vývoji uměleckého významosloví, které je později zpracováno v textech českého strukturalismu. Představují určitý mezičlánek mezi myšlenkovým světem Otakara Hostinského¹⁹ a pracemi Pražského lingvistického kroužku²⁰, obzvláště Jana Mukařovského²¹.

Zdeněk Vyšohlíd²² chápe problematiku všech umění jako problém filozofický a říká, že:

fakt existence různých umění vzbuzuje otázku po povaze skutečnosti: nejde o skutečnost předmětností, nýbrž o skutečnost života, o to, jak člověk žije, rozumí sobě a světu²³. Zvláště pak vyzvedává úlohu hudby v našem životě a její spjatost s řečí jako základním dorozumívacím prostředkem: „Bytí lze myslet tak, jak se mi daří skutečně být v hudbě. Hudba je doménou ducha, který cítí. Ocítám-li se v hudbě, odhaluje se, co znamená být²⁴.”

Z pohledu sémiotického lze konstatovat, že najít objektivní kritéria pro srovnání obou umění je velice problematické.

¹⁸ Otakar Zich (1879 – 1934) skladatel, hudební estetik.

¹⁹ Otakar Hostinský (1874 – 1910) estetik, teoretik hudby.

²⁰ Pražský lingvistický kroužek (PLK) dosud existující spolek českých a zahraničních lingvistů, založen 6.10.1926.

²¹ Jan Mukařovský (1891 – 1975) estetik, literární historik, čelný představitel českého strukturalismu.

²² Zdeněk Vyšohlíd (*1948) český filosof.

²³ Vyšohlíd 2001: 8.

²⁴ Vyšohlíd 2001: 16.

Literární i hudební díla jsou vázána na různé typy výrazového materiálu, představují věci odlišné povahy, vyznačují se různými způsoby sdělení, přenášení citových, intelektuálních a představových obsahů. Tím jsou dány rozdíly v jejich vnímání a percepci. Odlišnosti v materiálu, způsobu sdělení a percepci pak představují měřítka, podle kterých můžeme jednotlivá umění třídit, případně poměřovat a srovnávat.

Calvin S. Brown, autor zásadní knihy o vztazích mezi literaturou a hudbou přijímá v rámci systému umění dělení na dvě svébytné skupiny: krásná umění (výtvarnictví, sochařství, architektura, hudba, literatura, příp. tanec) a užitková umění. Pro dělení těchto pěti obecně akceptovaných krásných umění užívá jako rozlišovacího rysu lidských smyslů, kterými je vnímáme. Nápadným rozdílem mezi vizuálními a zvukovými uměními je ten, že prve jmenované jsou prostorové a druhé časové. Obecně řečeno jsou pak vizuální umění statická a mají svoji šíři, vývoj a vztahy v prostoru. Zvuková umění jsou dynamická a mají svou šíři, rozvoj a vztahy v čase. Hudba a literatura jsou si pak podobné v tom, že jsou to umění zprostředkovaná sluchem, mají svůj průběh v čase²⁵. Je zřetelné, že pokud umění pracují s materiálem, který vykazuje společné vlastnosti (např. časový průběh), pak tato umění mohou u recipientů vzbudit dojem podobnosti a v průběhu jejich emancipovaného vývoje může docházet k různé intenzivnímu sblížování.

Tematizace v titulech básní – názvy hudebních forem, hudebních žánrů, hudebních nástrojů, hudební názvosloví

Typický příklad naplnění zpěvnosti (v jiných pojetích hudebnosti) poezie a současně tematizování hudby spatřujeme v období modernismu – v poezii na přelomu 19. a 20. stol. Modernisté dávali do titulů svých básní názvy hudebních skladeb, např.: preludia, nokturna, hymny, symfonie, koncerty, sonáty

²⁵ Brown 1987: 7 – 14.

apod., zatímco romantikové přenášeli na oblast hudby názvy literárních žánrů, např. balada i italské hudební názvosloví, např.: adagio, largo aj. Mnoho z hudebních titulů těchto básní má pouze metaforický charakter, evokují hudební konotace vyvolané názvy hudebních forem či žánrů.

V poezii se však setkáváme i s takovými texty, které mohou, ale nemusí být opatřeny hudebním názvem, a přesto náleží k těm básnickým formám, které jsou projektovány na hudebním principu. Zvláště patrné je to u textů vystavěných na principu některé hudební formy. Nejde vždy o přesné analogie, přesto však lze v některých případech hovořit o hudebních principech, které se při konstruování básnického díla uplatňují a odpovídají spíše hudebním než literárním postupům. Jako příklad lze uvést rondo v Seifertově skladbě Mozart v Praze nebo Nezvalovu skladbu „Edison“ (Básně noci, 1930), o které sám básník prohlásil:

Edison je stavbou přísná sonáta a hudebník tu přísnou stavbu tam najde, je to dosud mé nejkomponovanější dílo. Zdá se být na obrazy chudší nežli Akrobat, ale [...] je prostě jinak stavěn. Má navíc hudební architektoniku zásluhou přísných rýmů a pravidelného rytmu, refrénů a tematické práce [...] ²⁶

K hudebním principům kompoziční výstavby svých románů se otevřeně hlásí např. i Milan Kundera.

V názvech básní, básnických sbírek, esejistických prací (např. Březinova *Hudba pramenů*) i prozaických děl se může odrážet i přímý vztah k hudbě jako k něčemu, co nás spojuje s nadreálnem (hudba v užším slova smyslu). Umělecké slovesné dílo v rámci svých vyjadřovacích, žánrových nebo kompozičních možností může nahlížet, zkoumat, a vnímat hudbu jako něco, co překračuje možnosti slova a vyjadřuje asi nejlépe ze všech umění univerzum. Pro poezii je to možná nedosažitelná meta, a tak často užívá *kategorie hudby* jako axiom ryzosti, pravosti, pravdivosti, spravedlnosti, hloubky apod. ²⁷

²⁶ Jungmann 1997: 98.

²⁷ Např. Otokar Březina – Z věčných dalek (Tajemné dálky), Hudba slepců (Ruce), Zpěv staletími bloudící (Stavitelé chrámu); Karel Toman – Ó hrajte..., Nálada (Pohádky krve); Jiří Wolker – Slepí muzikanti (Těžká hodina);

Hudba se může uplatňovat také jako symbol, protože se stává nositelem abstraktní myšlenky, a jako každý další symbol ji „není možné vysvětlovat, neoznačuje nic konkrétního, nic hmatatelného nevyjadřuje, pouze nám zpřítomňuje skutečnost, kterou není možno jinak zachytit, a staví nás vůči ní“²⁸.

Všechny stránky zvukové formy jazyka mohou být ve slovesném díle též předmětem umělecké stylizace:

1. Rytmika je definována jako veršová organizace básně, jejímž jádrem je slabika, je chápána jako rozhodující organizující činitel celé zvukové vrstvy díla, který si v mnoha případech různým způsobem a v různém stupni podřizuje složky jiné;

2. Melodika je takové poetické využití intonace, při němž se na pozadí veršového a strofického členění vytvářejí jistým způsobem uspořádané konfigurace intonačních útvarů;

Vzájemné vztahy hudby a poezie (literatury) se projevují i v oblasti tematické. Témata odkazují na různé podmíněný, odlišně uskutečňovaný a do veršů transformovaný vztah básníků k hudbě. Podmíněnosti mohou být: kulturně – společenské podmínky, ve kterých básník tvoří, jeho osobní dispozice ve hře na hudební nástroj či jinému provozování hudby, třeba i pouze její aktivní vnímání, rodinné nebo přátelské prostředí, ve kterém vyrůstal a tvořil, filozofické podhoubí jeho světonázoru.

Dalším výrazným okruhem jsou motivy hudebních nástrojů. Hudební nástroj je od nepaměti spjat s životem člověka. Ovšem v básnickém díle se může stát oduševnělým tím, že přesáhne svou původní úlohu nástroje a pouhého služebníka člověka a stane se v jistém smyslu součástí těla a vědomí.

Ve stručnosti: je snad jasné, že člověk nemůže stvořit žádné dílo nemimeticky. Když to trochu přeženeme a perifrazujeme – ani Bůh nakonec nestvořil svět z „ničeho“, ale dle obrazu svého.

Josef Hora – Pod prsty hudby (Domov); Jaroslav Seifert – Koncertní kavárna, Marseille (Svatební cesta); Vilém Závada – Hudebnice (Hradní věž); Vladimír Holan – Při hudbě (Asklépiovi kohouti), Hudba (Kamení, přicházíš); Oldřich Mikulášek – Hudba (Ortely a milosti), Poezie hudby (Pulsy), Ladění (Tráva se raduje); Ivan Blatný – Letní hudba (Stará bydlíště) atd.

²⁸ Jarociński 1989: 35.

Bibliografie

- Aristotelés 2008:** Aristotelés. Poetika, 2008, Oikoymenh ISBN: 978-80-7298-131-1.
- Auerbach 1988:** Auerbach, E. Mimesis (Podtitul: zobrazení skutečnosti v západoevropských literaturách). Mladá fronta, Praha: 1998; ISBN: 80-204-0738-3.
- Brown 1987:** Brown, C. S. Music and Literature – A Comparison of the Arts, Univ. of Georgia Press, USA, 1948 – Published by UPNE 1987. ISBN: 97-80874-514-025.
- Coleridge 1971:** Coleridge, S. T. The Rime of the Ancient Mariner. Dover Publications Inc., New York, 1971; ISBN: 9780486223056.
- Eco 2004:** Eco, U. Meze interpretace. Karolinum Praha, 2004; ISBN: 80-246-0740-9.
- Fukač 1983:** Fukač, J. Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií (sborník Hudba a literatura, Frýdek-Místek, 1983.
- Fukač, Vysloužil, Macek 1997:** Jiří Fukač – Jiří Vysloužil – Petr Macek (eds.). Slovník české hudební kultury. Praha: Editio Supraphon, 1997.
- Georgieva 2013:** Georgieva, S. Barokní afektivní teorie. NAMU Praha 2013; ISBN: 978-80-7331-255-8.
- Jarosiński 1989:** Jarosiński, S. Debussy, Opus Bratislava, 1989. ISBN: 80-7093-001-2.
- Jungmann 1997:** Jungmann, S. Hudba přítelkyně, Schneider, Brno, 1997. ISBN: 80-85796-11-2.
- Nuttall 1974:** Nuttall, A. Philosophy and the Literary Imagination. London: Chatto & Windus for Sussex University Press. 1974. ISBN: 0856210307.
- Platon 2001:** Platon, Ú. Oikoymenh, Praha, 2001 II. Vyd. ISBN: 80-86005-28-3.
- Sir Sidney 2018:** Sir Sidney, Ph. The Defense of Poesy. Macat International Limited, London, 2018; ISBN: 9781912453139.
- Vlašín 1977:** Vlašín, Št. (ed.). Slovník literární teorie 1. vyd. Československý spisovatel, 1977.

Vyšohlíd 2001: Vyšohlíd, Z. Bytí jako výzva a naděje, Svoboda Servis, 2001 ISBN: 80-86320-19-7.

Wellek 1996: Wellek, R. Warren, Austin: Teorie literatury, Votobia 1996, ISBN: 80-7198-150-8.

Zich 1981: Zich, O. Estetické vnímání hudby, Praha, Supraphon, 1981.

Zich 1937: Zich, O. O typech básnických, Orbis – edice ARS, 1937.