



INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

TENTO PROJEKT JE SPOLUFINANCOVÁN EVROPSKÝM SOCIÁLNÍM FONDĚM A STÁTNÍM ROZPOČTEM ČESKÉ REPUBLIKY.

Průvodka dokumentem:

- nadpisy tří úrovní (pomocí stylů Nadpis 1-3), před nimi je znak #
- na začátku dokumentu je automatický obsah (#Obsah)
- obrázky vynechány, zůstávají pouze původní popisky vložené mezi znaky @...&
- odkaz na literaturu je uveden textem Literatura, pořadovým číslem, jako hypertextový odkaz na číslo v seznamu literatury, vložen mezi znaky \$...&
- dodatečný komentář editora vložen mezi znaky §...&
- tabulky jsou v textu pouze symetrické, vložené mezi znaky @...&
- v textu se vyskytuje speciální symbol (¬), jehož význam je „volitelný spojovník“
- vyznačení řezu písma vložen mezi znaky \$...\$
- poznámky pod čarou jsou umístěny na konci dokumentu
- v příkladech adaptovaných dokumentů nejsou použity styly nadpisů

Radomil Novák

Literatura a hudba v intermediálním prostoru

Studijní opora k inovovanému předmětu Literatura a hudba (KCD/2AHUD) a Česká literatura v jazzovém rytmu (KCD//CLVJR)

Ostrava, září 2013

ISBN 978-80-7464-437-5

#Obsah

#Úvod

#1 Literatura a hudba v různých perspektivách

- #1.1 V pozici „mezi“
 - #1.2 V prostoru mezi literaturou a hudbou
 - #1.2.1 Výzkum v oblasti vzájemných vztahů literatury a hudby
 - #1.2.2 Komparatistický přístup
 - #1.2.3 Intermediální přístup
 - #1.2.4 Rozdílnost percepce
 - #1.2.5 Geneticky spřízněné metody
 - #1.3 Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu
 - #1.3.1 Příbuzné a rozdílné charakteristiky
 - #1.3.2 Historie vzájemného vztahu
 - #1.3.3 Literatura a hudba z estetického pohledu
 - #1.3.4 Vzájemný vztah jako problém filozofický
 - #1.3.5 Pohled sémiotický
 - #1.4 Literatura a hudba v intermediální perspektivě
 - #1.4.1 Historie intermediality
 - #1.4.2 Intermedialita v pojetí Wernera Wolfa
 - #1.4.3 Základní odlišnosti v pojetí intermediality dle I. O. Rajewsky
 - #1.4.4 Typologie intermediálních projevů dle I. O. Rajewsky
 - #1.4.5 Typologie intermediálních projevů dle Wernera Wolfa
 - #1.4.6 Relační intermedialita
 - #1.4.7 Strukturní intermedialita
- #Shrnutí kapitoly

#2 Specifika intermediálních projevů v poezii

- #2.1 Zvuk jako společný fenomén hudby a poezie (transmediální jev)
 - #2.1.1 Hegelovo pojetí
 - #2.1.2 Zichovo pojetí
 - #2.1.3 Hudebnost poezie
 - #2.1.4 Terminologické nejasnosti
 - #2.1.5 Charakteristika zvuku
 - #2.1.6 Uplatnění hlásek v básnickém díle z pohledu fonetiky a fonologie
 - #2.1.7 Hlásková instrumentace a její typologie
- #2.2 Tematizování hudby v poezii (intermediální reference v podobě tematizace)
 - #2.2.1 Tematizace v titulech básní – názvy hudebních forem, hudebních žánrů, hudebních nástrojů, hudební názvosloví
 - #2.2.2 Motivy hudebních skladatelů a jejich děl
 - #2.2.3 Motivy hudebních nástrojů
 - #2.2.4 Tematizace hudby a smysl díla (klíčové motivy, leitmotivy, intertextové motivy, komplexní motivy)
- #2.3 Píseň jako médium lyrického vyjádření (kombinace médií)
 - #2.3.1 Píseň jako hudebně slovesný projev
 - #2.3.2 Písnička, písničkář
 - #2.3.3 Dvojí druh písňových textů (primární a sekundární)
 - #2.3.4 Báseň versus písňový text a jejich recepce

#Shrnutí kapitoly

#Úvod

Následující distanční text si klade za cíl nabídnout studentům základní vhled do problematiky interdisciplinárního vztahu mezi dvěma uměními, a to mezi literaturou a hudbou.

První kapitola je věnována základním metodologickým otázkám. Řeší se tady dvojí možný přístup ke zkoumání vzájemného vztahu literatury a hudby. Prvním z nich je přístup komparatistický, druhý pak intermediální. Pro další bádání v této oblasti autor upřednostňuje přístup druhý, objasňuje intermediální koncept umění, přibližuje základní vědecké přístupy a v závěru také základní typologii intermediálních produktů.

Ve druhé zásadní kapitole je pozornost věnována intermediálním projevům zvláště v poezii. Nejdříve je zkoumán zvuk jako společný fenomén hudby a poezie. Výklad postupuje od základních informací týkající se zvuku, jazykové komunikace až ke konkrétnímu využití zvuku v básnickém díle. Důraz je kladen na rozdíly mezi využitím zvuku v hudbě a v poezii. V závěru kapitoly jsou typologizovány zvukové prostředky poezie (M. Červenka) a uveden příklad konkrétního básnického textu s akcentovanou zvukovou stránkou jazyka (O. Mikulášek). V další části je nastíněn problém tematizování hudby v poezii a jako příklad kombinování dvou médií je uvedeno základní pojednání o písni.

Tento distanční text vychází z přednášek k disciplíně Literatura a hudba a Česká literatura v jazzovém rytmu, které jsou nabízeny jako povinně volitelné nebo výběrové disciplíny v rámci bakalářského studijního programu „Český jazyk a literatura se zaměřením na vzdělávání“ a navazujícího magisterského studia „Učitelství českého jazyka a literatury pro ZŠ“, případně pro všechny zájemce o literaturu, hudbu a možnosti jejich vzájemného propojení.

Po prostudování textu budete znát:

Základní informace z oblasti výzkumu vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou

Základní rozdíly mezi komparatistickým a intermediálním přístupem ke zkoumání dané tematiky

Příbuzné a rozdílné charakteristiky literatury a hudby

Historický vývoj vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou

Estetický, filozofický a sémiotický přístup ke zkoumání vztahů literatury a hudby

Základní charakteristiku intermediálního konceptu umění

Odlišné vědecké přístupy k intermedialitě

Typologii intermediálních produktů podle I. O. Rajewsky a W. Wolfa

Zvuk jako společný fenomén poezie a hudby, jeho rozdílné využití v poezii a hudbě

Tematizování hudby v poezii, vnější a vnitřní stránka motivických proměn

Píseň jako kombinace slovesného textu a hudební složky, příklad kombinace dvou samostatných médií

Získáte:

Schopnost orientovat se v základní problematice vztahů mezi literaturou a hudbou

Schopnost pojmenovat a roztřídit základní rozdíly mezi literaturou a hudbou

Přehled o dvou možných přístupech ke zkoumání dané problematiky

Přehled o nové metodě zkoumání mediálních produktů, tzv. intermedialitě

Schopnost podívat se na vztah dvou umění z různých perspektiv, historické, estetické, filozofické a sémiotické

Schopnost analyzovat a interpretovat básnický text, ve kterém je akcentována zvuková složka jazyka, pojmenovat a typologizovat zvukové básnické prostředky

Schopnost vyhledat v básnickém textu hudební motivy a přiřadit jim správnou funkci v kontextu hledání jeho smyslu

Příklad, jakým způsobem se dají kombinovat dvě média tak, aby zůstaly na jedné straně samostatnými znakovými systémy, na straně druhé vytvořily ve svém spojení jedinečný estetický komplex (píseň)

#1 Literatura a hudba v různých perspektivách

V této kapitole se dozvíte:

Základní informace z oblasti výzkumu vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou

Základní rozdíly mezi komparatistickým a intermediálním přístupem ke zkoumání dané tematiky

Příbuzné a rozdílné charakteristiky literatury a hudby

Historický vývoj vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou

Estetický, filozofický a sémiotický přístup ke zkoumání vztahů literatury a hudby

Základní charakteristiku intermediálního konceptu umění

Odlišné vědecké přístupy k intermedialitě

Typologii intermediálních produktů podle I. O. Rajewsky a W. Wolfa

Po jejím prostudování byste měli být schopni:

Vysvětlit, jaký je rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem ke zkoumání vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou

Objasnit rozdílnosti v historickém, estetickém, filozofickém a sémiotickém pohledu na danou problematiku

Charakterizovat základní typologii intermediálních produktů

Klíčová slova kapitoly: literatura, hudba, komparatistický přístup, intermedialita, metoda zkoumání, percepce, Werner Wolf, typologie intermediality

Průvodce studiem

Vážení studenti, odkrývá se před vámi odborný text, který vás má uvést základním způsobem do problematiky vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou. Ti, kdo se bezpečně orientují pouze v jednom z uvedených umění, by neměli mít problém rozumět uvedeným teoriím. Naopak mohou dobře proniknout do oblasti, která je pro něj méně známá. Uvedená teorie intermediality je navíc využitelná pro široké pole veškerých intermediálních projevů.

Na zvládnutí této kapitoly budete potřebovat asi 4 hodin/y, tak se pohodlně usadte a nenechte se nikým a ničím rušit.

#1.1 V pozici „mezi“

#1.1.1 Slovo a jeho magická moc

Odvěká je touha literátů vrátit slovu jeho magickou moc, překročit jeho hranice směrem k univerzálnějšímu sdělení, k hudbě.

Zůstávají však někde v prostoru „mezi“, i když jsou ve svých pokusech sugestivní, volí „hudební“ přístup k zobrazované realitě tím, že napodobují různé hudební principy a struktury, vymýšlejí zaumný jazyk, nechávají se strhnout zvukem, „přepisují“ své hudební zážitky, tematizují hudbu v bezpočetných stylových a žánrových polohách.

Je zřejmé, že kdykoli „v literatuře sílí tendence odpoutat se od tíhy bezprostřední sdělitelnosti, stoupá přitažlivost hudby“ (Grygar 2008: 41).

Existuje-li taková touha a 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, že 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. více vědními obory.

#1.2 V prostoru mezi literaturou a hudbou

#1.2.1 Výzkum v oblasti vzájemných vztahů literatury a hudby

Pro kontinuální bádání v oblasti vzájemných vztahů literatury, verbálních textů, jazyka a hudby byla v roce 1997 založena The International Association for Word and Music Studies (WMA). Střediskem organizace je rakouský Graz. Na univerzitě v Indianě existuje Program srovnávací literatury, v jehož rámci je každoročně vydávána bibliografie nových prací z tohoto oboru (YYGL).

Skupina Modern Language Association of America, jinak také zvaná General Topics 9, se začala studii „Literatura a jiná umění“ věnovat soustavnějšímu zkoumání těchto vazeb a začala shromažďovat a vydávat svým členům každoroční bibliografie prací z tohoto oboru. Newyorská veřejná knihovna vydala jejich výběrový sborník pokrývající období let 1952–1958. Tento sborník, následovaný každoročními bibliografiemi po roce 1958, vydalo AMS Press jako *A Bibliography on the Relations of Literature and the Other Arts, 1952–1967* (New York, 1968). Pro období po roce 1968 jsou k dispozici každoroční bibliografie General Topics 9 a počínaje rokem 1985 jsou bibliografie pravidelně publikovány v *Yearbook of Comparative and General Literature* (YCGL).

V oblasti zkoumání vzájemných vztahů mezi literaturou a hudbou neexistuje v České republice na rozdíl od jiných evropských zemí a Ameriky soustavný výzkum ani pracoviště, které by se mu věnovalo, přitom stále aktuálněji roste potřeba zkoumat literaturu v širším mediálním kontextu.

Obtížnost tématu, v němž dochází k interakci dvou nebo více odlišných médií, je dána především tím, že má vícevrstevnatý charakter a že badatel takového zaměření nevystačí ze znalostí a terminologií svého oboru, ale musí být buď vzdělán i v dalších oborech, nebo musí jít o mezioborovou spolupráci badatelů různých vědních oborů.

Konkrétně ve vzájemné interakci literatury a hudby můžeme ze strany muzikologů pozorovat soustavný a odborně erudovaný zájem o pojmenování celé řady přesahů od hudby k literatuře, zatímco literární věda ani komparatistická studia dosud nenabídly takový soubor nástrojů a takové terminologické konvence, které by pomohly uspokojivě analyzovat a interpretovat literární dílo s přesahem k dílu hudebnímu.

#1.2.2 Komparatistický přístup

Komparatistický přístup zvažuje obě umění jako samostatné entity a jejich vzájemné vztahy hodnotí buď z pozic literární vědy, nebo muzikologie s přispěním historie, estetiky, filozofie, sociologie a dalších věd (viz dále *Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu*).

Literární vědec většinou neumí hraniční jev přesně pojmenovat, všímá si ho pouze okrajově, a neumí tak zhodnotit jeho celkový přínos pro recepci daného díla.

Setkáváme se většinou pouze s povrchním a stručným konstatováním o přítomnosti cizího média (zejména v rovině motivů).

#1.2.3 Intermediální přístup

Metodologii, která by s nadhledem hodnotila jevy svou povahou překračující běžný úzus, nestránila přitom tomu či onomu umění a naopak je vnímala v širokém kontextu intermediálních vztahů, nabízí koncepcí intermediality (viz dále *Literatura a hudba v intermediálním prostoru*).

Koncepcí intermediality nabízejí nový pohled na překračování hranic mezi jednotlivými médii, jsou aplikovatelné pro pojmenování vztahů mezi nejrůznějšími médii.

Vztahy literatury a hudby jsou v ní zkoumány v široce vymezeném prostoru nejen mezi muzikologií a literární vědou, ale také mezi mediální a kulturní vědou.

#1.2.4 Rozdílnost percepce

Největší rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem při hodnocení hraničních jevů mezi literaturou a hudbou spočívá v rozdílnosti percepce.

U komparatistického přístupu je percepce vymezena dvěma izolovanými prostory s odlišnými znakovými systémy. Percepční přístup je přitom primárně zaměřen na „mateřské“ médium a včleňované médium je chápáno v různě modifikované kategorii „inspirace“, tedy jako umění cizí svým materiálem i způsobem sdělení. U takového přístupu jsou vždy nutně akcentovány vzájemné shody i odlišnosti jednotlivých umění a dochází k terminologickým přejímkám, a tím i k nepřesnostem.

U intermediálního přístupu se percepce odehrává v jakémisi virtuálním třetím prostoru, který se vzdaluje původnímu (mateřskému) i cizímu (včleňovanému) médiumu a přináší smyslovou syntézu – dochází tak k „fúzi percepčních návyků“ (Hníková 2007: 45).

Problémy

Z tohoto závěru pak vyplývá další otázka, a sice zda přítomnost cizího média v médiu původním může z percepčního hlediska zintenzivnit vnímání, či naopak. Pokud Peter Zajac ve své studii „Intermedialita a interferencialita“ tvrdí, že nezbytnou podmínkou intermediálních vztahů je interferencialita, protože všechny intermediální situace se „pohybují v medzipriestoroch a na hraniciach jednotlivých médií, v situáciách, v ktorých v jednom médiu interferujú vlastnosti viacerých médií“ (2010: 20), pak dodáváme, že musí docházet i k interferenci jednotlivých percepčních horizontů (hudebního a literárního v celé jejich smyslové škále).

Obecně se předpokládá, že intermediální vztahy smyslové vnímání intenzifikují, hovoří se pak o smyslové synestetičnosti, tedy o spojování a řetězení smyslových vjemů v mysli příjemce. Zajac (ibid.: 16) však dodává, že k smyslové intenzifikaci může docházet paradoxně i smyslovou redukcí („zmyslový a mediálny minimalizmus“), a jako příklad uvádí např. využití černobílého filmu ve filmu barevném, což má symbolizovat kontrast dějů minulých a přítomných.

#1.2.5 Geneticky spřízněné metody

Komparatistická a intermediální studia jistě nelze chápat jako dvě naprosto odlišné metody přístupu k jevům a uměleckým dílům, které demonstrují svůj smysl v různě modifikovaných vztazích jednoho umění k jiným, obě totiž sledují ve své zorném poli minimálně dvě různá média uměleckého vyjádření (odlišné znakové komplexy), a je tedy v zásadě možné konstatovat, že obě jsou geneticky spřízněné, protože intermediální diskuse mají základ v komparatistických výzkumech.

Zatímco však první metoda zúčastněná média primárně srovnává, druhá z nich podíl účasti obou médií na vzniku mediálního produktu konstatuje, typologizuje a hlavně interpretačně uživatelská při hledání komplexního smyslu uvedeného produktu, přitom poskytuje čtenáři, jak už bylo zmíněno výše, jiný typ percepce.

#1.3 Literatura a hudba jako předmět komparatistického výzkumu

#1.3.1 Příbuzné a rozdílné charakteristiky

Komparatistický přístup ukazuje potřebu zkoumat izolované jevy (např. rozdíly v akustické manifestaci obou umění, schopnosti zprostředkovat simultánní informace, možnosti společných narativních struktur ad.) a také potřebu 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, které by se věnovaly interdisciplinárním problémům (zvláště v mimoevropských souvislostech).

Na specifické problémy vztahu hudby a literatury přitom narážejí obě vědní disciplíny, mnohdy je však nehodnotí jako relevantní pro svá bádání. 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.

Hudební vědec Jiří Fukač tvrdí, 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).

Další z mnoha komplikací, na které v komparatistických statích obou vědních oborů narážíme, je velká terminologická roztržičnost a odlišnosti v uchopení a výkladu styčných termínů.

Většinou se vědci pohybují v extrémech: jedni tyto termíny přijímají a snaží se o jejich korektní výklad, druhí je odmítají a ostře ohraničují oblast působnosti obou umění, ačkoli v jejich vývoji mohlo docházet k různým „variantám a kombinacím obou krajních alternativ“ (Fukač 1983: 10).

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 obecném označování básnických výtvorů dodnes.

Z těchto naznačených souběžností pak lze také vysvětlit, že řada hudebně formových, žánrových, pojmoslovných označení, 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. V pojmosloví byly tedy postupně reflektovány interakce obou umění v průběhu času.

#1.3.2 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 kulturněhistoricko-hermeneutické perspektivě a zkoumat příbuznosti v dějinách obou umění. Na prvopočátku se zkusíme zamyslet nad etymologií slov „hudba“ a „poezie“ (literatura). První evropské označení hudby zahrnovalo i oblast slovesného umění – řecký výraz „mousikē“ totiž ve své adjektivní podobě označoval příslušnost něčeho ne pouze k vlastní hudbě, nýbrž k souboru zvukových (slovesných, hudebních) a pohybových (tanečních), krátce múzických aktivit. Latinský termín „musica“, vykládaný jako „scientia bene modulandi“, označoval podobně jako předešlý výraz řecký múzické (na harmonických číselných poměrech spočívající) konání v řeči, hudbě a tanci (Fukač, Vysloužil (eds.) 1997: 11).

I při pohledu na druhé z obou umění nalezneme doklady vzájemné blízkosti: výraz „poezie“ byl převzat přes latinu (poesis) z řeckého „poiēsis“ a zahrnoval nejen uměleckou literaturu v jejích základních druzích (epika, lyrika, dramatika), nýbrž umělecké tvoření vůbec, takže byl vztažitelný i na hudbu (Vlašín (ed.) 1977: 283). Pojem „literatura“ (nastolený v osvícenství, vyvíjející se od renesance) – postupně rozšířený a modifikovaný, např. „litterae humaniores“, „belles lettres“, „krásná literatura“, „umělecká literatura“ – byl rovněž přenesen i na hudební produkci, o jejíchž oblastech se běžně, byť v přeneseném slova smyslu, hovořilo jako o literatuře (Vlašín (ed.) 1977: 208). Obecně lze říci, že jak po stadiu prvotní nerozlišenosti, kdy se stále stupňovaly emancipační snahy, tak i po jejich osamostatnění se hudba i literatura vyvíjely paralelně vedle sebe v dynamickém systému umění, ovlivňovaly se, dostávaly do vzájemných souvislostí a působností, splývaly ve vzájemných synekrezích i syntézách.

J. Fukač uvádí, že „obě umění jistě vždy nějak vzájemně souvisela, přinejmenším tak, že v souboru různých typů lidské produkce a produkčních aktivit představovala ty sféry, kde byla nejvýrazněji naplňována estetická a později i specificky umělecká funkce“ (Fukač 1983: 12).

V obdobích, kdy literatura nebyla ještě písemně fixována, obě umění – poezie i hudba – splývaly v kategorii zpívané (básnické) řeči, která byla podporována nástrojovou hrou. Intenzivně probíhá 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.

Situace se mění poté, co je literatura písemně fixována a její auditivní charakter se stává spíše pouhou potencialitou. V hudbě probíhá obdobně proces fixace hudebního záznamu. Vzniká ale podstatný rozdíl v tom, že poezie se na rozdíl od hudby stává na „zvukovém“ provedení nezávislá a na cestě k příjemci nepotřebuje interpreta – realizátora zvukové podoby.

Nástin geneze společného i samostatného vývoje obou umění a jejich vzájemných vztahů by byl jistě velmi členitý a složitý.

Nad vztahem hudby a literatury se zamýšlel ve své Poetice už Aristoteles.

Rozdíly mezi uměními spatřoval hlavně v tom, že každé ke svému „znázorňování“ užívá jiné prostředky nebo „znázorňuje“ jiné předměty, a to různými způsoby.

Značně aktuální, jak uvádí R. Pražák (1983: 30), se tato problematika stala v pozdně antické i raně feudální epoše ve spojitosti s duchovní hymnickou poezií

a později za středověku i s poezií trubadúrskou, odkud vedla již přímá cesta k renesanční symbióze hudby a literatury.

K užšímu sepětí 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 substrátu 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 koncepce „correspondence des arts“, která byla založena na víře v ucelenou a vnitřní strukturální jednotu veškerého umění. Čelním představitelem zastánců integrace umění v romantismu byl malíř Eugén Delacroix. Ten si sice uvědomoval rozdílnost prostředků a možností jednotlivých umění a východisko pro teorii ekvivalentů nacházel v dodržení věrnosti vůči právu svého vlastního umění, cítil však šanci pro integrující činnosti ve vytváření „korespondující tvorby“, která zachovává vnitřní pravdivost „ducha a atmosféry“, a to bez potřeby těžkého a rovněž nepotřebného kopírování a vzájemného napodobování (Skarbowski 1981: 6-7). Ve smyslu dalšího sepětí zmiňovaných dvou produkčních sfér ovlivnilo toto pojetí literární symbolismus (P. Valéry, S. Mallarmé, P. Verlaine, Ch. Baudelaire) i řadu avantgardních směrů, např. impresionismus (Pražák 1983: 33-34).

Tato bohatá historie se stala pro mnoho básníků platformou, na níž vznikala a vznikají básnická díla inspirovaná hudbou.

Ke vztahům obou umění je nutné spolu s A. Warrenem a R. Wellkem 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 směry“ (Warren, Wellek 1996: 189–190).

#1.3.3 Literatura a hudba z estetického 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, jejich geneze i z jejich vzájemného vztahu.

Estetikové 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 bychom mohli uvést Zichovu koncepci sémantiky umění, zvláště hudby a básnictví, např. jeho práce Estetické vnímání hudby (1910) a O typech básnických (1917–1918).

Tyto studie zaujímají důležité místo v genezi uměleckého významosloví, které je později rozpracováno pro všechna umění v pracích českého strukturalismu. Představují jakýsi mezičlánek mezi myšlenkovým světem Otakara Hostinského a pracemi Pražského lingvistického kroužku, zvláště J. Mukařovského.

Hodnotíme-li celou Zichovu koncepci, je i přes výhrady třeba říci, že je to v české estetice první pokus o rozbor a pochopení významové stránky hudby s důsledky pro obecnou uměnovědu.

Podstatou strukturální estetiky je pak vypracování systému a metody srovnávací sémiologie umění, protože podle ní nelze žádný problém řešit bez srovnávacího zřetele. Strukturální estetika pracuje s materiálem všech umění, jednotlivá umění chápe jako složky jednotné struktury vyššího řádu, které se ocitají ve vzájemných kladných i protikladných vztazích.

#1.3.4 Vzájemný vztah jako problém filozofický

Z. Vyšohlíd 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 světu“ (2001: 8).

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 být“ (ibid.: 16).

#1.3.5 Pohled sémiotický

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

M. Grygar uvádí, že literární i hudební díla jako rozdílné typy uměleckých znaků „jsou vázána na různé druhy 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“ (2008: 34).

Odlišnosti v materiálu, způsobu sdělení a percepci pak představují měřítko, podle kterých můžeme jednotlivá umění třídit a srovnávat.

Za všechny jako příklad uvádíme třídění podle Calvina S. Browna, autora zásadní knihy o vztazích mezi literaturou a hudbou.

Brown 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 čase (1987: 7–14).

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 různě intenzivnímu sblížení (Grygar 2008: 43).

#1.4 Literatura a hudba v intermediální perspektivě

Odlíšný metodologický přístup ke zkoumání vzájemných vztahů mezi uměními, a tedy i nové možnosti řešení problémů mezi literaturou a hudbou nabídla v 90. letech intermediální koncepce umění, která se zabývá vztahy mezi jednotlivými uměními v konkrétních uměleckých dílech.

#1.4.1 Historie intermediality

Intermedialita má svou prehistorii, která sahá až k Aristotelovi či Lessingovi. Průkopnickou roli měl v polovině 60. let minulého století básník, výtvarník, hudební skladatel Dick Higgins, který svými statěmi o intermedialitě (Horizons. The Poetics and Theory of the Intermedia, 1984) zareagoval na soudobý rozvoj masové produkce kultury i vznik nových médií.

V průběhu vývoje intermedialita řeší svůj těsný vztah k intertextualitě (Aage Ansgar Hansen-Löwe – Intermedialität und Intertextualität, 1983), oba fenomény se přitom postupně osamostatňují.

Významnými teoretiky intermediality z oblasti literární vědy se stali I. O. Rajewsky (např. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality, 2005), která ve svých pracích dále vymezuje pojmy intramedialita a transmedialita, snaží se popsat adaptace nejrůznějšího typu, jako je např. mediální změna, mediální transfer, intermediální transpozice ad., nebo Werner Wolf (např. The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality, 1999).

Od 90. let se zkoumání intermediality stalo předmětem vědeckých setkání, projektů, studií a edic, byla založena samostatná výzkumná pracoviště. Např. Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) na univerzitě v Montrealu, Comaparative Arts and Media Studies v Amsterdamu, u nás Institut intermédií při AMU v Praze. U nás byly uspořádány konference Intermedialita: slovo – obraz – zvuk (Olomouc 2007), IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky pod názvem „jiná česká literatura?“ (Praha 2010). Významné jsou studie Alice Jedličkové a Stanislavy Fedrové z ÚČL v Praze, které se zabývají především přesahy literárního díla k výtvarnému umění. Obě autorky editovaly knihu Intermediální poetika příběhu (Praha 2011), v níž je příběh zkoumán v perspektivě jednotlivých umění, médií a jejich vzájemných vztahů.

#1.4.2 Intermedialita v pojetí Wenera Wolfa

Intermedialitu její teoretik Werner Wolf popisuje jako případ, „kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média“ (2006: 345), přičemž termín „médiu“ může být chápán v širším významu i ve smyslu tradičního umění s jeho formami zprostředkování.

Wolf tohoto pojmu neuzívá primárně k označení kanálu k přenosu informací, ale jako „komunikační dispozitiv“, který je určován specifickým užitím sémiotického systému, nebo kombinací vícero znakových systémů k přenosu kulturních obsahů.

Tím, že se intermedialita v jeho pojetí přestává opírat o pojem „umění“, stává se obsáhlejším pojmem než intertextualita a také širším konceptem než tzv.

interart relations, jejichž zkoumání vychází z komparatistického kontextu (2011: 63, 64).

Zjednodušeně lze tedy intermedialitu charakterizovat jako překračování hranic mezi jednotlivými uměními jak uvnitř jednotlivých děl (znakových komplexů), tak i mezi nimi navzájem a snahu o integraci jednoho systému znaků do jiného (překročením tzv. „intermedial gap“).

#1.4.3 Základní odlišnosti v pojetí intermediality dle I. O. Rajewsky

Irina O. Rajewsky pojmenovává tři základní rysy, které podtrhují odlišné pojetí intermediality:

odlišnost synchronního a diachronního přístupu (synchronní hledisko rozvíjí typologii specifických forem intermediality, kdežto diachronní přístup zkoumá intermediální historii média, např. historické změny ve formě a funkcích intermediální praxe daných mediálních produktů – „genealogical intermediality“);

intermediální (překračuje hranice jiného média) versus intramediální (zůstává v jednom médiu), vztah intermediality k intertextovosti;

to, zda daný fenomén označíme jako intermediální, záleží na původu disciplíny, korespondujících objektech a na tom, čím je médium vytvořeno.

Přístupy vycházející z literatury, tzv. filologicko-mediální, zdůrazňují hlavně formy a funkce intermediální praxe v daném mediálním produktu nebo mediálních strukturách. Přístupy odvozené z mediálních studií zdůrazňují proces medializace, medializaci jako takovou a mediální transformace.

Přístupy mediálně-filozofické pak mají za cíl zodpovědět otázky poznání média a porozumění různým funkcím média. Existují přístupy s vytvořenou škálou intermediality a potom takové, které se soustředí pouze na jeden fenomén, např. filmová adaptace nebo „muzicalization of literature“.

#1.4.4 Typologie intermediálních projevů dle I. O. Rajewsky

Pojetí I. O. Rajewsky vychází ze synchronního přístupu, snaží se hledat odlišnosti v manifestaci intermediality a zachytit je v nějaké jednodušší koncepci.

Tento přístup ale nevyklučuje historickou dimenzi, tzn. předpoklad, že jakákoli typologie intermediální praxe musí být historicky podložena.

Rajewsky zkoumá intermedialitu jako kategorii pro konkrétní analýzu textů a jiných druhů mediálních produktů. Důraz klade na historický vývoj média nebo genealogický vztah mezi médii, na poznání média, ontologickou intermedialitu a porozumění různým funkcím média.

Soustředí se na konkrétní mediální konfigurace a jejich specifické intermediální kvality, kterými se dané fenomény odlišují a vyžadují užší koncepci intermediality.

Na základě odlišných rysů Rajewsky navrhuje tři subkategorie intermediality a pro každou navrhuje individuální teorii:

Mediální transpozice, ve které dochází k transformaci daného mediálního produktu nebo jeho podstaty do jiného média (např. filmová adaptace).

Mediální kombinace (např. opera, film, divadlo, multimédia, intermédia atd.), která je výsledkem kombinování přinejmenším dvou konvenčních médií nebo mediálních forem. Každé z těchto médií se prezentuje vlastními prostředky a přispívá ke konstituování celého produktu svým osobitým způsobem. Rozpětí této kategorie sahá od pouhého kontaktu dvou odlišných médií až ke skutečné integraci, která ve své nejčistší formě neupřednostňuje žádný z konstituujících prvků. Kombinace dvou odlišných mediálních forem může vést k formování nového, nezávislého umění nebo mediálního žánru, v němž se jeho žánrová mediální pluralita stává jeho specifikem. Z historického pohledu má dynamický a evoluční charakter.

Intermediální odkazy (např. hudebnost literatury), které jsou chápány jako význam (smysl) konstituující strategie, které přispívají k celkovému smyslu mediálního produktu. Mediální produkt využívá své vlastní prostředky, přičemž ale odkazuje k individuálním pracím vytvořeným v odlišném médiu („individual reference“), nebo odkazuje k specifickým mediálním produktům. Daný mediální produkt je vytvářen částečně nebo zcela ve vztahu k práci, systému nebo subsystému, ke kterému odkazuje. Intermedialita i v této kategorii označuje komunikačně-sémiotický koncept, ale tady je definován pouze jedním médiem – odkazujícím médiem (v opozici k médiu, na které se odkazuje) – které je předváděno. Daný mediální produkt tematizuje, evokuje, nebo imituje prvky nebo struktury dalšího média užitím vlastních vyjadřovacích prostředků (těch, kterými se obvykle odlišuje od jiných médií).

Každá mediální konfigurace může splnit kritéria dvou, nebo dokonce všech tří intermediálních kategorií, např. filmová adaptace může být klasifikována v kategorii mediálních kombinací, jako adaptace literární práce může být klasifikována v kategorii mediálních transpozicí, a pokud obsahuje konkrétní, specifické odkazy na primární literární text, pak tyto strategie mohou být klasifikovány jako intermediální odkazy (Rajewsky 2005: 43–64).

#1.4.5 Typologie intermediálních projevů dle Wenera Wolfa

Podobně Werner Wolf se pokusil typologizovat intermediální vztahy, aby vnesl do množství různých intermediálních forem jistý řád.

Slovníkové heslo „intermedialita“, které vytvořil pro Lexikon teorie literatury a kultury (německy 2001, česky 2006) nabízí přehlednou typologii podle různých kritérií: podle použitých médií (např. hudba a literatura), podle toho, co tvoří dominanci, podle množství intermediálních vztahů (parciální, totální), podle geneze (primární, sekundární), podle kvality intermediálních vztahů (manifestační, skrytější) (Nünning [ed.] 2006: 345–346).

Pro naši práci jsme však využili přesnější typologie, která vychází z pojetí intermediality v širokém a užším slova smyslu (Wolf 2011: 66–72).

Intermedialitu v širokém slova smyslu Wolf dělí na variantu relační a strukturní, obě se mohou vztahovat jak k jednotlivým dílům, tak k jejich skupinám, nebo dílčím složkám děl.

#1.4.6 Relační intermedialita

Relační intermedialitu lze najít pouze ve srovnání různých děl nebo znakových komplexů.

K ní je řazena transmedialita: „intermediální vlastnost otevřeného paradigmatu formálních či obsahových konceptů nebo konfigurací těchto konceptů“ (ibid.: 67), přičemž pro smysl díla není zásadní vliv jednoho média ani jeho transpozice do jiného média. Příkladem může být např. princip variace užívaný v literatuře, hudbě, filmu, výtvarném umění apod.

Druhou subformou relační intermediality jsou intermediální transpozice, v nichž „musí být alespoň teoreticky prokazatelná souvislost mezi signifikáty dvou děl různých médií“ (ibid.: 67), transponované signifikáty přitom mohou pocházet jak z obsahové, tak z formální sféry pretextu. Recipientovi však k pochopení smyslu díla nemusí být tyto okolnosti známy, protože transpozice vytváří samostatnou znakovou konfiguraci podle měřítek postmédiá. Příkladem může být např. filmová adaptace literárního díla.

#1.4.7 Strukturní intermedialita

Strukturní intermedialitu (intermedialitu v užším slova smyslu) charakterizuje „zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které přispívá ke generování významu a jeho obsahů“ (ibid.: 68).

Typ zjevný již v rovině signifikantů Wolf pojmenovává jako otevřenou intermedialitu, multimedialitu nebo plurimedialitu.

V původní Wolfově typologii byly označovány jako tzv. zjevné (manifestační, tradičnější) intermediální vazby (Nünning [ed.] 2006: 346). Pro tento typ platí, že se v jednom díle vyskytují dvě nebo více původně distinktivní média, která zůstávají buď relativně samostatná, zůstávají ve své vlastní podobě, mohou být od sebe oddělena, a dochází tak ke kombinaci médií, nebo původní média ztrácejí svou samostatnost, nelze je oddělit a vytvářejí tzv. hybridní formy. V takovém případě hovoříme o míšení nebo splynutí médií. V obou případech však plurimedialita vytváří mediálně heterogenní nebo hybridní díla, může také vést ke vzniku nových kompozitních médií.

Oproti právě uvedeným případům strukturní intermedialita založená na referenci k cizímu médiu nenarušuje mediální homogenitu díla, tzn. že cizí médium není ve zkoumaném díle přítomno svým vlastním znakovým systémem, ale je do struktury jeho smyslu integrováno pomocí jeho znakového systému jako signifikát nebo dodatečně jako referenční objekt. Původní monomediální díla zůstávají i po přidání intermediální reference, která je zprostředkována pouze jedním médiem, dále monomediálními. Na rozdíl od intermediální transpozice (vznik samostatných významově smysluplných jednotek) je intermediální reference vždy jen nesamostatnou částí celku, i když přispívá ke konstituování smyslu díla. V původní typologii byly tyto reference označovány jako tzv. skryté intermediální vazby (Nünning [ed.] 2006: 346).

Intermediální reference se podle Wolfa může vztahovat na cizí média jako taková (systémová reference), nebo na díla (části děl), která jsou zprostředkována v cizím médiu (jednotlivá reference).

Oba druhy se objevují konkrétně v hudebně-literární intermedialitě ve dvou základních polohách:

„tematizace“ (explicitní reference), a to v případě, že je na fiktivní či skutečnou hudbu, hudební skladbu, skladatele apod. odkazováno (např. vypravěč či postava hovoří o hudbě), znaky dominantního média jsou přitom užívány obvyklým způsobem, a tím se vytváří reference vůči druhému médiu, např. popis hudební skladby; hudba je tematizována prostřednictvím signifikátů literárního média, které se k ní vztahuje;

„imitace“ (implicitní reference zvané také simulace nebo inscenace) hudby v literárním díle, která je založena na imitování prostředků hudby (např. v rovině akustické, formální nebo strukturní analogie), tzn. že médium zkoumaného díla chce napodobit (imitovat, simulovat), a tím sugerovat přítomnost cizího média ne pomocí referenčních znaků, ale pomocí znaků ikonických (imitací signifikantů původního média), např. když literární text napodobuje hudbu využitím určitých struktur (Nünning [ed.] 2006: 346). K dešifrování imitativní reference je nutné brát ohled i na signifikáty, protože jimi dostává vnímatel impulz k tomu, aby vnímal existenci intermediální reference ve formě imitace. Oproti intermediální transpozici (vztah k původnímu médiu je jen genetický, vzniká samostatné dílo) je imitace součástí širšího významového pole zkoumaného díla. Simulace bývá podle Wolfa velmi často použita ve formě „imaginary content analogy“ – jazykového popisu poslechových zážitků ve formě intermediálních referencí.

Jinak řečeno: jde o vytvoření iluze, že je v původním médiu přítomno jiné médium prostřednictvím znakových prostředků převládajícího (původního) média. Původní médium (podřízené) není vždy rozpoznatelné.

Pokud v textu nenajdeme přímé odkazy, a to nejčastěji v dialozích nebo reflexích, mohou k jeho identifikaci sloužit např. paratextové údaje. Signálem může být také název díla jako citace na odkazované dílo. Čtenář takového díla bude zřejmě v díle samotném hledat další, nejspíše skryté reference (ve formě tematizace nebo simulace) samozřejmě za předpokladu, že hudební dílo (osobnost), na které je ve vyprávění odkazováno, zná.

Paratextuální konkrétní reference tak vytváří napětí, které zahrnuje celý text. Podle Wenera Wolfa to ukazuje na „musicalisation of fiction“, tj.

#Shrnutí kapitoly

Pro bádání v oblasti vzájemných vztahů literatury a hudby byla v roce 1997 založena The International Association for Word and Music Studies (WMA).

Komparatistický přístup zvažuje obě umění jako samostatné entity a jejich vzájemné vztahy hodnotí buď z pozic literární vědy, nebo muzikologie, povrchní a stručné konstatování o přítomnosti cizího média (zejména v rovině motivů).

Koncepty intermediality nabízejí nový pohled na překračování hranic mezi jednotlivými médii, jsou aplikovatelné pro pojmenování vztahů mezi nejrůznějšími médii.

Vztahy literatury a hudby jsou v ní zkoumány v široce vymezeném prostoru nejen mezi muzikologií a literární vědou, ale také mezi mediální a kulturní vědou.

Největší rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem při hodnocení hraničních jevů mezi literaturou a hudbou spočívá v rozdílnosti percepce.

U komparatistického přístupu je percepce vymezena dvěma izolovanými prostory s odlišnými znakovými systémy. U intermediálního přístupu se percepce odehrává v jakémsi virtuálním třetím prostoru, který se vzdaluje původnímu (mateřskému) i cizímu (včleňovanému) médiu a přináší smyslovou syntézu.

Komparatistická a intermediální studia nelze chápat jako dvě naprosto odlišné metody, obě jsou geneticky spřízněné, první metoda média primárně srovnává, druhá z nich podíl účasti obou médií na vzniku mediálního produktu konstatuje, typologizuje a hlavně interpretačně zužitkovává.

Komparatistický přístup ukazuje potřebu zkoumat izolované jevy (např. rozdíly v akustické manifestaci obou umění, schopnosti zprostředkovat simultánní informace, možnosti společných narativních struktur ad.) a také potřebu zdvojeného studia – literárněvědných i muzikologických disciplín. Další z mnoha komplikací, na které v komparatistických statích obou vědních oborů narážíme, je velká terminologická roztržičnost a odlišnosti v uchopení a výkladu styčných termínů.

Vztahy mezi literaturou a hudbou bychom mohli nahlížet v kulturněhistoricko-hermeneutické perspektivě a zkoumat příbuznosti v dějinách obou umění.

Obecně lze říci, že jak po stadiu prvotní nerozlišenosti, kdy se stále stupňovaly emancipační snahy, tak i po jejich osamostatnění se hudba i literatura vyvíjely paralelně vedle sebe v dynamickém systému umění, ovlivňovaly se, dostávaly do vzájemných souvislostí a působností, splývaly ve vzájemných synkrezích i syntézách.

Ke vztahům obou umění je nutné spolu s A. Warrenem a R. Wellkem 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 směry“ (Warren, Wellek 1996: 189–190).

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

Z. Vyšohlíd 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 světu“ (2001: 8).

Z pohledu sémiotického M. Grygar uvádí, že literární i hudební díla jako rozdílné typy uměleckých znaků „jsou vázána na různé druhy 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“ (2008: 34).

Odlišnosti v materiálu, způsobu sdělení a percepci pak představují měřítko, podle kterých můžeme jednotlivá umění třídit a srovnávat.

Významnými teoretiky intermediality z oblasti literární vědy se stali I. O. Rajewsky, která ve svých pracích dále vymezuje pojmy intramedialita a transmedialita, snaží se popsat adaptace nejrůznějšího typu, jako je např. mediální změna, mediální transfer, intermediální transpozice ad., nebo Werner Wolf.

Intermedialitu její teoretik Werner Wolf popisuje jako případ, „kdy je prokazatelné, že v artefaktu jsou záměrně užita alespoň dvě distinktivní výrazová nebo komunikační média“ (2006: 345), přičemž termín „medium“ může být chápán v širším významu i ve smyslu tradičního umění s jeho formami zprostředkování.

Zjednodušeně lze tedy intermedialitu charakterizovat jako překračování hranic mezi jednotlivými uměními jak uvnitř jednotlivých děl (znakových komplexů), tak i mezi nimi navzájem a snahu o integraci jednoho systému znaků do jiného.

Pojetí I. O. Rajewsky vychází ze synchronního přístupu, snaží se hledat odlišnosti v manifestaci intermediality a zachytit je v nějaké jednodušší koncepci. Na základě odlišných rysů navrhuje tři subkategorie intermediality: mediální transpozice, mediální kombinace a intermediální odkazy.

Podobně Werner Wolf se pokusil typologizovat intermediální vztahy, aby vnesl do množství různých intermediálních forem jistý řád. Relační intermedialitu lze najít pouze ve srovnání různých děl nebo znakových komplexů, k ní je řazena transmedialita, druhou subformou relační intermediality jsou intermediální transpozice (Strukturní intermedialitu) charakterizuje „zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které přispívá ke generování významu a jeho obsahů“ (ibid.: 68).

Typ zjevný již v rovině signifikantů Wolf pojmenovává jako otevřenou intermedialitu, multimedialitu nebo plurimedialitu.

Oba druhy se objevují konkrétně v hudebně-literární intermedialitě ve dvou základních polohách: „tematizace“ (explicitní reference), „imitace“ (implicitní reference zvané také simulace nebo inscenace).

Kontrolní otázky a úkoly:

Jak přistupuje ke vzájemným vztahům literatury a hudby komparatistická metoda?

Jak přistupuje ke vzájemným vztahům literatury a hudby intermediální metoda?

Jaký je rozdíl mezi komparatistickým a intermediálním přístupem?

Jak intermedialitu chápe I. O. Rajewsky?

Jak intermedialitu chápe Werner Wolf?

Jaké dva typy intermediality Wolf vymezuje, pokuste se je charakterizovat.

Úkoly k textu

Zkuste vyhledat alespoň tři případy jevu, kdy se jedno umění propojuje s druhým uměním a vytváří jeden estetický komplex.

Zkuste nalezené jevy pojmenovat podle typologie Wernera Wolfa.

Zkuste podobný postup aplikovat na konkrétní vztah mezi literaturou a hudbou.

Otázky k zamyšlení:

Zamyslete se nad tím, zda se nabízí ještě jiná metoda zkoumání vzájemných vztahů mezi uměními.

Korespondenční úkoly

Prostudujte studii Wernera Wolfa („Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, Česká literatura 59, č. 1, 2011, s. 62–85) a vypracujte

poznámky, které se budou týkat problematiky intermediálních vztahů mezi literaturou a hudbou.

Citovaná a doporučená literatura

ARISTOTELES

1964 Poetika, přel. Julie Nováková (Praha: Orbis)

AUERBACH, Erich

1998 *Mimésis* (Praha: Mladá fronta)

BERNAHRT, Walter a kol. (eds.)

1999 *Word and Music Studies. Defining the Field* (Amsterdam: Rodopi B. V.)

2004 *Essays on Literature and Music (1967–2004)* (Amsterdam, New York: Rodopi B. V.)

BÍLEK, Petr A.

2003 *Hledání jazyka interpretace* (Brno: Host)

BRAUNBECKOVÁ, Helga

2003 „Cesty k obrazům a k tónům prostřednictvím textů Libuše Moníkové“, přel. Magdaléna Hennerová, *Literární noviny*, 14, č. 47, s. 1,10

BROWN, Calvin Smith

1987 *Music and literature* (Hannover-London: University Press of New England)

ČERVENKA, Miroslav

1996 *Obléhání zevnitř* (Praha: Torst)

DORFLES, Gillo

1976 *Proměny umění* (Praha: Odeon)

DRLÍK, Vojen

1983 „Nesouměřitelnost hudby a literatury (K problematice sdělování)“, in Rudolf Pečman (ed.): *Hudba a literatura* (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum), s. 87–92

EGRI, Peter

1988 *Literature, Painting and Music* (Budapest: Akadémiai Kiadó)

FEDROVÁ, Stanislava

2010 „Role pozorovatele v ekfrastických textech“, in tatáž (ed.): *Česká literatura v intermedialní perspektivě* (Praha: Akropolis), s. 247–258

2008 „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: UP), s. 101–136

FEDROVÁ, Stanislava (ed.)

2010 *Česká literatura v intermedialní perspektivě* (Praha: ÚČL, Akropolis)

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

- 2008 „Ekfráze: deskripce vs. narativ“, in Alice Jedličková – Ondřej Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: UČL AV ČR), s. 119–139
- 2010 „Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“, *Slovenská literatúra*, 57, č. 1, s. 29–59
- 2011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“, *Česká literatúra* 59, č. 1, s. 26–58
- FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.)
2011 *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis)
- FUKAČ, Jiří
1983 „Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií“, in Rudolf Pečman (ed.): *Hudba a literatura* (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum), s. 10–18
- FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří
1997 „Poezie“ [heslo], in Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (eds.): *Slovník české hudební kultury* (Praha: Editio Supraphon), s. 701–702
- GŁOWIŃSKI, Michał
1997 „Literackość muzyki – muzyczność literatury“, in *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane* (Kraków: Universitas), s. 189–206
- GRYGAR, Mojmír
2006 *Trvání a proměny. Dvanáct kapitol o umění a dějinách* (Praha: Torst)
- 2008 „O srovnávací sémiotice umění“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: UP), s. 33–48
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
1966 „Hudba“, in tentýž: *Estetika* (Praha: Odeon), s. 170–209
- 1966 „Poezie“, in tentýž: *Estetika* (Praha: Odeon), s. 210–364
- HEJMEJ, Andrzej
2002 *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław: Wydawniczo Uniwersytetu Wrocławskiego)
- HIGGINS, Dick
1966 „Intermedia“, in *Something Else Newsletter 1*. Somethin Else Press, přístupné z URL:
<<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>> [cit. 2010-10-19].
- HNÍKOVÁ, Petra

2007 „Sound art – hra na hraně uměleckých forem“, *Opus musicum*, č. 3, s. 44–46

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 ...na okraji chaosu (Poetika literárního díla 20. století) (Praha: Torst)

HOMOLÁČ, Jiří

1996 Intertextovost a utváření smyslu v textu (Praha: UK)

CHATMAN, Seymour

2008 Příběh a diskurz. Narativní struktura v literatuře a filmu (Brno: Host)

JAKOBSON, Roman

1995 „Co je poezie?“, in tentýž: *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H&H), s. 23–33

JANKOVIČ, Milan

1992 Dílo jako dění smyslu (Praha: Pražská imaginace)

1999 „Oživená tradice pražského strukturalismu“, *Tvar* 10, č. 14, s. 6–7

2005 Cesty za smyslem literárního díla (Praha: Karolinum)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2010 „Intermediální poetika (krajiny)“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: Akropolis), s. 297–306

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava

2011 „Na rozhraní oborů a umění. Úvodem k textu Wenera Wolfa“, *Česká literatura*, 59, č. 1, s. 59–61

KONSTANTINOVIĆ, Zoran – SCHER, Steven P. – WEISSTEIN, Ulrich (eds.)

1981 *Literature and the other Arts. Proceedings of the IXth Congress of the ICLA* (Innsbruck: Universitätsverlag)

MARTINEK, Libor

2008 „Reflexe vztahu literatury a hudby se zaměřením na polskou literární vědu“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: UP), s. 127–136

MATHAUSER, Zdeněk

1989 „Intersémiotický charakter vývoje českého umění a literatury za socialismu“, *Estetika*, 26, č. 1, s. 55–58

1984 „K intersémiotické problematice uměleckých druhů“, in Marie Kubínová (ed.): Uměnovědné studie V. K problematice struktur ve společenských vědách (Praha: ÚTDU ČSAV), s. 67–85

McLUHAN, Herbert Marshall

1991 Jak rozumět médiím (Praha: Odeon)

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido

1985 Současná estetika (Praha: Odeon)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2000 Studie I, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host)

2001 Studie II, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host)

NOVÁK, Radomil

2005 Hudba jako inspirace poezie (Ostrava: Tilia)

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 Lexikon teorie literatury a kultury, eds. Jiří Trávníček, Jiří Holý (Brno: Host), s. 312–313, 345–346

PEČMAN, Rudolf

1983 „Vztah F. X. Šaldy a A. Nováka k hudbě“, in Rudolf Pečman (ed.):

Hudba a literatura, (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum), s. 52–60

PRAŽÁK, Richard

1983 „Ke zrodu romantismu v hudebně-literárním kontextu“, in Rudolf

Pečman (ed.): Hudba a literatura (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum), s. 30–35

RAJEWSKY, Irina O.

2005 „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, in Intermédialités, č. 6 (Montreal: University of Montreal), s. 43–64, přístupné z URL:

<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>

REIZOV, B. G. (ed.)

1975 Muzika i literatura (Leningrad: Izdatelstvo leningradkogo univerzitetu)

SARTRE, Jean-Paul

2006 Vědomí a existence (Praha: Oikoymenh)

SCHER, Steven P. (ed.)

1992 Music and Text. Critical Inquiries (Cambridge)

SCHNEIDER, Jan

2008 „Intermedialita: malá vstupní inventura“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: UP), s. 5–15

SCZEPANIK, Petr

1999 „Digitální narativita aneb Píšící čtenář“, *Tvar*, č. 16, s. 1, 4–5

2002 „Intemedialita“, *Cinepur*, č. 22, s. 56.

SCHMIDT, Siegfried J.

2009 *Přesahování literatury* (Praha: ÚČL AV ČR)

SKARBOWSKI, Jerzy

1981 *Literatura-muzyka, zblizenia i dialogi* (Warszawa)

SUS, Oleg

1992 *Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice*, eds.

VOISINE-JECHOVÁ, Hana

2010 „Úskalí obrazu“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: Akropolis), s. 235–246

VYŠOHLÍD, Zdeněk

2001 *O víře a rozumění* (Praha: Svoboda Servis)

WELLEK, René – WARREN, Austin

1996 „Literatura a ostatní umění“, in titíž: *Teorie literatury* (Olomouc: Votobia), s. 175–190

WINTER, Astrid

2008 „Intermedialita a synestezie“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: UP), s. 49–65

2010 „Jiná estetika? Konceptualismus a transmedialita v české literatuře“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: Akropolis), s. 25–38

2010 „Autopoietické prvky v českém uměleckém experimentu“, in Radek Malý (ed.): *Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana*, 2, sv. 1, s. 203–210

WOLF, Werner

1999 *The Muzicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam: Rodopi)

2006 „Intermedialita“, in Ansgar Nünning (ed.): *Lexikon teorie literatury a kultury*, Jiří Trávníček – Jiří Holý (eds.) (Brno: Host), s. 345–346

2007 „Description as a Transmedial Mode of Representation“, in Werner Wolf – Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), s. 1–87

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 62–85

ZAJAC, Peter

2010 „Intermedialita a interferencialita“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: Akropolis), s. 15–24

ZICH, Otakar

1937 *O typech básnických* (Praha: Orbis)

#2 Specifika intermediálních projevů v poezii

V této kapitole se dozvíte:

Proč je zvuk společným fenoménem hudby a poezie

Rozdílnosti ve využití zvuku v hudebních skladbách a v básnických textech

Typologii základních zvukových prostředků, které jsou využívány

v básnických textech (dle M. Červenky)

Jak a v jakých podobách je hudba tematizována v básnických textech, jaké

v ní zastává funkce při konstituování smyslu díla

Proč je píseň typickým příkladem kombinace dvou umění (médii), typologii

písňových projevů

Po jejím prostudování byste měli být schopni:

vysvětlit rozdíly ve využití zvuku v hudbě a poezii

objasnit typologii základních zvukových prostředků v básnickém textu

prakticky aplikovat typologii ve vybraném básnickém textu

charakterizovat podoby tematizace hudby v básnických textech

pochopit, jakým způsobem je slovesný text kombinován s vokální složkou

v písni, jak spolu tvoří nerozlučný estetický komplex

Klíčová slova kapitoly: poezie, hudba, zvuk, jazyková komunikace, hlásková instrumentace, typologie zvukových prostředků, tematizace hudby, motiv hudby, motiv hudebního skladatele, motiv hudebního nástroje, píseň, druhy písňě

Průvodce studiem

Vážení studenti, v této kapitole vám nabízím problematiku vzájemných vztahů mezi dvěma uměními aplikovanou na vztah mezi hudbou a poezií, rád bych vás seznámil se základními prostředky, které pojí obě umění, nejdříve se způsobem, jakým způsobem obě umění využívají zvuk, poté obrátím vaši pozornost na způsoby tematizace hudby v poezii a v závěru se zamyslíme na jednou z konkrétních podob propojení slovesného textu a hudby – písni. Na zvládnutí této kapitoly budete potřebovat asi 4 hodin/y, tak se pohodlně usadte a nenechte se nikým a ničím rušit.

#2.1 Zvuk jako společný fenomén hudby a poezie (transmediální jev)

Zvuk, který sloužil k dorozumívání už před půl miliónem let, má pro člověka podstatný význam, protože mu umožňuje komunikovat.

Nad vznikem a funkcí zvuku v lidském životě z hlediska vztahu řeči a hudby se zamýšlí František Miko. Říká, že jsme se naučili vnímat zvuk od jiného člověka jako svědectví o jeho stavu (nebo paralelně jako svědectví vlastního hlasu o našem stavu adresované jinému). Funkci lidského hlasu však mohl suplovat také hlas nástroje.

Z pohledu hudby a poezie se pak zvuk hudebního nástroje i našeho hlasu stal mediátorem (zprostředkovatelem, přenoscem) esteticky vyjádřené skutečnosti, tzn. že se antropomorfizoval vzhledem k naší estetické potřebě – vzhledem k našemu v jistém bytostném smyslu neuspokojivému či problémovému stavu (Miko 1994: 100- 101).

Z prací různých autorů pak vyplývá, že vznik hudby je podmíněn lidským hlasem a předcházet vzniku řeči. To také potvrzuje Miko, který říká, že „reč je vlastně vývinovo novšia forma semiózy ako hudba“ (Miko 1994: 100).

Z pohledu intermediality je zvuk prostředkem, který nemění využitím v jiném umění svou podstatu a funguje na stejném principu jak v hudbě, tak v poezii. V typologii Wenera Wolfa bychom ho označili za transmediální prostředek.

Pro základní charakteristiku obou sledovaných umění stačí konstatování, že to jsou umění dynamická (tzn. že se rozvíjejí v čase) a současně každé z nich svým specifickým způsobem využívá zvukových kvalit.

Je nutné si uvědomit, že poezie ani zdaleka není schopna rozvinout všechny parametry zvuku do té míry, do jaké je toho schopna hudba.

Hudba je většinou vnímána pouze jedním receptorem (auditivně), neboť jen hudebník dokáže číst partituru z not a přitom si vybavovat konkrétní zvukovou náplň.

V poezii přistupuje k auditivní recepci (historicky doložitelné jako primární) ještě recepce vizuální. Ta je ovšem pro chápání básnického textu sekundární – může vzbudit jistý prožitek, nikoli však básnický (přesněji „zvukový“) sám o sobě.

Zásadní rozdíl mezi recepcí hudebního a básnického textu je jednoduše řečeno v tom, že čistý text umí každý (když pomineme problémy rozumění a interpretace textu), ale čistý notový záznam umí pouze školený odborník.

#2.1.1 Hegelovo pojetí

Už Hegel ve své *Estetice* hovoří o příbuznosti obou umění vyplývající z užívání téhož smyslového materiálu, totiž tónu.

Přesto však nalézá mnoho rozdílností jak ve způsobu zacházení s tóny, tak v druhu jejich výrazu.

Tvrdí, že poezie degraduje tón v jazykový zvuk, pouhý mluvní znak označující představu, která je sama o sobě bezvýznamná.

V poezii „duch provádí ústup svého obsahu z tónů jako takových a vyjadřuje se pomocí slov, která sice neopouštějí úplně živel zvuku, ale klesají v pouhé vnější známky sdělování.

Hudba oproti tomu činí tón sám pro sebe svým živlem, takže s ním zachází jako s účelem, pokud je tónem“ (1996: 176-212).

#2.1.2 Zichovo pojetí

Podle Zicha je v poezii východiskem slovo a básnický jazyk má dvě samostatné funkce: sémantickou (která ve svém „znamenání“ navozuje významové představy) a zvukovou.

Tak přisuzuje zvukové stránce básnických slov svého druhu estetický význam.

Tomuto rozlišení funkcí pak v podstatě odpovídá i rozlišení hodnot myšlenkových a hodnot zvukových jakožto samostatných estetických kvalit.

Zich tím zrovnoprávňuje dvě vrstvy básnického díla, jednak významovou („myšlenkovou“), jednak zvukově-rytmickou.

Vztahy mezi nimi však už podrobně nezkoumá, ale ani nenastoluje disjunkci, která by odtrhla básnické myšlení od jazykového vyjádření.

Zich si uvědomuje, že právě v básnictví nelze oddělovat myšlenku od jejího slovního vyjádření a že uvedené kvality zvukové a rytmické nejsou jen pouhou formou, ale mají obsah, třebaže jsou tímto obsahem jen pouhé zvuky hlásek.

Zde je nutné si uvědomit, že Zich omezuje své zvukové hodnoty na jakýsi autonomní obsah samých hlásek, jejich „transcendující“ sémantickou funkci však nehledá.

Na základě „ryzí zvukovosti“ verše (která zřejmě vyplývá z paralely s hudební estetikou, v níž Zich také uznává pouze ryze hudební významy oddělené od všeho mimohudebního) pak definuje veršovou hudebnost jakožto zvukovou kvalitu „útvárovou“, jež je dána jistou organizací, strukturním uspořádáním hlásek podle určitých pravidel.

Zvuková stránka se pak jeví jako organizovaný zvukosledný útvar, od něhož se liší uspořádání tzv. kvalit mluvních v rytmických celcích (hodnota zvuková má moment zvukový a mluvní).

#2.1.3 Hudebnost poezie

Zvláště rozporuplné a nepřesné bývá v pracích o zkoumaném tématu vysvětlení pojmů „hudebnost poezie“, „hudba poezie“, „zvukovost poezie“, „hudebnost verše“ atd., obecněji tedy úvahy o hudebnosti poezie či literatury.

Autoři jako by se v soustředných kružnicích přibližovali logickému jádru pojmu, problémem však je, že se tímto jádrem stává pokaždé něco jiného, byť z jiného pohledu (do větší či menší míry konkrétního) příbuzného se zvukovostí obou umění.

F. X. Šalda staví hudebnost verše jako psychologickou podmínku vnitřní, duševní poezie. Tvrdí, že jen „hudebností se dá vystihnout skrytý život věcí, jejich tok v čase“ (Jungmann 1997: 18). Neobjasňuje zcela jasně, co „hudebností“ chápe, spíše naráží na už zmiňovaný zvukový „magnetismus“, který by poezie neměla postrádat, a společnou vlastnost časovosti obou styčných umění, i když zde především hudby, která lépe než jiná umění právě díky charakteru svého materiálu zachycuje drama vznikání a zanikání jevů (paralelně neustálé vznikání a zanikání tónů).

Filozofického vysvětlení se nám dostává u Z. Vyšohlída – ten totiž tvrdí, že v hudebnosti řeči tkví tonus myšlenky (2001: 47).

S podnětným pohledem jinak reflektujícím zvuk řeči se setkáváme u T. S. Eliota. Ať už je poezie přízvučná či sylabická, rýmovaná či nerýmovaná, ať má přísný řád nebo je formálně uvolněná, nemůže si podle něj dovolit ztratit kontakt s proměňujícím se jazykem běžné mluvy. Hudba poezie musí tedy být hudbou dřímající v soudobé běžné mluvě. Básník vytváří své melodie a harmonie ze zvuků, které slyšel. Úloha básníka pak závisí nejen na jeho osobním založení, ale je také podmíněna dobou, ve které žije. Jsou období, kdy úlohou básníka je hledat hudební možnosti poezie v rámci zavedené konvence vztahu mezi básnickým jazykem a mluvenou řečí, a naopak období, kdy úlohou básníka je přizpůsobovat básnický jazyk mluvené řeči a jejím proměnám, které jsou vlastně proměnami způsobu myšlení a senzibility. Určité veršované formy víc vyhovují určitým jazykům a různé formy budou nestejně vhodné v odlišných obdobích. Každý jazyk si stanoví své zákonitosti a omezení, určuje svou míru volnosti a diktuje si vlastní rytmus řeči a zvukové struktury. Hudba poezie však podle Eliota není něco, co existuje odděleně od významu. Jsou básně, které na nás působí svou hudebností a jejichž smysl pokládáme za něco samozřejmého, stejně jako existují básně, v nichž se soustředíme na smysl, zatímco jejich hudebnost na nás působí, aniž bychom si to uvědomovali. „Hudební báseň“ je taková báseň, která má hudební strukturu zvuků a hudební strukturu sestávající z vedlejších významů slov, z nichž je báseň vytvořena, a tyto dvě struktury jsou neoddělitelné a splývají v jednu. Je tedy sporné, zda adjektivum hudební může být použito jen v případě čistého zvuku zbaveného významu, když zvuk básně je stejnou abstrakcí vydestilovanou z básně jako její smysl (Eliot 1970: 17–33).

O. Zich ve své práci O typech básnických (viz předchozí kapitola) dělí zvukové kvality na básnické (specifický zvuk hlásek a slov z nich složených, rytmus slov) a recitační (síla, tempo, melodický spád mluvy, zvukové a rytmické odstínění řeči). O hudebnosti verše říká, že je to vlastnost, kterou má báseň již sama o sobě, je to tedy vlastnost objektivní, básníkem daná. Recitátor tuto vlastnost uskutečňuje, ale netvoří ji. Hudebnost verše nás při recitaci nutí, abychom rozmanitost melodického spádu mluvy pokud možno omezili, tj. abychom setrvali zhruba na jednom tónu (Baudelaire předzpěvoval své verše

monotónním hlasem). Zich vidí podstatné hodnoty básnictví ve třech oblastech: zvukově mluvní, slovně myšlenkové a obrazné a podle toho klasifikuje básnické typy na mluvní, hudební a obrazové.

R. Wellek a A. Warren považují „hudebnost“ verše za něco zcela odlišného od „melodie“ v hudbě. Dle obou autorů „je to uspořádání fonetických schémat, snaha vyhnout se hromadění souhlásek, nebo je to prostě přítomnost určitých rytmických účinků. Autoři tvrdí, že v pokusech o dosažení hudebních účinků jde vždy o potlačení významové struktury verše, o důraz na konotaci na úkor detonace, přitom však vágnost významu i nelogičnost konstrukcí nechápou jako projev „muzikální“. Zvukové prostředky, kterými básník navozuje určitý hudební zvuk podle nich příliš nepřesahují obyčejnou zvukomalebnost (Warren, Wellek 1996: 177-178).

Pojem hudebnosti se snaží zpřesnit i polský literární vědec M. Głowiński, který hudebnost literatury posuzuje v opozici k literárnímu charakteru hudby v kontextu vzájemných vztahů obou umění. Hudebnost literatury se podle něj projevuje snahou po vniknutí do zvukové vrstvy „látky“, ale je to pouze snaha o překonání jejích přirozených omezení, v tomto případě jde o nedostatek zvukových možností. Hudebnost verše nevyplývá z aplikace hudebních pravidel na oblast mluvy, melodičnost nebo zpěvnost se vynořuje ze samé podstaty jazyka. Ideál zpěvnosti či melodičnosti nemusí být podle něj doprovázen ideálem hudebnosti, tzn. vírou v to, že hudba je nejvyšší formou umění a že je možno přenést její principy na oblast básnické výpovědi. Hudebnost a zpěvnost proto autor hodnotí jako rozdílné jevy.

#2.1.4 Terminologické nejasnosti

Také zde narážíme na spoustu nejasných termínů – především těch, které jsou používány v obou uměních, přičemž v jednom jsou „zabydlené“, ve druhém jsou pak využívány spíše metonymicky.

E. Souriau rozlišuje ve své estetice šest elementů, které jsou pro oblast poezie a hudby společné – rytmus, agogika, frázování, melodie, harmonie a instrumentace.

K. Wójcicki ve své koncepci „zvukových forem“ v básních uvádí čtyři složky: akcenty, melodii mluvy, zvučnost výpovědi a tempo. Rozčlenění akcentů definuje jako změny v intenzitě hlasu a pauzách, melodii řeči jako uspořádání výšky zvuků, zvučnost výpovědi charakterizuje na základě změn v barvě, zřetelnosti a jasnosti hlasu a tempo jako modifikace v délce trvání.

Otázkám spojení hudby a poezie se ve své studii „Umělecké funkce jazyka“ věnuje R. Ingarden. V každém jazykovém díle Ingarden rozeznává dvě vrstvy: vymezený význam na jedné straně a zvukové hodnoty slov spolu s fenomény rytmu, tempa, rýmu atd. na straně druhé. Zvučnost slov přináší další dva charakteristické rysy: za prvé jsou to jakési vymezené emocionální charaktery, které jsou odvozené od významů slov, v druhém případě jde o hodnoty čistě fonetické a „hudební“, které se zakládají na výšce, tónu a intenzitě tónů.

#2.1.5 Charakteristika zvuku

Zvuk je akusticko-fyziologický jev.

Akustika je obor zabývající se studiem mechanického vlnění, zvl. zvuku, v pružných prostředích.

Fyziologie je obor zabývající se životními pochody uvnitř těl organismů.

Původní definici si tedy můžeme zopakovat a rozšířit:

Zvuk je akusticko-fyziologický jev, který vzniká mechanickým šířením zvukových vln v pružném prostředí, jež pak vstupují do lidského ucha a jsou vnímány jako zvuk.

Připomeňme si ještě další důležitou skutečnost:

Pokud mají zvukové vlny pravidelný kmitočet, pak vznikají tóny.

Pokud mají zvukové vlny nepravidelný kmitočet, pak vznikají hluky.

Pro vysvětlení:

Kmitočet chápeme jako počet kmitů za jednotku času (jinak také frekvence).

Charakteristika tónů a hluků

Tóny vznikají pravidelným chvěním hmoty, mají určitou přesnou výšku, délku, sílu a barvu (témbr), výšku tónu můžeme napodobit zpěvem nebo pomocí hudebního nástroje, výšku tónu můžeme vyjádřit počtem kmitů tělesa z a vteřinu (Hz)

Hluky vznikají nepravidelným chvěním hmoty, mají neurčitou výšku, výšku hluku můžeme určit přibližně (vysoko, hluboko apod.), nemůžeme ji však napodobit zpěvem nebo pomocí hudebního nástroje

Úkol k textu

Zkuste vytvořit nějaký tón (zpěvem či hrou na hudební nástroj) a poté nějaký hluk. Srovnajte pak jejich vlastnosti dle informací uvedených výše.

Rozdílnost užití zvuku v literatuře a hudbě

V hudbě jsou užívány především tóny, a to tóny hudebních nástrojů a lidského hlasu (zpěvu). Mohou se uplatnit i některé hluky, např. zvuk některých hudebních nástrojů (malý bubínek, činely, triangl atd.)

V literatuře má užívání zvuků obecně svá velká omezení. Dříve než se dostaneme k podrobnějšímu vysvětlení, je nezbytné si ujasnit některé další důležité pojmy. Naleznete je v další podkapitole!

Otázky k zamyšlení

Abyste si přece jenom uvědomili základní rozdíl v užívání zvuků mezi hudbou a literaturou, zkuste si nejdříve zazpívat či zahrát na hudební nástroj (případně

si poslechnout hudební nahrávku se zpěvem či hrou) a poté přečíst báseň. V základních obrysech si intuitivně uvědomíte rozdílnost v používání zvukových prostředků. Lze si při čtení básně zaznamenávat zvuky podle jejich výšky? Lze to udělat při zpěvu či hře na hudební nástroj?

Jazyková komunikace a její prostředky

Jazyková komunikace se uskutečňuje prostřednictvím jazykových promluv. Tyto promluvy mají svou vnitřní (obsahovou) stránku a vnější (formální) stránku.

Vnější stránka jazykové promluvy – způsob realizace může být dvojitý:
mluvená (akustická) realizace
grafická realizace

Mluvená realizace jazykových promluv využívá zvukových prostředků: hlásky, slabiky, mluvní takty, větné úseky, slovní a větné přízvuky; dynamika, intonace, tónbr, tempo, členění a pauzy promluvy.

Dávej si pozor!

Dávej si pozor na častou chybu, které se někteří dopouštějí, a to na rozdíl mezi hláskou a grafémem. Grafém se uplatňuje při grafické realizaci promluvy a pro naše potřeby není tak důležitý jako hláska.

Pro připomenutí!

Fonetika je vědní obor, který se zabývá zvukovou stránkou lidské řeči; zkoumá artikulační, akustickou a percepční povahu zvukových prvků.

Fonologie je vědní obor zabývající se zkoumáním soustavy a funkce zvukových prostředků jazyka, jeho základní jednotkou je foném.

Charakteristika hlásek

Hláska je nejmenší zvuková jednotka lidské řeči.

Čeština má 25 souhlásek (konsonantů) a 5 samohlásek (vokálů).

Z hlediska zvuku, kterým se zabýváme, je důležité říci, že:
samohlásky vznikají jako tóny rezonančních dutin a jsou schopny tvořit slabiku
souhlásky vznikají jako šumy nebo tónošumy

Důležitou skupinou hlásky jsou sonory (J, L, R, M, N, Ň), které mají větší podíl tónů než šumů a jsou taktéž schopny tvořit slabiku.

#2.1.6 Uplatnění hlásek v básnickém díle z pohledu fonetiky a fonologie

Ve zvukové rovině jazyka můžeme z pohledu fonetiky a fonologie rozlišit dvě základní roviny:

rovinu segmentální (kvalitativní jednotky), jejíž jednotkami jsou:
 hlásky (zvuková realizace fonému)
 fonémy (segment z hlediska schopnosti rozlišovat nejnižší znakové jednotky)
 morfonémy (skupina fonémů střídajících se v témž morfému bez jeho změny)
 rovinu suprasegmentální (kvantitativní jednotky):
 nejnižší jednotkou je slabika
 na úrovni slova je to přízvuk
 na úrovni věty intonace (kadence, větné přízvuky)

Všechny systémové stránky zvukové formy jazyka mohou být ve slovesném díle předmětem umělecké stylizace.

V závislosti na těchto systémových stránkách jsou v poetice konstituovány tři tradiční oblasti básnické fonetiky a fonologie: rytmika, melodika a instrumentace.

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.

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

Současně však lze její platnost rozšířit na veškeré umělecké využití intonace. Melodika se neodmyslitelně prolíná s rytmikou a při absenci jiných činitelů se stává hlavním nebo dokonce jediným nositelem rytmu.

Je nutné rozlišovat mezi různými variantami intonačního průběhu, neseného slovosledem, významovými vztahy mezi slovy a částmi vět a aktuálním členěním výpovědi – ty jsou zřejmě realizací individuality ve zvukové vrstvě básnického díla.

Instrumentace se opírá o segmentální rovinu, přičemž pro umělecky záměrnou povahu práce s hláskami lze najít opory pouze v textu:

důraz na vztah k rytmu
 shoda s přízvukem a zvláště počátkem slova (aliterace)
 vysoký počet opakovaných elementů
 nahromadění vzácných hlásek nebo hláskových skupin
 korespondence s významem.

#2.1.7 Hlásková instrumentace a její typologie

V rámci hláskové instrumentace hraje svou roli zejména kvalita hlásek, jejich četnost a uspořádání (hláskové konfigurace). Červenka se ve své práci rovněž pokouší o základní klasifikaci hláskových konfigurací, přitom však připomíná,

že o existenci a strukturním začlenění těchto konfigurací, o druhu a stupni jejich propojení se slovními významy rozhoduje interpret (2002: 7-54).

Typologie:

Eufonie a kakofonie – umělecky působivé uspořádání hlásek na základě jejich opakování

Eufonie (libozvučnost)

nejsou přímo začleněny významy zvukově propojených slov (nejsou ale bez následku pro význam)

vytvářejí trvale přítomnou vrstvu zvukových zážitků

přímé významy slov, vět, motivů ustupují do pozadí, pozornost na sebe strhávají zvukové kvality

někdy přímo odkazují k neurčitým významům poetičnosti, harmonie a řádu (Máchův Máj – mámivá hudba eufonických útvarů v kontrastnosti s disharmonickými zážitky lyrického subjektu)

Kakofonie (nelibozvučnost)

dříve jako porušování eufonických pravidel

nyní kumulace nelibozvučných hlásek

pojí se s určitějšími významovými hodnotami drsnosti, dramatičnosti, disharmonie

je buď přímo spjata s významy slov nebo na základě zvuku, velký efekt má střídání obou

Zvukomalba (onomatopoeie)

hlásky se uplatňují jako zvuky, které svým specifickým zněním mohou připomínat zvuky „přírodní“ vydávané věcmi a tvory vystupujícími ve fiktivním světě díla

nezbytné nahromadění hlásek

opakování hláskové skupiny

Příklad:

S. K. Neumann: „Stavba vodovodu“, Nové zpěvy

Kladiva, špičáky, páky poskakovaly,

cval koní okutých s jiskrami pod kopyty,

kovy a kameny kovovou kaskádou tepaly

Řešení:

opakování explosivy k

rovnoměrné střídání vokálů a konsonantů

staccatová řeč

rytmus (volný verš, ve 3. verši daktyl)ů

zapojuje se analogie motorických vjemů

Zvuková iradiace klíčového slova

klíčové slovo hláskově koresponduje s jiným polohou blízkým slovem a svým zněním a významem zvukově zabarvuje celý kontext

(iradiace – ozáření, ozařování; zdánlivé zvětšení rozměrů předmětu osvětleného nebo zářícího proti temnému pozadí)

Příklad

J. Palivec – „Pečetní prsten“

se chmurné moury dmou, až průrvou širokou

Aliterace

opakování hlásek nebo hláskových skupin většinou na začátcích slov

Příklad

F. Halas – „Naše paní B. Němcová“

Sedí Smutná paní vyspravuje sukně

Paronomázie

rozsahem sdílených zvuků překračuje aliteraci a přitom nelze mluvit o jednom slovotvorném základu

Příklad

R. Weiner

veškerá rozloha údolí,
hrobu hor nikdy nezasypaného,
hrotí se nyní

Poetická etymologie

po celých slabikách jsou opakovány velké skupiny hlásek v nezměněném pořadí elementů
konfrontační postavení zvukově spřažených pojmenování

Příklad

Brousek

osud o sud naráží
Stodoly hoří!
Sto dolů se boří!
Vrávorá podzim, krákorá. Okorá.

Kalambúr

hra se skutečnými morfémy a slovotvornými vztahy

Figura etymologická

rekombinace skutečně přítomných morfémů
závisí na etymologickém vztahu v jazykovém podvědomí

Příklad

Brousek

stébla podzimu
steleme pod zimu

R. Weiner

vyrudlé sukno zbytečna souká se se zhasínače

Problémy

Zvukosledy mohou odvést vnímatelovu pozornost od vrstvy významů k smyslově vnímatelné (zvukové) vrstvě díla a k jejím samostatným kvalitám tvarovým, způsobují tedy významové zastření, zneurčitění, oslabení denotativních významů spojené se zvýšenou aktivitou významů volných, přidružených;

z druhé strany je instrumentace primárně nepodřízena významové souvislosti promluvy, prosazuje v řeči svá vlastní pravidla a omezení;

zkoumání hláskové instrumentace přináší mnoho problémů, které způsobuje konkurence mezi hláskou a fonémem, mezi fonémem a grafémem, a také dále skutečnost, že časté opakování hlásek je z důvodu jejich omezeného repertoáru nevyhnutelné (dle Jakobsona však lze jejich nenáhodnost prokázat statisticky); dalším problémem je úmyslnost básníkovy zásahu do zvukového utváření:

„Básníci nekalkulují efekty, ale cítí je a nejsou spokojeni, pokud nedosáhnou výrazu adekvátního ideji“ (dle Grammonta);

básník se opírá zvláště o barvu tónů, protože v řeči rozeznáváme jeden zvuk od druhého podle barvy. Proto je básník zaujat barvami v jejich funkci rozlišovat zvuky. Každý zvuk řeči je odlišné barvy, a proto neexistují pouze nápadné změny samohlásek v každé slabice, ale k nim se přidávají také barvy a šumy doprovázejících konsonantů – to má původ v samé povaze jazyka a básník může udělat jen to, že opakuje pár barev dostatečně často a v dostatečně nápadných postaveních, aby dal jisté frázi zabarvení jako celku. Rým, aliterace a asonance, aby vůbec mohly existovat, vyžadují opakování a variaci, přesněji řečeno vyžadují opakování některých zvuků a odlišnost jiných. Tento princip opakování a variací je pak důležitý i v dalších rovinách výstavby textu, viz kap. 3.1, 3.4 a 3.5 (Brown 1987: 31-43).

Interpretace konkrétní ukázky

Pro naši interpretaci jsem vybral jeden z textů básníka Oldřicha Mikuláška („Fantastický déšť“, Agogh, 1989).

Pro Vaši základní orientaci uvádíme nyní pár informací ke vzájemnému vztahu hudby a poezie v Mikuláškově díle. Básník Oldřich Mikulášek je fascinován poezií a hudbou jako zvukovým fenoménem, tedy možností „vytvářet zvuk“ v rámci slova. Jeho poezii lze charakterizovat jako výsostně „zvukovou“, tzn. intencionálně využívající všech možností zvukového materiálu (v rámci jazykového kódu). To je ovšem bezesporu podmíněno hudebností (muzičností) autora, tzn. přirozeným nadáním vnímat a zpětně reflektovat slyšené nezávisle na tom, zda médiiem prostředkující reflektované je poezie či hudba.

Využití jednotlivých složek komplexní zvukové struktury v textu je Mikuláškem vždy pečlivě promyšleno. Tyto složky jsou usouvztažněny nejen mezi sebou (elementární zvuky hlásek vytváří zvukomalebnot slova či souvisí s jeho lexikálním významem; tato slova se potom spolupodílejí na zvukové

stavbě slovních skupin, půlveršů, celých veršů, strof a celé básně), ale vztahují se také k významovému kontextu básně, sbírky i celé poetiky.

Uvedeme si jednu z mnoha typických ukázek toho, jak Mikulášek dokáže využít zvukové vrstvy jazyka ve svých verších.

Následující ukázkou si prosím přečtete alespoň třikrát:

poprvé pro seznámení s textem (nevšímejte si přitom grafického zdůrazňování v textu)

podruhé pro základní porozumění textu

potřetí si ji zkuste zarecitovat nahlas (teprve potom si totiž uvědomíte zvukové kvality textu, které si za chvíli zkusíme pojmenovat)

Prší tak, že v uších prší.
Prší tak, že v stromech šustí
hedvábičko, které mužští
slyší v husté chůzi žen –
a ten déšť je neopustí.
Nikdy už je neopustí.
Svět je stále zatažen.
A zataženo je i v duši.

Teď i na vodu však prší;
i na hloubky; na vše – i vrš
a na ryby chycené v té vrši.

Návodné otázky k textu:

Přečtete si text ještě jednou po verších a zaměřte se přitom na hláskovou stavbu jednotlivých slov ve verších, všimněte si, které hlásky se často opakují a v jakém postavení v kontextu slov se opakují.

Při dalším zkoumání textu se zaměřte na opakování stejných či podobně znějících slov (figury).

V konečné fázi se zaměřte na opakování či variování půlveršů či celých veršů včetně přítomnosti či absence rýmu.

Řešení

V textu se nejčastěji opakují sykavky š, s, ž většinou ve spojení s dlouhým vokálem í (ve skupině –ší) nebo dalšími dlouhými vokály; opakují se hlásky na začátcích polohou blízkých slov (aliterace) – např. „Svět je stále...“, „...vodu však prší;“, „na vše – i vrš“.

V textu se nejčastěji opakuje slovo „prší“ – opakováním vzniká zvukomalba připomínající reálný zvuk deště, opakováním tohoto slova jsou vytvářeny různé figury (anafora, epizeuxis, epanastrofa); vyskytují se ještě další slova zvukově blízká slovu „prší“ – uších, šustí, mužští, však, vše, vrš, vrši; dochází k opakování dalších slov: „neopustí“ (epifora), „zatažen – zataženo“ (epanastrofa).

V textu dochází k variacím (v prvním případě dochází k opakování prvního půlverše), např:

Prší tak, že v uších prší.

Prší tak, že v stromech šustí

a ten déšť je neopustí.

Nikdy už je neopustí.

Svět je stále zatažen.

A zataženo je i v duši.

V rámci rýmové stavby se objevuje monotónní (tirádový) rým příznačný pro stereotypní situace (déšť), uplatňuje se asonance – další výrazný zvukový prostředek (opakování vokálů na koncích veršů).

Pro Mikuláškovu poezii je podstatná zvuková mikrostruktura, v rámci které jsou vytvářeny neverbální (zvukové, intonační) motivy na mnoha úrovních: na úrovni hláskové mikrostruktury
na úrovni slov a slovních seskupení
na úrovni poloveršů a veršů
v celém textu

Opakování a variace typické pro výstavbu textů O. Mikuláška jsou příznačnými postupy pro hudbu a odkazují tak ke společným zdrojům poezie a hudby. Tyto postupy se v Mikuláškově tvorbě uplatňují velmi pestře a mnohotvárně. J. Opelík odkazuje na obecný významový korelát k Mikuláškovu systému opakování, který existuje vně této poezie. Říká, že „opakování rozhýbává a zároveň sjednocuje. Procesuálnost a jednota básně fungují jako znak procesuálnosti a jednoty života samého. Mikulášková poezie znovu a znovu, třebaže vždy jinak, sugeruje věčný pohyb života: jeho věčné opakování a věčné variování [...]“ (Opelík 2000: 286). Současně je opakování pro Opelíka něčím, čím umění obrací pozornost zase k umění, k sobě samému a cituje v této souvislosti z eseje „Umění přírodních národů“ J. Čapka, který v ní říká, že „umění je nejsvobodnější a nejvýše uměním tam, kde má svoje vlastní křídla. Ta jeho křídla, toť jeho živel múzický“ (Opelík 2000: 285).

Svůj postřeh na vyhledávání zvukových jevů v básnickém textu si můžete ověřit na dalších ukázkách. Další texty k rozboru pocházejí ze sbírky Jana Skácela „Chyba broskví“.

velbloud je bloud jenž bloudí
tam kde je nouze o jabloně
pro velbloud'átko hledá žízeň
hedvábnou hlavu k zemi kloně

je slyšet vůni stůně růže
a vítr usnul znaven v seně
měsíček jako malé slůně

po nebi chodí obráceně

mýval je medvídek co mival
ale už nemívá a sami
víme jen málo bez větrných mlýnů
nebyl by vítr někdo nad včelami

Něco k zamyšlení

Je nutné v závěru připomenout několik myšlenek, které nám možná zodpoví otázky, které vyvstaly během výkladu.

„Poezie usiluje o reálný smyslový dojem skrze prostředky vypůjčené z malířství a hudby, které jsou jí cizí, a proto, má-li se udržet jako ryzí poezie, pak musí tato bratrská umění připojovat jen ve služebné podobě a vyzvedat proti tomu jako hlavní věc duchovní představu, fantazii, která mluví zase k vnitřní fantazii“ (Hegel 1996: 216).

Básník může sice získat mnoho studiím hudby, ale v případě, že bude s hudebními analogiemi pracovat až příliš doslovně, bude výsledkem vyumělkovanost.

#2. 2 Tematizování hudby v poezii (intermediální reference v podobě tematizace)

„Hudba jakožto ‚potenciální biografie bez konkrétního obsahu, vytváří člověku minulost, kterou neznal, takže objeví, že jeho duše, aniž o tom věděl, prošla strašnými zkušenostmi a poznala úděsné radosti nebo divoké romantické lásky nebo velká odříkání‘, psal O. Wilde – i tak se projevuje hluboká schopnost básníka prožívat hudbu a tento prožitek sublimovat do svého textu“ (Vyšohlíd 2001: 13).

Vzájemné vztahy hudby a poezie (literatury) se projevují i v oblasti tematické. Werner Wolf tento intermediální projev řadí ke strukturní intermedialitě, konkrétně k intermediální referenci v podobě tematizace. Je to intermedialita založená na referenci k cizímu médiu, která nenarušuje mediální homogenitu díla, tzn. že cizí médium není ve zkoumaném díle přítomno svým vlastním znakovým systémem, ale je do struktury jeho smyslu integrováno pomocí jeho znakového systému.

Témata odkazují na různě podmíněný, odlišně skutečňovaný a do veršů transformovaný vztah básníků k hudbě.

Touto podmíněností mohou být:

kulturně společenské podmínky, ve kterých básník tvoří
jeho osobní dispozice ke hře na hudební nástroj či jinému provozování hudby,
příp. její aktivní vnímání
ale i rodinné nebo přátelské prostředí, ve kterém vyrůstal a tvořil
filozofické podhoubí jeho světonázoru

Hudebnost literárního díla je spojena s mluvením o hudbě, která se stává předmětem literární výpovědi (T. Szulc).

Podmínkou hudebnosti literatury je začlenění hudby mezi témata literárního díla.

Hudba nesmí být pouze předmětem popisu (takto by se obešla bez strukturálních svazků, v jejichž okruhu se vykresluje určitá podobnost mezi literární výpovědí a hudebním dílem), ale její tematizace by měla zahrnovat nejrůznější funkce, mj. dějové (např. Čapkův Život skladatele Foltýna, Mannův román Doktor Faustus, Škvoreckého Scherzo capriccioso). Díky tematizaci se pak činitelem hudebnosti stává zpěvnost nebo jiné zvukové efekty. Tematizace je orientuje, usměřuje, dává jim význam, způsobuje, že samotná látka jazyka nabývá hudebně konotačních schopností (Głowiński 1997: 204–205).

Při interpretaci básnického textu se pokoušíme odhalit vždy všechny funkce, které hudba zastává v konkrétním básnickém textu, tzn. že se neomezujeme pouze na zvukovou rovinu díla nebo tematické rozvrstvení, ale snažíme se je posuzovat a interpretovat v komplexní struktuře básně.

#2.2.1 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 přelomu 19. a 20. století.

Modernisté rozšířili zvyk dávat do titulů svých básní názvy hudebních forem (např. preludia, nokturna, hymny, symfonie, koncerty, sonáty apod.), zatímco romantikové přenášeli na oblast hudby názvy literárních žánrů (např. balada) i hudební názvosloví (mezinárodně uznávané italské hudební názvosloví, např. *adagio*, *largo* apod.).

Mnoho z hudebních titulů básní má pouze metaforický charakter, evokují hudební konotace vyvolané názvy hudebních forem či žánrů.

V poezii se však setkáváme i s takovými skladbami, které mohou, ale nemusí být opatřeny hudebním názvem, a přesto náleží k těm básnickým strukturám, které jsou projektovány na hudebním principu.

Zvláště patrné je to u textů vystavěných na principu některé hudební formy. Nelze vytvářet 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 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 architekturu zásluhou přísných rýmů a pravidelného rytmu, refrénů a tematické práce [...]“ (Jungmann 1997: 98).

K hudebním principům kompoziční výstavby svých románů se otevřeně hlásí např. M. 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), tzn. že umělecké slovesné dílo v rámci svých vyjadřovacích, žánrových nebo kompozičních možností nahlíží, zkoumá, vnímá hudbu jako cosi, co překračuje možnosti slova a vyjadřuje asi nejlépe ze všech umění hodnotové univerzum, takže se blíží všemi svými vlastnostmi spíše metafyzickému chápání tohoto světa.

Poezie to vnímá jako svou nedosažitelnou metu, často zaujímá obdivný postoj a užívá kategorie „hudby“ jako axiomu ryzosti, pravosti, pravdivosti, spravedlnosti, hloubky apod.

Např. Otokar Březina – „Z věčných dálek“ (Tajemné dálky), „Hudba slepců“ (Ruce), „Zpěv staletími bloudící“ (Stavitelé chrámu); Karel Toman – „Ó hrajte...“, „Nálada“ (Pohádky krve); Jiří Wolker – „Slepí muzikanti“ (Těžká hodina); 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“ (Kameni, přicházíš); Oldřich Mikulášek – „Hudba“ (Ortely

a milosti), „Poezie hudby“ (Pulsy), „Ladění“ (Tráva se raduje); Ivan Blatný – „Letní hudba“ (Stará bydliště) atd.).

I v případě, že hudba není přímo uvedena v názvech děl, je její tematizace v myšlenkových tkáních samotných textů hojná.

Tato hojnost svědčí o obecné zálibě básníků užívat ho pro sugesci pocitu, dojmu, nálady, nějaké abstrakce, blíže nepopsatelného zážitku ve stavu snění apod.

I tak se projevuje hluboká schopnost básníka prožívat hudbu a tento prožitek sublimovat do svého textu. Od prožitku hudby vede potom přímá cesta k prožitku myšlenky (Vyšohlíd 2002: 22).

Hudba může sehrát v případě ryze duchovně orientované osobnosti básníka (O. Březina) také roli podvědomě uznaného synonyma pro duchovní bytí v tomto světě, pro odpoutání se od vnějších stránek věcí a hledání jejich „jasné vnitřní stránky“.

Časté užívání a zdůrazňování „hudby“ jako jednoho z detailů rozvětvené motivické sítě vytváří ideální předpoklad k pronikání ireálna, abstrakce, magična a mystična do textu. V oparu neurčitosti a mnohoznačnosti tohoto slova jako by se projevovala „vyšší“ dimenze.

Toto slovo s širokými asociačními a abstraktivizujícími možnostmi se může stát součástí spontánního procesu symbolizace, kdy básník přirozeným způsobem „odhaluje nekonvenční analogie mezi jevy mimo sebe nebo mezi vnějším světem a vlastním zážitkem“ (Jarociński 1989: 36).

Hudba se tedy může stát jakýmsi spojníkem či mostem mezi tělem a duší, mezi světem pozemské bolesti a ideálním transcendentovaným prostředím vyšší duchovní hodnoty.

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“ (Jarociński 1989: 35).

#2.2.2 Motivy hudebních skladatelů a jejich děl

Další spojitosti s hudbou nalezneme nejvíce v motivech hudebních skladatelů a skladeb, hudebních nástrojů a v dalších drobnějších motivech.

Motiv hudebního skladatele, tzn. motiv postavy, je Hodrovou hodnocen jako typ motivu složeného, komplexního, zahrnujícího řadu jednoduchých i složených motivů.

Důležitou roli hraje jméno skladatele (tzv. první motiv či leitmotiv), další motivy tvoří zevnějšek, chování, činy dotyčného. Je sice pravda, že každá doba si vybírá určité postavy a aktualizuje tím jisté typy i témata, která se v té či oné době vynořují, některé postavy však jako by se vyskytovaly kontinuálně a stávaly se tím univerzálními jak ve smyslu časové neomezenosti (přestáváme je vnímat v jejich časových a prostorových toposech), tak ve smyslu hodnot, které ztělesňují (Mozart).

K motivům hudebních skladatelů se váží i reflexe jejich díla, mnohdy konkrétních známých skladeb, které mohou stát i samostatně. Předjímají pak náladu básně (Mikulášková „Menší noční hudba“) nebo mohou být podnětem pro deskripci širšího záběru (Sovovo „Smetanovo kvarteto Z mého života“).

S nimi se pak mohou spojovat drobnější motivy (monomotivy či vracející se motivy), např. slavná jména, místa spojená s hudbou, označování zpěvních hlasů apod.

Jako příklad básnických textů uvádíme: J. S. Machar – „Sonet na Chopinovu melodii“ (Čtyři knihy sonetů); Jiří Karásek – „Paganini“ (Endymion), „Beethoven“ (Kniha aristokratická); Konstantin Biebl – „Paganini“, „Beethoven“ (Bez obav); F. X. Šalda – „J. B. Foerstrovi“, „Když jsem snil o Beethovenovi“ (Básně); Vladimír Holan – Mozartiana; Jaroslav Seifert – „Bachův koncert“ (Býti básníkem), „Dvořákovo requiem“ (Odlévání zvonů), „Skladatel Dvořák kdysi jel“ (Zpíváno do rotačky); František Halas – „Bedřich Smetana“ (Ladění); Jan Skácel – „Uspávanka s panem Mozartem“ (Uspávanky), „Ryba, která chodí po mostě“ (Metličky), „Na starý motiv“ (A znovu láska); Jiří Kolář – „Schönberg“, „Stravinský“ (Básně ticha).

#2.2.3 Motivy hudebních nástrojů

Dalším výrazným okruhem jsou motivy hudebních nástrojů.

Hudební nástroj je od nepaměti spjat s životem člověka dvěma základními funkcemi: zprostředkující funkcí vzhledem k hudbě a organickou souvislostí hudebního nástroje s materiální produkcí.

Už od dob romantismu se hudební nástroj ocitá v názvu díla, přičemž vnímání jeho spjatosti se smyslem díla v rámci jeho struktury se opírá o autorovu a čtenářovu zkušenost s fungováním nástroje v životě člověka, s jeho běžným užíváním, výrobou, o znalost jeho vlastností.

Hudební nástroj se však v básnickém díle může stát oduševnělým tím, že přesáhne svou původní úlohu nástroje a pouhého služebníka člověka a stane se v jistém smyslu součástí těla a vědomí. Začne fungovat jako „magická entita“, ožívá v metafoře nebo příběhu (Hodrová 2001: 697), je v něm obsažen symbolický smysl řečeného a navíc, pokud je ho možno pro jeho významnost v kompozici chápat jako motiv srostlý s lyrickým subjektem, může fungovat jako znak neoddelitelný od postavy.

Pro subjekt básně může také být záhadou, do které touží proniknout, aby „rozluštil“ tajemství svého nitra. Hodrová říká, že „s každým předmětem se v literárním textu děje cosi podivuhodného, stává se jiným, každý, pochopitelně nestejně zřetelně, v sobě obsahuje poukaz k bytí“ (2001: 709). Vždy se však vztahuje k postavě i textu jako celku a zprostředkovává tak obraz světa v textu zakódovaný.

Jako příklad básnických textů uvádíme: J. S. Machar – „Klavír“ (Krůpěje); Jiří Karásek – „Kytara“ (Zazděná okna); Antonín Sova – „Stará viola“, „Pláč houslí“ (Balady duše); Karel Hlaváček – „Svou violu jsem naladil co možno nejhlouběji“ (Pozdě k ránu), „Varhany“, „Hrál kdosi na hoboj“ (nezařazená); Josef Hora – Jan Houslista; Jiří Wolker – „Housle“ (Svatý kopeček); Jaroslav Seifert – „Aelova harfa“, „Zobcová flétna“ (Halleyova kometa); František Hrubín – Romance pro křídlovku, „Křídlovka o vesnické muzice“ (Nesmírný krásný život); Oldřich Mikulášek – „Křídlovka“, „Svíjí se smyčec po strunách“ (První obrázky); Ivan Blatný – „Harfenistka“, „Při dalekém klavíru“ (Stará bydlíšťe); Jan Skácel – „Flétnista“ (A znovu láska), „Kdo se vejde na housle“

(Odlévání do ztraceného vosku); Václav Renč – „Óda pro housle, flétnu a harfu“ (Trojzpěvy) a další.

#2.2.4 Tematizace hudby a smysl díla (klíčové motivy, leitmotivy, intertextové motivy, komplexní motivy)

Motivickou analýzu opíráme jen o výběr takových motivů, které mají zjevnou vnitřní souvislost se smyslem díla (např. prostřednictvím opakování a variací, umístěním v básni, grafickým zdůrazněním apod.) a které se z našeho hlediska vzájemného vztahu poezie a hudby jeví jako důležité, přičemž si uvědomujeme, že jde vždy o výběr vysoce subjektivní. Klademe důraz na návraty motivů (klíčové motivy, leitmotivy) vyjadřující proudění času a proměňující se v závislosti na kontextu, kde se na ně „nabalují nové a nové významy, postupně vyvstává nebo se problematizuje jejich význam a spolu s ním význam celého díla“ (Hodrová 2001: 725). U mnoha autorů (v našem případě u všech zkoumaných) jde o motiv intertextový, tzn. takový, který se neobjevuje pouze v jedné sbírce, ale vrací se ve stejné či obměněné podobě v jiných dílech stejného autora (Seifert), někdy dokonce tvoří linie, které mohou přesáhnou horizont jedné doby nebo i jedné literatury. Hodrová říká, že bychom mohli uvažovat o jakýchsi makrotextech, jejichž analýza může určit jistý archetypální prazáklad těchto děl a také autorské stylové a sémantické zvláštnosti či příznačné dobové významové posuny (Hodrová 2001: 736, 737).

#2.3 Píseň jako médium lyrického vyjádření (kombinace médií)

#2.3.1 Píseň jako hudebně slovesný projev

Jedním ze základních pojítek mezi útvary hudebními a básnickými je bezesporu píseň – forma konkrétního propojení dvou „materiálově podobných“ umění v jeden estetický komplex.

Básnické slovo ve spojení s hudbou zformovalo originální lyrickou výpověď. Dle Slovníku české hudební kultury je píseň v hudbě výrazem pro jednu ze základních modalit hudebně slovesného projevu .

České pojmenování má stejnou příponu jako slovo báseň, zdá se, že se v češtině a ve slovanských jazycích písní mýnil komunikačně „přirozený“ produkt vokální (zpěvní, ale i básnické) mluvní aktivity.

Na utváření rozsahu a obsahu pojmu píseň působila i německá označovací praxe, kde slovo Lied bylo postupně vztahováno na hlavní historicky doložitelné formy lyrického i epického básnictví a současně artificiální zpívané hudby.

Tato nevyhraněnost slovesného nebo hudebního charakteru pojmu zůstala do současnosti, kdy písní rozumíme:

druhový, žánrový a zčásti i formově určitelný vokální typ, jehož slovesnou složku tvoří báseň nejčastěji lyrického charakteru (ale také texty baladické, epické, dramatické atd.)

zároveň může fungovat jako označení pravidelně stroficky členěného básnického útvaru primárně či sekundárně určeného ke zhudebnění (původně byl každý písňový text určen ke zpěvu)

jako titul slovesného díla zdůrazňující takto žánrovou příbuznost s písňovou lyrikou, „hudební“ kvalitu textu apod.

Příznačným rysem písně jako hudebně-vokálního typu je syntakticko-sémantická jednota hudby a textu.

Slovesný text funguje jako svého druhu podklad, písně však vznikají i postupem kontrafaktury.

Je třeba si uvědomit, že při zhudebnění textu i při fungování jakéhokoli dalšího spojení hudby a slova vystupuje jako základní významotvorný faktor text a že ne každý básnický výtvar označovaný či chápaný pro svou strukturu jako píseň musí fungovat jako potenciální nebo reálný podklad k zhudebnění.

Z hlediska typologie intermediálních projevů řadí Werner Wolf takový typ ke strukturní intermedialitě, kterou charakterizuje „zapojení více než jednoho média, které lze doložit uvnitř jednoho díla nebo znakového komplexu a které přispívá ke generování významu a jeho obsahů“ (ibid.: 68).

Původní média zůstávají ve své vlastní podobě, mohou být od sebe oddělena, a dochází tak ke kombinaci médií.

Dalším znakem písňové produkce je strofický útvar (strofičnosti básně většinou odpovídá strofický charakter hudby), výrazová prostota, zaokrouhlenost formy, přehledné členění melodie, metrická stejnoměrnost, nevelká motivická variantnost, menší tónový rozsah, sklon k jednodušší faktuře, zřetelná tónová centralita atd. Podobné vlastnosti má i básnická předloha.

Píseň si propracovala jistou složitost hudebně slovesného strukturování od lidových písních (ve folklorním prostředí) přes společenské a populární písně (nonartificiální produkce) až k artificiální produkci umělých písní.

#2.3.2 Písnička, písničkář

Od slova píseň bylo odvozeno i slovo písnička vztahované zvl. na nonartificiální písňovou produkci. Pro speciálně zaměřené tvůrce písní má čeština výraz písničkář – odtud pak tradice písňových textů či tzv. zpívané poezie.

#2.3.3 Dvojí druh písňových textů (primární a sekundární)

Z pohledu poezie se můžeme setkat v podstatě se dvojitým druhem „písňových textů“:

textem, který byl původním básnickým dílem a v rámci písně vystupuje buď celý v nepozměněné podobě nebo může být různými způsoby upravován; básně tedy primárně nebyla určena ke zhudebnění; tady můžeme v pravém slova smyslu hovořit o zpívané poezii

Např. J. Kainar, V. Hrabě, J. Hora, J. Seifert – V. Mišík; B. Reynek, J. Skácel – I. Bittová, Václavek; J. Skácel – P. a H. Ulrychovi, J. Pavlica; P. Bezruč – J. Nohavica);

textem, který byl vytvořen primárně k tomu, aby byl zhudebněn, potom mluvíme o tzv. písňových textech; tyto texty nechtějí být tedy primárně básní, i když jí mohou být, nebo této samostatné existence jsou jako básně schopny (např. K. Kryl, J. Suchý, J. Dědeček ad.).

#2.3.4 Báseň versus písňový text a jejich recepce

Báseň je recipientem vnímána trochu jinak než písňový text, který zaznívá v jedné časové „akci“ s hudbou.

Ve smyslu bezprostředního zážitku čas písničky kontinuálně plyne a jedno ztracené slovo nebo útržek při jediném poslechu už nikdo nevrátí (ne tak v tištěné podobě). V textu může přijít obraz, myšlenka nebo takový melodický nebo rytmický nápad, který pozornost strhne právě k tomu místu, ale čas neúprosně plyne dál.

Jisté je, že stejně jako báseň, tak i píseň můžeme poslouchat nebo číst její text opakovaně a „hluchá“ místa doplnit.

U básně může být bariérou básnický jazyk, u písně však ne, protože „hudební“ jazyk je univerzální.

Právě zhudebněním se podle Merty „vytáčí pozornost vnímatele do ‚vyšších obrátek‘ emocionality“, a proto může mít zhudebněná báseň daleko větší ohlas než její tištěná podoba.

„Rozdílem potenciálu textu a jeho zhudebněním vzniká řádově nová kvalita, vycházející z původního smyslu básně, ale přesazující jej do kontextu současné senzibility“, tzn. že pomáhá „vynořovat nové impulsy, podtexty, skryté významy pramenící třeba z kontrastu hudby a slova“ (Merta 1990: 25).

Pohledem recipienta je však připojení hudby k poezii klíčem k její komunikační otevřenosti a k návratu lyriky „k její původní kolektivnosti a bezprostřednosti platné v evropské lyrice od pradávna“ (Zajac 1980: 75)

Důležitým momentem ve vztahu hudby a slova se jeví také komplementárnost, tzn. vzájemné nasycování a obohacování.

„Textař (na rozdíl od básníka) musí brát v úvahu subjektivně odlišné prožívání reálného času vymezeného písní, [...] text klade zvýšenou pozornost na přesnost, rytmičnost, poslechovost, pravidelnost. Textu sluší kratší přirovnání, stručné věty, pádná metaforika, podřízení zákonům hovorového jazyka, sloganovitá přehlednost základní myšlenky“ (Merta 1990: 23,24).

Nejlepší písňové texty se kvalitou básním pouze blíží, nemohou však právě díky těsnému vztahu k hudební složce dosáhnout kvalit původní básně, přesto však mohou být jiným, možná aktuálnějším, mnohdy syrovějším či zhuštěnějším pohledem na svět.

#Shrnutí kapitoly

Z pohledu hudby a poezie se pak zvuk hudebního nástroje i našeho hlasu stal mediátorem (zprostředkovatelem, přenoscem) esteticky vyjádřené skutečnosti. Z prací různých autorů pak vyplývá, že vznik hudby je podmíněn lidským hlasem a předcházet vzniku řeči.

Pro základní charakteristiku obou sledovaných umění stačí konstatování, že to jsou umění dynamická (tzn. že se rozvíjejí v čase) a současně každé z nich svým specifickým způsobem využívá zvukových kvalit.

Je nutné si uvědomit, že poezie ani zdaleka není schopna rozvinout všechny parametry zvuku do té míry, do jaké je toho schopna hudba.

Zásadní rozdíl mezi recepcí hudebního a básnického textu je jednoduše řečeno v tom, že číst text umí každý (když pomineme problémy rozumění a interpretace textu), ale číst notový záznam umí pouze školený odborník.

Už Hegel ve své Estetice hovoří o příbuznosti obou umění vyplývající z užívání téhož smyslového materiálu, totiž tónu.

Přesto však nalézá mnoho rozdílů jak ve způsobu zacházení s tóny, tak v druhu jejich výrazu.

Podle Zicha je v poezii východiskem slovo a básnický jazyk má dvě samostatné funkce: sémantickou (která ve svém „znamenání“ navozuje významové představy) a zvukovou.

Tak přisuzuje zvukové stránce básnických slov svého druhu estetický význam.

Nepřesné bývá vysvětlení pojmů „hudebnost poezie“, „hudba poezie“, „zvukovost poezie“, „hudebnost verše“ atd., obecněji tedy úvahy o hudebnosti poezie či literatury.

Také narážíme na spoustu nejasných termínů – především těch, které jsou používány v obou uměních, přičemž v jednom jsou „zabydlené“, ve druhém jsou pak využívány spíše metonymicky.

V hudbě jsou užívány především tóny, a to tóny hudebních nástrojů a lidského hlasu (zpěvu). Mohou se uplatnit i některé hluky, např. zvuk některých hudebních nástrojů (malý bubínek, činely, triangl atd.). V literatuře má užívání zvuků obecně svá velká omezení.

Ve zvukové rovině jazyka můžeme z pohledu fonetiky a fonologie rozlišit dvě základní roviny: rovinu segmentální (kvalitativní jednotky), jejíž jednotkami jsou hlásky (zvuková realizace fonému), fonémy (segment z hlediska schopnosti rozlišovat nejnižší znakové jednotky), morfonémy (skupina fonémů střídajících se v témž morfému bez jeho změny; rovinu suprasegmentální (kvantitativní jednotky): nejnižší jednotkou je slabika, na úrovni slova je to přízvuk, na úrovni věty intonace (kadence, větné přízvuky).

Všechny systémové stránky zvukové formy jazyka mohou být ve slovesném díle předmětem umělecké stylizace.

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.

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

Instrumentace se opírá o segmentální rovinu, přičemž pro umělecky záměrnou povahu práce s hláskami lze najít opory pouze v textu: důraz na vztah k rytmu, shoda s přízvukem a zvláště počátkem slova (aliterace), vysoký počet opakovaných elementů, nahromadění vzácných hlásek nebo hláskových skupin, korespondence s významem.

V rámci hláskové instrumentace hraje svou roli zejména kvalita hlásek, jejich četnost a uspořádání (hláskové konfigurace).

Vzájemné vztahy hudby a poezie (literatury) se projevují i v oblasti tematické. Témata způsobem odkazují na různě podmíněný, odlišně uskutečňovaný a do veršů transformovaný vztah básníků k hudbě.

Touto podmíněností mohou být: kulturně společenské podmínky, ve kterých básník tvoří, jeho osobní dispozice ke hře na hudební nástroj či jinému provozování hudby, příp. její aktivní vnímání, ale i rodinné nebo přátelské prostředí, ve kterém vyrůstal a tvořil, filozofické podhoubí jeho světového názoru

Modernisté rozšířili zvyk dávat do titulů svých básní názvy hudebních forem (např. preludia, nokturna, hymny, symfonie, koncerty, sonáty apod.), zatímco romantikové přenášeli na oblast hudby názvy literárních žánrů (např. balada) i hudební názvosloví (mezinárodně uznávané italské hudební názvosloví, např. *adagio*, *largo* apod.).

Mnoho z hudebních titulů básní má pouze metaforický charakter, evokují hudební konotace vyvolané názvy hudebních forem či žánrů.

V názvech básní, básnických sbírek, esejistických prací i prozaických děl se může odrážet i přímý vztah k hudbě jako k něčemu, co nás spojuje s nadreálnem, tzn. že umělecké slovesné dílo v rámci svých vyjadřovacích, žánrových nebo kompozičních možností nahlíží, zkoumá, vnímá hudbu jako *così*, co překračuje možnosti slova a vyjadřuje asi nejlépe ze všech umění hodnotové univerzum, takže se blíží všemi svými vlastnostmi spíše metafyzickému chápání tohoto světa.

I v případě, že hudba není přímo uvedena v názvech děl, je její tematizace v myšlenkových tkáních samotných textů hojná.

Hudba může sehrát v případě ryze duchovně orientované osobnosti básníka také roli podvědomě uznaného synonyma pro duchovní bytí v tomto světě, pro odpoutání se od vnějších stránek věcí a hledání jejich „jasné vnitřní stránky“. Časté užívání a zdůrazňování „hudby“ jako jednoho z detailů rozvětvené motivické sítě vytváří ideální předpoklad k pronikání ireálna, abstrakce, magična a mystična do textu.

Toto slovo s širokými asociačními a abstraktivizujícími možnostmi se může stát součástí spontánního procesu symbolizace, kdy básník přirozeným způsobem „odhaluje nekonvenční analogie mezi jevy mimo sebe nebo mezi vnějším světem a vlastním zážitkem“ (Jarociński 1989: 36).

Další spojitosti s hudbou nalezneme nejvíce v motivech hudebních skladatelů a skladeb, hudebních nástrojů a v dalších drobnějších motivech.

Motiv hudebního skladatele, tzn. motiv postavy, je Hodrovou hodnocen jako typ motivu složeného, komplexního, zahrnujícího řadu jednoduchých i složených motivů.

Důležitou roli hraje jméno skladatele, další motivy tvoří zevnějšek, chování, činy dotyčného.

K motivům hudebních skladatelů se váží i reflexe jejich díla, mnohdy konkrétních známých skladeb, které mohou stát i samostatně.

Dalším výrazným okruhem jsou motivy hudebních nástrojů.

Hudební nástroj je od nepaměti spjat s životem člověka dvěma základními funkcemi: zprostředkující funkcí vzhledem k hudbě a organickou souvislostí hudebního nástroje s materiální produkcí.

Hudební nástroj se však v básnickém díle může stát oduševnělým tím, že přesáhne svou původní úlohu nástroje a pouhého služebníka člověka a stane se v jistém smyslu součástí těla a vědomí. Tematizace hudby a smysl díla (klíčové motivy, leitmotivy, intertextové motivy, komplexní motivy)

Motivickou analýzu opíráme jen o výběr takových motivů, které mají zjevnou vnitřní souvislost se smyslem díla.

Klademe důraz na návraty motivů (klíčové motivy, leitmotivy) vyjadřující proudění času a proměňující se v závislosti na kontextu, kde se na ně „nabalují

nové a nové významy, postupně vyvstává nebo se problematizuje jejich význam a spolu s ním význam celého díla“ (Hodrová 2001: 725).

U mnoha autorů (v našem případě u všech zkoumaných) jde o motiv intertextový.

Jedním ze základních pojítek mezi útvary hudebními a básnickými je píseň – forma konkrétního propojení dvou „materiálově podobných“ umění v jeden estetický komplex.

Básnické slovo ve spojení s hudbou zformovalo originální lyrickou výpověď. Písni rozumíme druhový, žánrový a zčásti i formově určitelný vokální typ, jehož slovesnou složku tvoří báseň nejčastěji lyrického charakteru, označení pravidelně stroficky členěného básnického útvaru primárně či sekundárně určeného ke zhudebnění, jako titul slovesného díla zdůrazňující takto žánrovou příbuznost s písňovou lyrikou, „hudební“ kvalitu textu apod.

Příznačným rysem písňe jako hudebně-vokálního typu je syntakticko-sémantická jednota hudby a textu.

Slovesný text funguje jako svého druhu podklad, písňe však vznikají i postupem kontrafaktury.

Od slova píseň bylo odvozeno i slovo písnička vztahované zvl. na nonartificiální písňovou produkci. Pro speciálně zaměřené tvůrce písni má čeština výraz písničkář – odtud pak tradice písňových textů či tzv. zpívané poezie.

Dvojitý druh „písňových textů“: text, který byl původním básnickým dílem a v rámci písňe vystupuje buď celý v nepozměněné podobě nebo může být různými způsoby upravován; text, který byl vytvořen primárně k tomu, aby byl zhudebněn, potom mluvíme o tzv. písňových textech; tyto texty nechtějí být tedy primárně básní, i když jí mohou být, nebo této samostatné existence jsou jako básně

Báseň je recipientem vnímána trochu jinak než písňový text, který zaznívá v jedné časové „akci“ s hudbou.

„Rozdílem potenciálu textu a jeho zhudebněním vzniká řádově nová kvalita, vycházející z původního smyslu básně, ale přesazující jej do kontextu současné senzibility (Merta 1990: 25).

Důležitým momentem ve vztahu hudby a slova se jeví také komplementárnost, tzn. vzájemné nasycování a obohacování.

Kontrolní otázky a úkoly:

Charakterizujte zvuk a jeho vlastnosti, zopakujte si přehled českých hlásek

Vyjmenujte a charakterizujte základní zvukové prostředky, které jsou

využívány v básnických textech

Vyjmenujte, které hudební motivy se mohou účastnit motivické výstavby textů

a jaké funkce v něm zastávají

Charakterizujte píseň a její základní znaky

Vysvětlete slovo písnička a písničkář

Korespondenční úkoly

Vyhledejte takový básnický text, ve kterém předpokládáte, že se v něm nějakým způsobem projeví hudební umění a zkuste pojmenovat pomocí intermediální typologie takový projev. Zkuste dále tento intermediální projev zúročit při interpretaci daného textu, pojmenujte jeho funkci při konstituování smyslu textu.

Vyhledejte jakýkoli písňový text, přečtete ho odděleně od jeho hudební složky, analyzujte a interpretujte jeho smysl. Poté si píseň poslechněte i s hudební složkou a pokuste se popsat, v čem se odlišuje percepce izolovaného slovesného textu a písně jako celku.

Citovaná a doporučená literatura

ARISTOTELES

1964 Poetika, přel. Julie Nováková (Praha: Orbis)

AUERBACH, Erich

1998 Mimesis (Praha: Mladá fronta)

BERNAHRT, Walter a kol. (eds.)

1999 Word and Music Studies. Defining the Field (Amsterdam: Rodopi B. V.)

2004 Essays on Literature and Music (1967–2004) (Amsterdam, New York:

Rodopi B. V.)

BÍLEK, Petr A.

2003 Hledání jazyka interpretace (Brno: Host)

BROWN, Calvin Smith

1987 Music and literature (Hannover-London: University Press of New
England)

ČERVENKA, Miroslav

1996 Obléhání zevnitř (Praha: Torst)

2002 „Hlásková instrumentace“, in Marie Kubínová – Milena Vojtková (eds.):

Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz (Praha: Torst), s. 7–54

DRLÍK, Vojen

1983 „Nesouměřitelnost hudby a literatury (K problematice sdělování)“, in
Rudolf Pečman (ed.): Hudba a literatura (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné
muzeum), s. 87–92

ECO, Umberto – BROOKE-ROSEOVÁ, Christiane – CULLER, Jonathan –
RORTY, Richard

1995 Interpretácia a nadinterpretácia, ed. Stefan Collini (Bratislava: Archa)

EGRI, Peter

1988 Literature, Painting and Music (Budapest: Akadémiai Kiadó)

ELIOT, Thomas Stern

1991 O básnictví a básnících (Praha: Odeon)

FEDROVÁ, Stanislava

2010 „Role pozorovatele v ekfrastických textech“, in tatáž (ed.): Česká
literatura v intermediální perspektivě (Praha: Akropolis), s. 247–258

2008 „Ekfrastické postupy v lyrice a epice: případ Vrchlický“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): *Vybrané kapitoly z intermediality* (Olomouc: UP), s. 101–136

FEDROVÁ, Stanislava (ed.)

2010 *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: ÚČL, Akropolis)

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice

2008 „Ekfráze: deskripce vs. narativ“, in Alice Jedličková – Ondřej Sládek (eds.): *Vyprávění v kontextu* (Praha: UČL AV ČR), s. 119–139

2010 „Obraz v příběhu – ekfráze ve vyprávění. Předběžné návrhy k rozlišení popisnosti a vizuality“, *Slovenská literatúra*, 57, č. 1, s. 29–59

2011 „Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 26–58

FEDROVÁ, Stanislava – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.)

2011 *Intermediální poetika příběhu* (Praha: Akropolis)

FÓNAGY, Ivan

1970 „Forma a funkce básnického jazyka“, in *Dvanáct esejů o jazyce*, přel. M. Pravda a J. Šabršula (Praha: Mladá fronta), s. 81–124

1991 „Fonologická expresivita českého básnického jazyka“, *Česká literatura*, 39, č. 4, s. 289–312

FUKAČ, Jiří

1983 „Interakce hudby a literatury ve světle základních estetických a uměnovědných kategorií“, in Rudolf Pečman (ed.): *Hudba a literatura* (Frýdek-Místek: Okresní vlastivědné muzeum), s. 10–18

FUKAČ, Jiří, VYSLOUŽIL, Jiří

1997 „Poezie“ [heslo], in Jiří Fukač – Jiří Vysloužil (eds.): *Slovník české hudební kultury* (Praha: Editio Supraphon), s. 701–702

GŁOWIŃSKI, Michał

1997 „Literackość muzyki – muzyczność literatury“, in *Narracje literackie i nieliterackie. Prace wybrane* (Kraków: Universitas), s. 189–206

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich

1966 „Hudba“, in *tentýž: Estetika* (Praha: Odeon), s. 170–209

1966 „Poezie“, in *tentýž: Estetika* (Praha: Odeon), s. 210–364

HEIDENREICH, Julius

1940 Verše nad melodií (hudební motivy v české poezii) (Praha: Hudební matice Umělecké besedy)

HIGGINS, Dick

1966 „Intermedia“, in *Something Else Newsletter* 1. Somethin Else Press, přístupné z URL:

<<http://muse.jhu.edu/journals/leonardo/v034/34.1higgins.html>> [cit. 2010-10-19].

HNÍKOVÁ, Petra

2007 „Sound art – hra na hraně uměleckých forem“, *Opus musicum*, č. 3, s. 44–46

HODROVÁ, Daniela a kol.

2001 ...na okraji chaosu (Poetika literárního díla 20. století) (Praha: Torst)

JAKOBSON, Roman

1995 „Co je poezie?“, in tentýž: *Poetická funkce*, ed. Miroslav Červenka (Jinočany: H&H), s. 23–33

JANKOVIČ, Milan

1992 *Dílo jako dění smyslu* (Praha: Pražská imaginace)

1999 „Oživená tradice pražského strukturalismu“, *Tvar* 10, č. 14, s. 6–7

2005 *Cesty za smyslem literárního díla* (Praha: Karolinum)

JEDLIČKOVÁ, Alice

2010 „Intermediální poetika (krajiny)“, in Stanislava Fedrová (ed.): *Česká literatura v intermediální perspektivě* (Praha: Akropolis), s. 297–306

JEDLIČKOVÁ, Alice – FEDROVÁ, Stanislava

2011 „Na rozhraní oborů a umění. Úvodem k textu Wenera Wolfa“, *Česká literatura*, 59, č. 1, s. 59–61

JIRÁČEK, Pavel

1991 „Fonologická expresivita českého básnického jazyka“, *Česká literatura*, 39, č. 4, s. 289–312

1989 „Sémantizace hlásek a její význam při interpretaci obsahu lyrické básně“, *Estetika*, 26, č. 3, s. 152–157

JIROUŠEK, Jan

2002 „Předpoklady a počátky české avantgardy aneb K sémiotickým rozměrům komparatistiky“, *Estetika*, 38, s. 230–243

KERNFELD, Barry (ed.)

2001 *The New Grove Dictionary of Jazz* (London: Palgrave)

KONSTANTINOVIĆ, Zoran – SCHER, Steven P. – WEISSTEIN, Ulrich
(eds.)

1981 *Literature and the other Arts. Proceedings of the IXth Congress of the ICLA* (Innsbruck: Universitätsverlag)

KOL. AUTORŮ

2005 *Na cestě ke smyslu. Poetika literárního díla 20. století* (Praha: Torst)
MIKO, František

1994 „Medzi rečou a hudbou“, in tentýž: *Význam, jazyk, semióza* (Nitra: Vysoká škola pedagogická), s. 95–104

MORPURGO-TAGLIABUE, Guido

1985 *Současná estetika* (Praha: Odeon)

MUKAŘOVSKÝ, Jan

2000 *Studie I*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host)

2001 *Studie II*, eds. Miroslav Červenka – Milan Jankovič (Brno: Host)

NOVÁK, Radomil

2003 „Budování básnické formy na hudebním principu“, in Jana Kesselová (ed.): *Studia Philologica, Annus X* (Prešov: Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity), s. 41–50

2005 *Hudba jako inspirace poezie* (Ostrava: Tilia)

NÜNNING, Ansgar (ed.)

2006 *Lexikon teorie literatury a kultury*, eds. Jiří Trávníček, Jiří Holý (Brno: Host), s. 312–313, 345–346

RAJEWSKY, Irina O.

2005 „Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality“, in *Intermedialités*, č. 6 (Montreal: University of Montreal), s. 43–64, přístupné z URL:

<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf>

[cit. 2010-10-19].

REIZOV, B. G. (ed.)

1975 *Muzika i literatura* (Leningrad: Izdatelstvo leningradkogo univerziteta)

SCHER, Steven P. (ed.)

1992 *Music and Text. Critical Inquiries* (Cambridge)

SCHNEIDER, Jan

2008 „Intermedialita: malá vstupní inventura“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): Vybrané kapitoly z intermediality (Olomouc: UP), s. 5–15

SEDLÁČEK, Karel, SYCHRA, Antonín

1962 Hudba a slovo z experimentálního hlediska (Praha: Státní hudební vydavatelství)

SVOBODA, Karel

1944 Zvuková stránka slovesného díla (Praha: Nakladatelství Karel Voleský)

SUS, Oleg

1992 Geneze sémantiky hudby a básnictví v moderní české estetice, eds.

Ladislav Soldán – Dušan Jeřábek (Brno: Masarykova univerzita)

VOISINE-JECHOVÁ, Hana

2010 „Úskalí obrazu“, in Stanislava Fedrová (ed.): Česká literatura v intermediální perspektivě (Praha: Akropolis), s. 235–246

VYŠOHLÍD, Zdeněk

2001 O víře a rozumění (Praha: Svoboda Servis)

WELLEK, René – WARREN, Austin

1996 „Literatura a ostatní umění“, in titíž: Teorie literatury (Olomouc: Votobia), s. 175–190

WINTER, Astrid

2008 „Intermedialita a synestezie“, in Jan Schneider – Lenka Krausová (eds.): Vybrané kapitoly z intermediality (Olomouc: UP), s. 49–65

2010 „Jiná estetika? Konceptualismus a transmedialita v české literatuře“, in Stanislava Fedrová (ed.): Česká literatura v intermediální perspektivě (Praha: Akropolis), s. 25–38

2010 „Autopoietické prvky v českém uměleckém experimentu“, in Radek Malý (ed.): Bohemica Olomucensia 1 – Symposiana, 2, sv. 1, s. 203–210

WOLF, Werner

1999 The Muzicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality (Amsterdam: Rodopi)

2006 „Intermedialita“, in Ansgar Nünning (ed.): Lexikon teorie literatury a kultury, Jiří Trávníček – Jiří Holý (eds.) (Brno: Host), s. 345–346

2007 „Description as a Transmedial Mode of Representation“, in Werner Wolf – Walter Bernhart (eds.): *Description in Literature and Other Media. Studies in Intermediality 2* (Amsterdam: Rodopi), s. 1–87

2011 „Intermedialita: široké pole výzkumu a výzva literární vědě“, *Česká literatura* 59, č. 1, s. 62–85

ZICH, Otakar

1937 *O typech básnických* (Praha: Orbis)