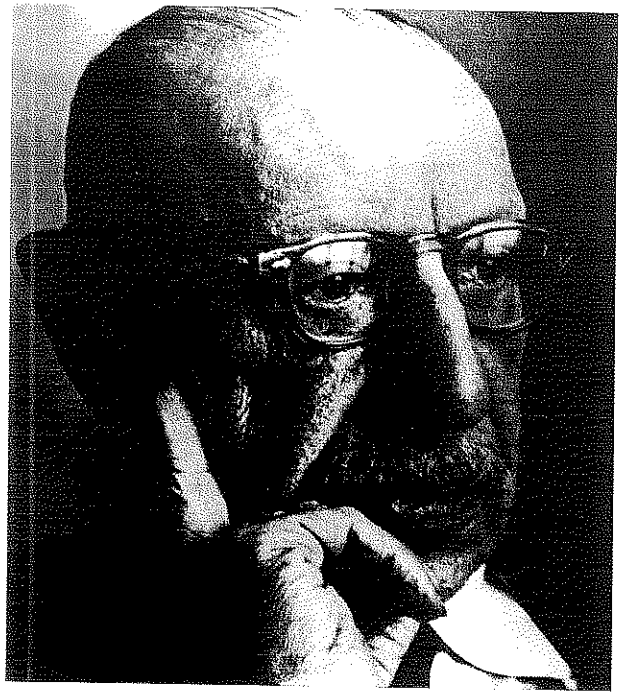


IGOR

STRAVINSKIJ

hudební poetika

ARBOR
VITAE

III O KOMPONOVÁNÍ HUDBY

Žijeme v době, kdy lidská existence prochází hlubokými otřesy. Moderní člověk si přestává uvědomovat hodnoty a ztrácí smysl pro vztahy. Tato neznalost podstatných skutečností je nesmírně závažná, neboť nás vede neodvratně k porušování základních zákonů lidské rovnováhy. V oblasti hudby to má následující důsledky: na jedné straně je tu tendence odvracet ducha od toho, co bych nazval vyšší hudební matematika, tendence snižovat hudbu na různé otrocké aplikace a vulgarizovat ji, podřizovat ji požadavkům primitivní užitkovosti. Na druhé straně, jelikož sám duch je churavý, soudobá hudba, obzvlášť ta, jež si říká nebo se pokládá za *čistou*, nese znaky jakéhosi patologického zatížení a šíří zárodky nového hříchu poznání; starý dědičný hřích, snímˇli to tak říci, je především a hlavně hříchem ne-rozpoznání — ne-rozpoznání pravdy a zákonů, které z ní vyplývají, zákonů, které jsme nazvali základními. Jaká je tedy tato pravda v hudebním řádu? A jak se odráží v tvůrčí činnosti?

Nezapomínejme, že je psáno: „Duch vane, kam chce."

A z této věty bychom si měli zapamatovat hlavně slovo *chce*. Duch je tedy obdařen schopností chtít; tento princip spekulativní vůle je fakt.

Nu a právě o tomto faktu se dnes často vedou spory. Některé zneklidňuje směr, jakým Duch vane, a nikoli poctivá práce řemeslníka. V tomto případě, ať máte jakýkoli ontologický názor, jakoukoli osobní filozofii nebo jakoukoli víru, musíte přiznat, že napadáte svobodu ducha, a nezáleží na tom, zda píšete to velké slovo s malým nebo velkým písmenem. Jste-li křesťanský filozof, bráníte nám řídit se výzvou Ducha svatého. Jste-li agnostik nebo ateista, nic se vám tak nepříčí jako *svobodomyslnost*.

Všimněte si, že o tomto faktu se nikdy nezačne diskutovat, pokud měl dotyčný posluchač z díla požitek. I nejméně poučený milovník hudby se rád chytá úryvků nějaké skladby, a ta se mu obvykle líbí z důvodů, které vůbec nesouvisejí s podstatou hudby. Stačí mu onen požitek, zdůvodňovat ho není třeba. Když se ale stane, že se našemu melomanovi hudba nelíbí, bude vyžadovat, abychom s ním sdíleli jeho zklamání. Bude chtít, abychom mu vysvětlili něco, co se svou podstatou vymyká každému vysvětlení.

Strom se posuzuje podle plodů. Posuzujte tedy strom podle jeho plodů a nezabývejte se kořeny. Orgánu dává smysl jeho funkce, i kdyby se tento orgán zdál někomu, kdo není zvyklý vidět ho fungovat, sebepodivnější. Ve snobské společnosti se to hemží lidmi, kteří se ptají tak jako postava z Montesquieua, jak může být někdo Peršan. Živě mi připomínají historku o venkovanu, který když viděl poprvé v zoologické zahradě velblouda, dlouze ho zkoumal, kroutil hlavou a na odchodu pronesl k velkému veselí všech přítomných: „To není pravda."

Dílo se tedy projevuje a dostává opodstatnění svobodnou hrou svých funkcí. Záleží na nás, zda budeme té hře přizvukovat, nebo ne, ale nikdo nemá právo popírat její existenci.

Posuzovat, rozebírat, kritizovat princip spekulativní vůle, která stojí na počátku každé tvorby, je tedy očividně zbytečné. Hudba v čistém stavu je svobodná spekulace; tuto představu dosvědčují tvůrci všech dob. Pokud jde o mě, nevidím důvod, proč bych se neměl pokusit dělat to jako oni. I já jsem byl stvořen, a tak nemohu nemít touhu tvořit. Kde se ve mně bere tato touha tvořit a jak to udělám, abych jí dal reálnou podobu?

Studovat tvůrčí proces je velmi choulostivá věc. Zvenčí totiž nemůžeme zkoumat, jak tento vnitřní proces probíhá. Snažit se sledovat jeho fáze v práci druhého je k ničemu. A pozorovat se sám je také nesnadné. I tak mi však dává právě má introspekce určitou šanci vás do té vysloveně unikavé látky uvést.

Většina milovníků hudby si myslí, že tvůrčí představivost

rozpoutává u skladatele nějaké citové vzrušení, označované obvykle termínem *inspirace*.

Já nemám v úmyslu upírat inspiraci její význačnou roli v oné genezi, kterou tu zkoumáme; jenom tvrdím, že rozhodně není předběžnou podmínkou tvůrčího aktu a že z hlediska časového pořádku je druhotným jevem.

Inspirace, *umění*, *umělec*, tolik přinejmenším mlhavých slov, která nám brání vidět jasně v oblasti, kde je všechno rovnováha a propočet, kde vládne spekulativní duch. Až pak, ale opravdu až pak se dostavuje ono citové vzrušení, které je základem inspirace; načež se o něm bezostyšně hovoří a dává se mu smysl, který v nás budí rozpaky a věci samé škodí. Copak není jasné, že tato emoce je jen tvůrcovou reakcí na zápolení s tou neznámou, která je zatím jen cílem jeho tvorby a která se má stát dílem?

Bude mu dáno objevovat ho článek po článku, očko po očku. Právě tento řetěz objevů i každý objev zvlášť vyvolávají emoci — reflex téměř fyziologický, tak jako se při hladu tvoří sliny — emoci, která vždycky a zblízka provází jednotlivé etapy tvůrčího procesu.

Každá tvorba předpokládá na začátku jakousi chuť, jež vzniká v předtuše objevu. Tato předtucha tvůrčího aktu jde ruku v ruce s intuicí neznámé, kterou už máme v moci, ale zatím je nám nesrozumitelná, a které dá určitou podobu až ostražité technické úsilí.

Tato chuť se ve mně probouzí při pouhém nápadu, jak uspořádat jednotlivé záznamy, a není to vůbec nic nahodilého tak jako inspirace, nýbrž běžná, opakovaná, ne-li trvalá věc, něco jako přirozená potřeba.

Toto předvídání určité povinnosti, tato předtucha určitého požitku, tento podmíněný reflex, jak by řekl moderní fyziolog, jasně ukazuje, že tím, co mě vábí, je představa objevování a úporné práce.

Sám fakt, že komponuji, že musím, jak se říká, přiložit ruku k dílu, je u mě neoddělitelný od požitku z tvorby. Co mě se týká, nemohu oddělovat duchovní úsilí od psychologického ani fyzického; pro mě se odvíjejí v jedné rovině a nevládne tam žádná hierarchie.

Slovo *umělec*, které ve smyslu, jak se dnes všeobecně chápe, přisuzuje svému nositeli nejvyšší intelektuální prestiž a výsadu platit za ryzího ducha, tento pyšný termín je pro mě zcela neslučitelný s tím, čemu se říká *homo faber*.

A zde je namístě si vzpomenout, že v oblasti, která nám připadla, máme-li se opravdu považovat za *intelektuály*, není naší povinností hloubat, nýbrž konat.

Filozof Jacques Maritain nás upozorňuje, že v pevné struktuře středověké kultury měl umělec jen postavení řemeslníka, „a jakékoli nekontrolované rozvíjení bylo jeho individualismu zakázáno, protože přirozená společenská kázeň mu zvenčí ukládala určité omezující podmínky". Teprve renesance si vymyslela umělce, odlišila ho od řemeslníka a začala prvého vynášet na úkor druhého.

Označení umělec bylo původně vyhrazeno jen *mistrům umění*: filozofům, alchimistům a kouzelníkům; malíři, sochaři a básníci měli právo jen na postavení řemeslníka.

Les artisans bien subtils
Animent de leurs outilz
L'airain, le marbre, le cuyvre *

říká básník Du Bellay. A Montaigne uvádí v *Esejích* „malíře, básníky nebo jiné řemeslníky". Ještě v sedmnáctém století pozdravuje La Fontaine jednoho malíře jako řemeslníka a nechává se při té příležitosti kárat nerudným kritikem, který by mohl být předkem většiny těch našich.

Představa díla, které mám vytvořit, je u mě natolik spojena s představou požitku při komponování, že kdyby se nějakým zázrakem toto dílo ocitlo přede mnou hotové, byl bych zahanbený a zmatený jako při nějaké mystifikaci.

Vůči hudbě máme jednu povinnost, a to vynalézat ji. Vzpomínám si, jak se mě jednou za války, když jsem přejížděl

* Zručtí řemeslníci / oživují svými nástroji / bronz, mramor, měď.

francouzské hranice, policista zeptal, jaké mám povolání. Bez rozmýšlení jsem odpověděl, že jsem hudební vynálezce. Policista si prohlédl můj pas a chtěl na mně, abych mu vysvětlil, proč je tam uvedeno skladatel. Řekl jsem mu, že výraz hudební vynálezce se mi zdá přesnější, protože lépe odpovídá mému řemeslu než to, co mi napsali do dokladu opravňujícího mě k překročení hranic.

Vynalézavost předpokládá představivost, ale nesmí se za ni zaměňovat. Neboť pojem vynalézat zahrnuje v sobě nutnost nějakého nálezu, nějakého nápadu a realizace. To, co si představujeme, nemusí vzít na sebe nutně konkrétní formu a může zůstat ve stavu virtuality; kdežto vynalézavost není myslitelná mimo své uplatnění v díle.

Zde nás tedy nezajímá představivost jako taková, ale představivost tvůrčí, to jest schopnost, která nám pomáhá přejít z roviny záměru do roviny realizace.

Během práce najednou narazím na něco nečekaného. Ten nečekaný prvek mě zaujme. Zapíšu si ho. A příležitostně ho využiji. Takový náhodný objev nesmíme ovšem směšovat s rozmarem představivosti, jíž se obvykle říká fantazie. Fantazie v sobě zahrnuje předběžnou vůli oddat se rozmaru. Něco jiného je ona spolupráce s nečekaným, imanentně vázaná na setrvačnost tvůrčího procesu; ta v sobě skrývá spoustu nevyužitých možností, které vyvstávají právě včas, aby oblomily to, co je v pouhé vůli až příliš přísné. Ostatně dobře, že tomu tak je. „Ve všem, co se podvoluje s ladností," říká někde G. K. Chesterton, „musí být určité úsilí o nepoddajnost. Oblouky jsou krásné,

když se ohýbají, jenom proto, že se snaží zůstat neohnuté. Ze všeho nejkrásnější je nepatrně povolná přísnost, tak jako spravedlnost obměkčená smilováním. Každá věc se snaží být rovná, a žádné se to naštěstí nepodaří. Snaž se růst rovně, a život tě donutí se podvolovat."

Schopnost tvořit nám není nikdy dána úplně sama. Vždycky je spojena s pozorovacím talentem. A opravdový tvůrce se pozná podle toho, že vždycky najde kolem sebe, v těch nejobyčejnějších a nejskromnějších věcech, něco, co stojí za pozornost. Malíř se spokojí s pěknou krajinou, nepotřebuje se obklopovat vzácnými nebo drahocennými předměty. Nepotřebuje se honit za objevy; ty má stále na dosah ruky. Jen se musí rozhlédnout kolem sebe. Podnět mu dá to, co je známé, co je všude. Může ho upoutat nějaká náhodná drobnost, a on se jí nechá při práci vést. Když mu ujede ruka, zaznamená to; a nepředvídaný moment, jejž odhalil při svém selhání, příležitostně využije ve svůj prospěch.

Předmětem tvorby není nahodilá věc; té si všimneme, abychom se jí inspirovali. Možná je tím jediným, čím se inspirujeme. Skladatel improvizuje, tak jako zvíře hrabe v zemi. Oba povolují potřebě hledat. Co vede skladatele k tomuto průzkumu? Pravidlo, jemuž se podrobuje jako kajícník? Ne, hledá požitek. Hledá uspokojení, o němž dobře ví, že ho nenajde bez předběžného úsilí. K lásce se nenutíme; ale něco milovat předpokládá to znát, a o poznání se musíme usilovně snažit.

Je to stejný problém, jaký si kladli ve středověku teologové čisté lásky. Znát, abychom mohli milovat, milovat, abychom došli poznání; tady se netočíme v začarovaném kruhu, ale

stoupáme ve spirále, ovšem za předpokladu, že jsme vyvinuli zásadní úsilí, a dokonce absolvovali určité rutinní cvičení.

Pascal nemá nic jiného na mysli, když píše, že zvyk „ovládá automat a ten ovládá ducha, aniž si to duch uvědomuje. Nesmíme se totiž v sobě mýlit," pokračuje Pascal, „jsme automat, stejně jako jsme duch..."

Hrabeme tedy v zemi v očekávání požitku, hnáni čichem, a najednou narazíme na neznámou překážku. Ucítíme otřes, ránu a tento otřes umocní naši tvůrčí sílu.

Schopnost pozorovat a využívat svých postřehů je vyhrazena jen tomu, kdo si osvojil, alespoň v rámci své činnosti, určitou kulturu a má vrozený vkus. Za názorný příklad tohoto vrozeného vkusu nám poslouží obchodník a milovník umění, který jako první kupoval plátna od neznámého malíře, jenž se o dvacet let později proslavil pod jménem Cézanne. Co ho k tomu vedlo, že si vybral právě jeho? Čich, instinkt, z něhož pramení vkus jako zcela spontánní schopnost, která předchází úvahu.

Pokud jde o kulturu, je to druh zušlechtění, které ve společenské sféře dává lesk výchově a živí a dovršuje vzdělanost. Toto zušlechťování probíhá rovněž v oblasti vkusu. Má základní význam pro tvůrčího umělce, protože ten si musí vkus neustále třít, aby neztratil své ostré vidění. Náš duch vyžaduje, stejně jako naše tělo, abychom ho soustavně cvičili; když ho nekultivujeme, upadá.

Teprve kultura plně zhodnocuje vkus a umožňuje mu osvědčit se vlastními silami v praxi. Umělec ho vštěpuje sám sobě a posléze i druhým. Tak se vytváří tradice.

Tradice je něco docela jiného než zvyklost, byť i vynikající, jelikož zvyklost je podle platné definice neuvědomělé osvojení, jež má tendenci stát se mechanickým, zatímco tradice vyplývá z uvědomělého, uváženého pohledu. Skutečná tradice není svědectvím o dávné minulosti; je to živá síla, která oduševňuje a formuje přítomnost. V tomto smyslu je pravdivý paradox, který říká v žertu, že všechno, co není tradice, je plagiát...

Tradice zdaleka neznamená opakování toho, co bylo, ale předpokládá reálnost toho, co trvá. Je to něco jako rodinný majetek, jako dědictví, které dostáváme pod podmínkou, že se postaráme, aby neslo plody, než ho předáme potomstvu.

Brahms se narodil šedesát let po Beethovenovi. Mezi oběma je velká vzdálenost, a to v každém směru; každý se jinak oblékal, ale Brahms pokračoval v Beethovenově tradici, aniž si vypůjčil jediný kus oděvu z jeho šatníku. Neboť vypůjčit si od někoho určitý postup nemá nic společného se zachováním tradice. Postup se přejímá, kdežto na tradici se navazuje, aby se udělalo něco nového. Tradice tak zajišťuje kontinuitu tvorby. Příklad, který jsem vám tu uvedl, není výjimkou, nýbrž dokladem, jedním ze sta, neměnného zákona.

Tento smysl pro tradici, který je přirozenou potřebou, nesmíme směšovat s tím, když skladatel zatouží stvrdit svou příbuznost s některým mistrem minulosti, kterou u sebe objevil přes celá staletí.

Má opera *Mavra* vznikla z přirozené sympatie k souboru melodických tendencí, vokálnímu stylu a konvenčnímu jazyku, jimž jsem se stále více obdivoval ve staré rusko-italské opeře.

Tato sympatie mě zavedla spontánně na cestu tradice, o níž se myslilo, že zanikla v době, kdy se pozornost hudebních kruhů obrátila výlučně k lyrickému dramatu, onomu dramatu, které z historického hlediska neznamenalo žádnou tradici a z hudebního hlediska neodpovídalo žádné naléhavé potřebě. Móda lyrického dramatu byla patologickou záležitostí. V této situaci nám bohužel nemohla pomoci ani nádherná hudba *Pelléase a Melisandy*, při své skromnosti tak svěží, přestože se sama dokázala v mnoha prvcích vymanit z područí wagnerovského systému.

Hudba *Mavry* se drží tradice Glinkovy a Dargomyžského. Tu jsem naprosto neměl v úmyslu obnovovat. Chtěl jsem se jen procvičit v této živé formě opery-buffy, která se výborně hodila k Puškinově novele, jež mi k tomu dala podnět. *Mavra* je věnována památce těchto dvou autorů, i když by žádný z nich určitě nebyl souhlasil s takovou připomínkou tradice, kterou vytvořili, a to kvůli novosti jazyka, jímž hovoří má hudba sto let po svých vzorech. Chtěl jsem však obnovit styl oněch hudebních dialogů, jejichž hlasy překrylo a znevážilo burácení lyrického dramatu. Muselo tedy uběhnout sto let, abychom mohli konstatovat svěžest této tradice, která přežívala na okraji současnosti a ve které vál zdravý vítr jako stvořený k tomu, aby nás zbavil morových výparů lyrického dramatu, jehož emfatická namyšlenost nemohla zakrýt prázdnotu.

S proslulým *Gesamtkunstwerkem* se nepouštím do sporu bezdůvodně. Nevytýkám mu jen nedostatek tradice a nadutost zbohatlíka; vážnější je v tomto případě to, že aplikace jeho teorií

zasadila hroznou ránu hudbě samé. V každé době duchovní anarchie, kdy se člověk, jenž ztratil smysl a cit pro ontologii, děsí sám sebe i svého osudu, se objevuje pravidelně některá z oněch gnozí sloužících za náboženství těm, kdo už žádné nemají, stejně jako zaplavuje v obdobích mezinárodních krizí stránky novin armáda mágů, fakirů a náměsíčníků. Můžeme o tom mluvit tím volněji, že krásné dny wagnerismu jsou za námi a časový odstup, který nás od něho dělí, nám dovoluje uvést znovu věci na pravou míru. Silní duchové ostatně v ráj *Gesamtkunstwerku* nikdy nevěřili a jeho kouzla vždycky hodnotili, jak náleží.

Řekl jsem, že jsem nepokládal vůbec za potřebné zavádět v hudbě podobný dramatický systém; a navíc si myslím, že tento systém hudební kulturu nejen nepozvedl, ale nechal ji soustavně upadat, až ji nakonec tím nejparadoxnějším způsobem zahubil. Dříve chodili lidé do Opery, aby se tam bavili poslechem líbivé hudby. Později se tam vrátili, aby tam zívali při dramatech, v nichž hudba, ochromená násilnostmi cizími jejím vlastním zákonům, mohla i nejpozornější posluchače leda unavovat, přes všechen velký um, který tam Wagner rozvíjel.

Od hudby pokládané bezostyšně za ryze smyslový požitek se tedy přešlo rovnou k obskurním nechutnostem umění-náboženství s jeho hrdinskou výzbrojí, mystickým válečným arzenálem a slovníkem načichlým falešnou zbožností. Takže hudba přestala být popelkou jen za cenu toho, že se dusila pod květy literatury. Přízeň kultivovaného publika se jí podařilo získat jen dík nedorozumění, spočívajícímu v tendenci udělat z dramatu jakousi směs symbolů a z vlastní hudby předmět filozofické

spekulace. A tak se spekulativní duch zmýlil v adrese a pod záminkou, že hudbě lépe slouží, ji zradil.

Hudba založená na opačných principech se bohužel v době, v níž žijeme, ještě neosvědčila. Zde si všimněme jedné kuriózní věci – že to byl Francouz Chabrier, hudebník označující se sám za wagnerovce, kdo dokázal v těch těžkých časech udržovat zdravou tradici dramatického umění a spolu s několika krajany vynikl v letech největší wagnerovské módy v žánru francouzské komické opery. Vždyť právě na tuto tradici navazuje celá skupina mistrovských děl jako *Lékař z donucení*, *Holubice*, *Filemon a Baukis* od Gounoda; *Lakmé*, *Copélie*, *Sylvia* od Léona Delibese; *Carmen* od Bizeta; *Králem proti své vůli* a *Hvězda* od Chabriera; *Béarnésanka*, *Veronika* od Messagera a nejnověji *Kartouza parmská* od mladého Henriho Saugueta.

Jed lyrického dramatu byl asi prudký a úporný, když pronikl až do žil takového velikána, jakým byl Verdi!

A jak nelitovat, že tento mistr tradiční opery na konci svého dlouhého života, provázeného tolika pravými veledíly, dovršil svou dráhu *Falstafem*, jenž není zrovna jeho nejlepší operou, stejně jako není nejlepším dílem Wagnerovým.

Vím, že se stavím proti obecnému mínění, podle něhož nejlepší Verdi spočívá v oslabení génia, jemuž vděčíme za *Rigoletta*, *Trubadúra*, *Aidu* a *Traviatu*. Vím, že obhajuji přesně to, co včerejší elita v tvorbě tohoto velkého skladatele přehlížela. Je mi líto, ale tvrdím, že třeba árie *Donna è mobile*, v níž tato elita viděla jen ubohou povrchnost, má hlubší jádro a víc skutečné invence než rétorika a hulákání *Tetralogie*.

Ať tak či tak, wagnerovské drama trpí chronickou přepjatostí. Jeho oslnivé improvizace neúměrně nafukují symfonii a dávají jí méně síly, než jakou má nevtíravá a přitom vybraná invence, jež se u Verdiho objevuje na každé stránce.

Na začátku svých přednášek jsem vás upozornil, že se hodlám neustále vracet k nutnosti řádu a kázně, a tak vás teď budu ještě chvíli obtěžovat hovorem na toto téma.

Hudba Richarda Wagnera je ve specificky hudebním smyslu víc improvizací než konstrukcí. Árie, sbory a jejich vzájemné vztahy ve stavbě opery musí dávat celému dílu soudržnost, která je jen vnějším, viditelným projevem hlubšího vnitřního řádu. Antagonismus Wagnera a Verdiho v tomto ohledu vhodně ilustruje mou myšlenku.

Zatímco Verdiho přenechávali repertoáru flašinetů, ve Wagnerovi s oblibou pozdravovali typického revolucionáře. Nic není tak příznačné jako toto postoupení řádu múze ulice v době, kdy se v kultu chaosu velebí vznešenost.

Wagnerovo dílo představuje tendenci, která po pravdě řečeno není chaosem, ale snaží se něčím nahradit chybějící řád. Tuto tendenci dokonale vyjadřuje systém nekonečné melodie. Je to nepřetržitý proud hudby, která začala bez jakéhokoli podnětu a nemá žádný důvod skončit. Nekonečná melodie se tak jeví jako prohřešek proti vážnosti a samé funkci melodie, která je, jak jsme řekli, hudebním zpěvem kadencované fráze. Pod Wagnerovým vlivem byly překročeny zákony zajišťující zpěvu život, a hudba tak ztratila svůj melodický úsměv. Tento způsob tvorby snad odpovídal určité potřebě; ale ta nebyla souměřitelná

s možnostmi hudebního umění, které je ve svém vyjadřování omezené vzhledem k mezím orgánu, jenž ho vnímá. Takový druh komponování, který si nevytyčuje určité hranice, se stává pouhou fantazií. Jeho příležitostné efekty mohou být působivé, ale nedají se opakovat. Neumím si představit fantazii, která by se opakovala, protože opakovat se může jen ke své škodě.

Ale abychom si rozuměli, pokud jde o slovo fantazie: neužíváme ho jako termín k označení určité hudební formy, nýbrž ve významu, který předpokládá, že se oddáváme rozmarům představivosti. A to zase předpokládá, že je záměrně ochromena autorova vůle. Neboť představivost není jen matkou rozmaru, nýbrž i pomocnicí a zásobovatelkou této tvůrčí vůle.

Úkolem tvůrce je přezkoumávat prvky, které od ní přijímá, jelikož lidská aktivita musí klást sama sobě meze. Čím víc je umění kontrolované, omezované, čím víc se na něm pracuje, tím je svobodnější.

Co mě se týká, kdykoli se dávám do práce, zmocňuje se mě jakási hrůza před nekonečnými možnostmi, jež se mi nabízejí, a přitom cítím, že je mi všechno dovoleno. Když je mi ale všechno dovoleno, to nejlepší i to nejhorší, když mi nic neklade odpor, je každé úsilí nemyslitelné, na ničem nemohu stavět a všechno, co podniknu, bude tudíž marné.

Mám se tedy ztratit v této propasti svobody? Čeho se zachytím, abych nedostal před tím virtuálním nekonečnem závrať? A přesto se nevzdám. Hrůzu překonám a uklidním se při pomyšlení, že mám k dispozici sedm tónů stupnice a její chromatické intervaly, že mohu použít těžkou a lehkou dobu a že

mám tak v rukou pevné, konkrétní prvky nabízející mi stejně široké pole působnosti jako ono mlhavé, závratné nekonečno, jehož jsem se ještě před okamžikem děsil. Na tomto poli zapustím teď kořeny, v pevném přesvědčení, že kombinace dvanácti tónů v každé oktávě se všemi obměnami rytmiky mi slibují bohatství, které žádná aktivita lidského génia nikdy nevyčerpá.

Úzkosti, kterou ve mně budí bezpodmínečná svoboda, mě zbavuje má schopnost obrátit se vždycky hned ke konkrétním věcem, o něž tu jde. K tvorbě potřebuji jen jakousi teoretickou svobodu. Ať mi dají něco ukončeného, něco definitivního, nějakou látku, která může sloužit mé operaci jen úměrně k mým možnostem. A která se mi poddá se svými mezemi. Pak bude na mně, abych jí vytyčil ty své. Takže se teď ocitáme chtě nechtě v říši nutnosti. A přece — slyšel někdo z vás mluvit o umění jinak než jako o říši svobody? Tento druh kacířství je všeobecně rozšířený, protože si lidé myslí, že Umění se odehrává někde mimo běžnou činnost. A v umění, tak jako ve všem, se staví jen na pevných základech: co se vzpírá opoře, vzpírá se i pohybu.

Má svoboda spočívá tedy v tom, že se pohybuji v úzkém rámci, který jsem si pro každý úkol sám vytyčil.

A půjdu ještě dál: má svoboda bude tím větší a hlubší, čím úžeji si vymezím své pole působnosti a čím víc nastavím kolem sebe překážek. To, co mě zbavuje stísněnosti, zbavuje mě i síly. Čím větší si ukládáme omezení, tím víc se vymaňujeme z oněch okovů, které spoutávají ducha.

Hlasu, který mi velí tvořit, odpovídám nejprve se zděšením, ale pak se upokojím a vyzbrojím se věcmi, které se podílejí na

tvorbě, i když leží zatím mimo ni; z vlastní vůle se omezujeme jen proto, abychom provedli dílo s krajní přesností.

Z toho všeho usuzujeme na nutnost dogmatizovat, protože jinak se mineme cíle. Pokud nám tato slova vadí a zdají se nám tvrdá, nemusíme je říkat nahlas; což ale nemění nic na tom, že se v nich skrývá tajemství záchrany. „Je zřejmé," píše Baudelaire, „že rétorika a prozodie nejsou žádné svévolně vymyšlené tyranie, nýbrž soubor pravidel, jaká vyžaduje samo uspořádání duchovního bytí, a prozodie ani rétorika nikdy nezabránily tomu, aby se zřetelně neprojevila originalita. Stokrát pravdivější by byl opak, že totiž originalitě dopomohly ke zrodu."