

Sýkora, Pavel

**Rozvíjení kontrapunktu v epoše po-kontrapunktické : příspěvek k polyfonnímu
zobrazení světa v románech Milana Kundery**

Musicologica Brunensia. 2023, vol. 58, iss. 2, pp. 115-127

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2023-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.79283>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20240122

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Rozvíjení kontrapunktu v epoše po-kontrapunktické: Příspěvek k polyfonnímu zobrazení světa v románech Milana Kundery

The development of counterpoint in the post-contrapuntal epoch: The contribution to polyphonic depiction of the world in Milan Kundera's novels

Pavel Sýkora / sykora@mzk.cz

Moravian Library, Brno, CZ

Abstract

The study strives to analyse the polyphony of Milan Kundera's novels from musicological perspective. Different attributes of novel polyphony formulated by literary theories are added by the term stratified texture which refers to various simultaneous sound layers. Dissonances are the integral elements of Kundera's polyphony similar to Schoenberg's twelve-note counterpoint. This dissonant counterpoint can be seen as the depiction of the contemporary world. The study argues that Kundera's development of polyphony in novel is extremely important in contemporary epoch as counterpoint is disappearing in musical compositions.

Key words

post-contrapuntal epoch, polyphonic novel, dissonance, twelve-note serialism, stratified texture

„Jak musí být uspořádán svět, v němž již pouhé otázky kontrapunktu svědčí o nesmiřitelných konfliktech.“

Theodor Adorno¹

Románová polyfonie je téma, k němuž směřují nebo se od něj odrážejí úvahy literárních teoretiků, kteří se věnují hudebnosti románů Milana Kundery. Polyfonie je hudební technika založená na paralelním znění nebo střídání hlasů, hudebních pásem, instrumentálních či vokálních skupin. V literární teorii² nabývá polyfonie dalších, a to dosti rozmanitých významů. V souvislosti s Kunderou se hovoří o polyfonii narativních hlasů, polytematičnosti, prolínání různých příběhů, juxtapozici forem, střídání pomalého a rychlého tempa vyprávění, přerušování vyprávění esejem atd. Sám Kundera se dotýká otázek románové polyfonie vícekrát.³ O jakou polyfonii se v jeho románech jedná?

Polyfonii melodických hlasů v hudebním díle odpovídá polyfonie narativních hlasů v Kunderových románech. Spisovatel na více místech zdůrazňuje rovnost hlasů u velkých polyfoniků, kde žádný hlas nesmí dominovat.⁴ Slovy Adornovými: „každý kontrapunkt podle svého smyslu spočívá v simultaneitě samostatných hlasů.“⁵

Od epochy rané umělé polyfonie pařížské školy Notre Dame byla polyfonní technika založena na konsonanci, od baroka pak na napětí mezi konsonancí a disonancí. Měnil se pouze pohled na konsonantní intervaly, například obhajobou tercie a sexty v období pozdní renesance. Barokní, klasicistní i z větší části romantická polyfonní kompozice se pohybují v rámci vymezeného tonálního centra, jehož přítomnost je posílena finálním akordem. Disonance jsou vystřídány konsonancí, která uvolňuje napětí.

Johann Sebastian Bach zakončoval své kompozice útvarem, který označoval *trias harmonica perfecta* (dokonalá harmonická triáda, dokonalý harmonický trojzvuk) – jedná se vlastně o durový kvintakord; k němu směřovaly i skladby v mollových tóninách, jak o tom svědčí preludia a fugy v cyklu *Das wohltemperierte Klavier*. Idea *trias harmonica perfecta* byla pro Bacha nejen logickým vyústěním polyfonní práce; odkazovala též k Nejsvětější Trojici jako výrazu dokonalého obrazu řádu světa, jako k jistotě *hic et nunc*.⁶ Obrazně řečeno, vyrovnání konsonancí disonancemi lze považovat za hudební řešení sváru ducha a hmoty, tak typického pro barokní umění i myšlení. Jak je to s harmonií v polyfonní struktuře románů Milana Kundery?

1 ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018, s. 10.

2 Termín „polyfonní román“ vnesl do literární teorie M. M. Bachtin, zejména analýzou díla Fjodora Michajloviče Dostojevského. Srov. BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971.

3 Srov. např. kapitola Entretien sur l'art de la composition in KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 2003, s. 87–117.

4 Srov. např.: „[...] *l'un des principes fondamentaux des grands polyphonistes était l'égalité des voix: aucune voix ne doit dominer, aucune ne doit servir de simple accompagnement.*“ In *ibid.*, s. 94.

5 ADORNO, op. cit., s. 60.

6 Srov. WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011, s. 322–325.

V závěru *Pomalosti (La lenteur)* jednotliví protagonisté, nositelé hlasů narativní polyfonie v díle, odjíždějí každý jiným směrem, v jiném rytmu: „Ani výška not, ani jejich délka neladí, akordická harmonie nezazní. Čtenář cítí, že přichází závěr díla, ale závěrečnou codu neuslyší.“⁷ Tomáš Kubíček k románu *Žert* konstatuje, že „hodnotící promluvy [čtyř vypravěčů] stojí proti sobě v takovém vzájemném rozporu, že jen stěží je možné složit s jejich pomocí přesný a jednoznačný obraz jak Ludvíkův, tak i všech ostatních vypravěčů.“⁸ Tato charakteristika zcela jistě odporuje Bachovu pojmu *trias harmonica perfecta*. Lze v hudební oblasti nalézt typ polyfonní kompozice, v níž si jednotlivé hlasy odporují, přitom však tvoří jednotu?

Základem raného francouzského moteta je gregoriánský cantus firmus (tenor), nad nímž se line další hlas, případně hlasy, lišící se hudebně a často též textově. Toto spojení prastaré melodie v dlouhých tónech a pohyblivější melodie v tónech kratších učarovalo i Milanu Kunderovi, například v *Improvizaci na počest Stravinského*.⁹ Na jiném místě píše Kundera o dvou úrovních románové konstrukce: v první úrovni komponuje románový příběh, ve vyšší rozvíjí témata.¹⁰ Podobně lze hledět na novodobé pojetí cantu firmu u Krzysztofa Pendereckého, Kunderova soupeřníka: základem mnoha jeho děl je určitý centrální hudebně-textový útvar, jenž v sobě nese mnoho významů; kolem něj se pak rozvíjejí další témata.¹¹

Vraťme se však do období vrcholícího francouzského středověku. V četných kompozicích motetového typu horní hlasy rozvíjejí duchovní text hlasu základního. Na druhé straně existují též moteta, kde se v tenoru se objevuje chvalozpěv na Pannu Marii, zatímco paralelně s ním zní trubverská milostná píseň. Tedy protipól hudby duchovní a světské. Jedná se však o skutečný protipól připomínající disproporčnost narativních hlasů ve smyslu moderní prózy? Vrchní hlasy mají v motetu za úkol komentovat a obohacovat gregoriánský základ, ne s ním být v rozporu. A to se týká i milostné písně: ve středověku byly události pozemského života vztahovány k vyššímu světu božskému a z něho odvozovány; žádný rozpor v tom spatřován nebyl, alespoň v pohledu konkrétních tvůrců. O hudební disonanci se rovněž nedá hovořit, neboť základem harmonie jsou konsonantní intervaly v duchu pythagorejského ladění: kvarta, kvinta a oktáva; ty se objevují nejen na začátku a v závěru, ale též na významných slovech.

7 ŽURAWSKA, Anna. Romány a jejich hudba: *La Lenteur a L'Ignorance* Milana Kundery. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?: Soubor statí o díle Milana Kundery*. Bohumil Fořt – Jiří Kudrnáč – Petr Kyloušek (eds.). Brno: Host, 2012, s. 297.

8 KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropan Milan Kundera*. Olomouc: Periplum, 2013, s. 66.

9 Srov. KUNDERA, Milan. *Improvizace na počest Stravinského*. In KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014, s. 26–27.

10 „Depuis toujours je les construis sur deux niveaux: au premier niveau, je compose l'histoire romanesque; au-dessus, je développe des thèmes.“ KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*, s. 103. Anna Żurawska podstatu zmíněné polyfonní techniky poněkud posunuje při její aplikaci na román *La lenteur*, kde jakýsi gregoriánský cantus firmus reprezentuje vložená povídka *Není zářku*. Srov. ŽURAWSKA, op. cit., s. 295–296.

11 Srov. HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby*. VI., *Hudba 20. století*, 2. Praha: Ikar, 2007, s. 195.

Harmonie disonancí

„Román ve své totalitě představuje mnohostylový,
disonantní, polyfonní jev.“

M. M. Bachtin¹²

Proto se obraťme ke zcela jinému typu kontrapunktu, který se rozvíjí o mnoho staletí později a který Kundera nazývá „jedinou říší založenou na rovnosti“.¹³ Jedná se o dodekafonický kontrapunkt Arnolda Schönberga. Kontrapunkt, který, vycházející z atonálního základu, není závislý na klasické harmonii. Podle Adorna tak dosahuje skutečné nezávislosti hlasů jako vrcholného ideálu polyfonní kompozice: absence tlaku klasické harmonie umožňuje „jednotu hlasů rozvíjet striktně z jejich rozdílnosti“.¹⁴ V kritice dvanáctitónové kontrapunktické metody Adorno doplňuje, že tyto hlasy sice „do sebe dokonale zapadají“, ale jako deriváty řady jsou si „vzájemně cizí a nepřátelské“.¹⁵ Podobně jako promluvy jednotlivých vypravěčů v *Žertu*. Zrušení tonality a s ním související absence funkční harmonie mají vliv též na zakončení skladeb. Místo zřetelného závěru vzniká dojem přerušení hudebního toku;¹⁶ stejně jako ve finále *Pomalosti*. Vztah individuálních hlasů v hudební i románové oblasti tak lze označit jako disonantní.

Dodekafonická a narativní polyfonie povyšují disonanci na základní princip harmonie. Pokud zazní harmonický prvek, například akord ve svém tradičním pojetí, je vnímán jako disonantní, jako vybočení ze systému. Disharmonický je i závěr díla: nenabízí se ani hudební, ani románové řešení konfliktu; ten je permanentně přítomen. Neobjevuje se ani náznak budoucí útěšné harmonie, jak ji proklamovala velká díla minulosti,¹⁷ a pokud přece jen, jedná se o útěchu falešnou, již systém nemůže akceptovat. Takové disonance a disharmonie děsí mnohé posluchače i čtenáře, neboť – abychom užili Adornových slov – „hovoří o jejich vlastním stavu“.¹⁸ Zdá se, jako by přestala platit Aristotelova teorie katarze – umělecké dílo už neočišťuje duši od traumat, naopak, traumata umocňuje.

Disonance však neznamená, že by jednotlivé hlasy určitou harmonii nevytvářely. Román *Nevědění (L'ignorance)* je založen na třech příbězích – na jakýchsi třech narativních hlasech. Ty lze číst nezávisle na sobě. Daleko působivější je však jejich spojení, kdy „vytvářejí melodický, sémantický i referenční komplex“.¹⁹ Polyfonie tu má jednotící funkci, stejně jako v dodekafonii. Dá se říci, že čtenář tuší přítomnost jakéhosi centra, respektive

12 BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980, s. 42.

13 KUNDERA, Milan. *Kniha smíchu a zapomnění: Román*. Brno: Atlantis, 2017, s. 190.

14 ADORNO, op. cit., s. 95.

15 Ibid., s. 97.

16 Srov. ibid., s. 71, pozn. č. 46.

17 Srov. ibid., s. 40.

18 Ibid., s. 19.

19 ŽURAWSKA, op. cit., s. 294.

usilovné směřování k němu, podobně jako dvanáctitónová kompozice chce „být ve všech svých bodech stejně blízko středu“.²⁰

Tři různé příběhy *Nevědění* se vzájemně prolínají. Troufáme si tvrdit, že jejich disonantní komplex znamená více než pouhé spojení samostatných hlasů. „Románová fuga“²¹ *Nevědění* reprezentuje nejsložitější typ vícehlasé polyfonie, která byla v hudební oblasti nazvána strاتفonie. Tento termín, který u nás propagoval zejména Ctirad Kohoutek, označuje kompoziční techniku založenou na dvou (bistrاتفonie) nebo více (polystrاتفonie) paralelně znějících vrstvách. Tyto vrstvy jsou složitější a komplexnější než pouhé melodie, než hlasy jednotlivých postav v románu. Uvedený princip se v hudbě 20. století objevuje u Stravinského, Honeggera, Bartóka, Pendereckého a dalších skladatelů. Pro moderní umění je příznačné, že zaznívají vrstvy, které nemusí mít nic společného: mohou být disharmonické ve zvuku, melodice, rytme, tempu, různými nástupy apod. V jejich střetu lze hledat disharmonii světa, v němž umělec tvoří. Tím se liší od harmonické rovnováhy *cori spezzati* epochy baroka.

Románová strاتفonie může mít různé formální podoby. Vedle vkládání esejů k nim náleží prolínání různých časových vrstev,²² případně historických období. V románu *Nesmrtelnost* spolu přirozeně rozmlouvají Goethe s Hemingwayem, jako by je nedělilo jedno a půl století.²³ Podobně chápal T. S. Eliot evropskou kulturu nikoliv lineárně, nýbrž jako jeden simultánní celek,²⁴ stejně jako Stravinskij, který ve svých kompozicích vede dialog se skladateli z různých časových úseků evropské hudby. Takto zacházejí s minulostí i tvůrci postmoderny, kteří vedle sebe kladou hudební vrstvy rozmanitých epoch i stylů.²⁵ O tom, že vedení dramatického dialogu, kdy spolu přirozeně komunikují různá období, není vynálezem avantgardy 20. století, svědčí pašije J. S. Bacha, v nichž sjednotil text evangelia s luteránským chorálem a subjektivní lyrikou své epochy.

Rovněž jednotlivé fáze kontrapunktu vedou dialog s různými obdobími jeho vývoje v návaznosti na tradici této formy. Aby byl dialog s tradicí tvůrčí, nemůže být založen na pouhém eklektickém přejímání původního materiálu. Naopak, musí k němu zaujmout kritický postoj. Výsledek dialogu může přinést deformaci originálního modelu. Takto přistupoval k hudbě minulosti Stravinskij. Podobně lze poukázat na disonantní zacházení s kontrapunktem v rámci atonality, stejně jako na disharmonickou polyfonii u Kundery. Jedině takové pojetí tradice může promlouvat k dnešku.

20 ADORNO, op. cit., s. 78–79.

21 RICHTEROVÁ, Sylvie. K čemu jsou otázky bez odpovědí? In KUNDERA, Milan. *Nevědění: Román*. Brno: Atlantis, 2021, s. 149.

22 Na strاتفonním prolínání dvou časových rovin, roviny vypravěče a roviny událostí, o nichž vypráví, je založen Mannův *Doktor Faustus*. Autor sám píše o „polyfonním prolnutí událostí“. Viz MANN, Thomas. *Jak jsem psal Doktora Fausta: Román románu*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 26.

23 Srov. KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: Román*. Brno: Atlantis, 1993, s. 86–91, 211–213.

24 Srov. ELIOT, T. S. Tradice a individuální talent. In T. S. Eliot. *Křesťan – kritik – básník*. Martin Hilský – Petr Onufer – Martin Pokorný (eds.). Praha: Argo, 2019, s. 14–15.

25 Srov. např. *Concerto grosso č. 1* Alfreda Schnitcka, jež je založeno na prolínání aluzí barokních figurací a forem s banální Gebrauchsmusik, volnou chromatikou a mikrointervaly.

Jedním z atributů stratofonní faktury je vrstevnost rytmického a metrického členění. Tento princip se objevuje již v *Ionisation* Edgara Varèse z přelomu dvacátých a třicátých let. Varèse sám hovoří o „*pohybu vzájemně nezávislých zvukových mas, nezávislých v tom smyslu, že se současně pohybují v různých rychlostech*“.²⁶ Užití polytempa je příznačné též pro Kunderovy romány. Podle Kundery „*představa kontrastu temp vyprávění patří k východiskům jeho způsobu psaní*“,²⁷ což upřesňuje následujícími slovy: „*Považuji kontrasty temp za mimořádně důležité! Patří pro mne k prvním představám, které mám o svém románu, dlouho před tím, než jej píše*“.²⁸ Jako příklad románového polytempa uvádí Kundera rozdílná tempa vyprávění v románu *Život je jinde (La vie est ailleurs)*.²⁹ Tato technika může přinášet až existenciálně tragický rozměr; vzpomeňme na protagonisty *Pomalosti*, kteří odjíždějí každý v jiném rytmu...

Jak bylo naznačeno, disharmonie uměleckého díla literárního i hudebního odrážejí disharmonii světa, v němž vznikají. Skutečné umění odmítá klam harmonie ve světě žnoucím se do katastrofy. Takové zobrazení skutečnosti odpovídá postoji Martina Heideggera, podle něhož umělecké dílo nemá usmiřovat sváry, ani je rušit; má je naopak rozpoutat, a tím dospět k jednotě.³⁰ Výsledná harmonie tak vzniká na základě umocnění protikladů, rozpory zůstávají odkryté. V souladu s Heideggerem lze konstatovat, že Schönberg i Kundera svým stylem uvádějí do uměleckého díla pravdu. Jejich díla jsou pravdivá, a to nezávisle na přízni či nechuti posluchačů a čtenářů. Řeceno s Heideggerem: umělecká krása, patřící do „*dění pravdy*“, se „*nevztahuje jen k tomu, zda se nám dílo líbí či nelíbí*“.³¹

Princip disharmonie jako obrazu skutečného světa, nikoliv takového světa, jaký by si člověk přál, není typický pouze pro avantgardní umění posledních desetiletí. Friedrich Nietzsche, tento „*první avantgardista mezi filozofy*“, považuje zneklidňující dionýskou krásu za podstatu starořeckého světa i umění; apollinská krásu, založená na harmonii prý sloužila Řekům k zakrytí dionýského chaosu.³² Dokonalou harmonii gotické katedrály, tohoto „*obrazu nebes*“,³³ zneklidňuje zoufalý škleb zatracenců nad hlavami andělů; odhaluje tak pravou podstatu lidského údělu. Podle některých kunsthistoriků, například Maxe Dvořáka,³⁴ je podstatou destrukce manýristického umění reakce na fa-

26 BLÁHA, Jaroslav. Cesty moderní hudby. In *Myslenky moderních skladatelů*. Josef Fulka – Jaroslav Bláha (eds.). Praha: Herrmann & synové, 2022, s. 15.

27 CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994, s. 61.

28 „*Je trouve les contrastes des tempi extraordinairement importants! Pour moi, ils font souvent partie de la première idée que je me fais, bien avant de l'écrire, de mon roman.*“ KUNDERA, Milan. *L'Art du roman: Essai*, s. 109. Český překlad in CHVATÍK, op. cit., s. 60–61.

29 Ibid.

30 Srov. HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: Oikoyemenh, 2016, s. 76.

31 Ibid., s. 105.

32 Srov. NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.

33 SAUERLÄNDER, Willibald. Remeš: Královna mezi katedrálami. In *Katedrála v Remeši: Chrám pro korunovace francouzských králů*. Peter Kováč (ed.). Praha: Ars Auro Prior, 2018, s. 19.

34 Srov. DVOŘÁK, Max. *Umění jako projev ducha: Výbor z díla*. Praha: Jan Laichter, 1936, např. s. 166–170 aj.

lešnou harmonii renesance, která se soustředila pouze na formální principy a nereflektovala skutečné duchovní potřeby člověka; ty ožívají prostřednictvím tvůrčí desintegrace. Století po Nietzsche a více než dvě tisíciletí po vrcholu řecké tragédie, jež posloužila Nietzschemu k formulování apollinského a dionýského principu, tvrdí Adorno, že „*nové umění [...] nesmlouvavě reflektuje a přivádí k vědomí vše to, co bychom rádi zapomenuli*“.³⁵

Tolik o světě jako takovém, o jeho podstatě. Jak ale dosáhnout disharmonického účinku v umění? Vraťme se opět k zákonitostem disonance.

Disonance jako určitý druh destrukce je důležitým prvkem uměleckého vyjádření. Aby disonance působila jako disonance, musí být vyvozena z harmonie, tedy z pevně formovaného a promyšleného systému. Podobně je tomu u formální destrukce: aby bylo možno destruovat formu, je nutno ji primárně dokonale ovládnout: tak tomu bylo u Michelangela nebo Tintoretta, stejně jako u Picassa nebo Dalího. O současném výtvarném umění Jan Patočka tvrdí, že z něj „*téměř vymizela deformace, proměna formy, samostatný svět formy a snu, hledání konstrukčních zákonitostí a mnoho dalšího*“.³⁶

Schönberg i Kundera vycházejí ze znalosti a vstřebávání pevných forem hudebních i románových. Svědčí o tom řada modelů, k nimž se hlásí: pro Schönberga je to mezi jinými Johannes Brahms, u Kundery připomeňme alespoň Denise Diderota. Společným činitelem pro oba je pak kontrapunktická technika a její destrukce, respektive jakési destruktivní rozvíjení kontrapunktu. Co je příčinou této destrukce?

U Schönberga se dá poukázat na krizi funkční harmonie v období pozdního romantismu. Kundera náleží mezi romanopisce, kteří ukazují nemožnost vyprávět příběh: Marcel Proust, Virginia Woolfová, James Joyce aj. Schönberg i Kundera pociťují existenciální ohrožení ve světě, do něhož se zrodili a jemuž nerozumí. I takto lze vysvětlit jejich princip destruktivní polyfonie, podobně jako například u Joyce.³⁷ Zatímco však Schönberg ještě rozmlouvá s Bohem (*Moderne Psalmen*) v prostředí, které mu nerozumí a nechce rozumět (*Moses und Aron*), Kunderovo románové universum se pohybuje ve světě, kde je Bůh nepřítomen. Jedná se o jiný svět, než ve kterém tvořil vídeňský Mistr a jeho generace. Tento rozpor ještě výrazněji vynikne při srovnání Kundery s J. S. Bachem, integrálně přítomným v kompoziční faktuře skladatelů druhé vídeňské školy. Bach vytváří božský rozměr kontrapunktu, směřující k jistotě *trias harmonica perfecta*. Kunderův kontrapunkt má rozměr existenciální. Implicitně se v něm ukrývá otázka Boha ve světě bez Boha. O dokonalé harmonické triádě tu nelze hovořit.

35 ADORNO, op. cit., s. 23–24.

36 PATOČKA, Jan. *Evropa a doba poevropská*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 16.

37 Nejznámějším příkladem Joyceova kontrapunktického labyrintu světa je kánonická fuga (*fuga per canonem*), kompoziční technika epizody *Sirény* v románu *Odysseus*. Viz JOYCE, James. *Odysseus*. Praha: Argo, 1993, s. 547.

Od Schönberga k Webernovi

Kontrapunktickou techniku potvrdil Kundera definitivně pro romány tzv. francouzského cyklu, který se rozvíjel od poloviny devadesátých let.³⁸ Přímo tu formuluje techniku umění fugy. Nová linie se odlišuje od velkolepých románů sonátového typu, který se podle Kundery vyčerpá v *Nesmrtelnosti*.³⁹ Spisovatel výrazně mění strukturu, jež zřetelně směřuje k redukci: sedmidílné celky předchozí etapy nahrazuje krátkými kapitolami bez názvu.⁴⁰ Tato stručnost usiluje o maximální koncentraci, vyjádření podstaty na malém prostoru.

Rovněž Igor Stravinskij, jemuž Kundera vícekrát vzdal hold, směřuje v pozdním období k redukci svých skladeb. Na rozdíl od Kundery však stále zachovává buď sedmidílnost, nebo dělení na zřetelný počet částí většinou založený na prvočíslech. Pokud naopak *Pomalost a Totožnost (L'identité)* obsahují souvislý sled jedenapadesáti kapitol – *Nevědění* má o dvě kapitoly víc, *Slavnost bezvýznamnosti* čtyřicet pět kapitol –, není čtenář schopen tuto formu zřetelně vnímat.⁴¹

Obraťme se proto v rámci paralel opět ke skladatelům druhé vídeňské školy. Formu redukce a maximální koncentrace z nich nejvíce naplňuje Anton Webern. Výsledkem totální organizace materiálu je lapidárnost – skladby není možné rozvíjet na delší ploše. Pokud bychom vedle sebe postavili krátké kapitoly Kunderových pozdních románů a několikaminutové věty Webernových puntuálních kompozic,⁴² nabízí se další srovnání.

Webernova hudební poetika je značně odlišná od subjektivního expresionismu jeho učitele Schönberga i „spolužáka“ Berga. Naopak, Webernovy kompozice směřují k objektivní abstrakci. Kundera ve svých francouzských románech nedává jednotlivým kapitolám názvy, anebo v případě *Slavnosti bezvýznamnosti* volí názvy abstraktní – lépe řečeno, „bezvýznamné“ (*U stropu poletuje peříčko*); je na čtenáři, aby odkryl jejich podstatu. Jediným vodítkem je titul románu, který je zároveň hlavním tématem (kontrapunktickým *dux*) celého díla: dílčí motivy jsou zakódovány v samotném textu. V tomto labyrintu se čtenář orientuje sám, aniž – řečeno se Schönbergem – „*ho musí vést červená nit. Čím propletenější je jeho síť, tím jistěji se zkušený povznáší nad každou cestu vedoucí k cíli. Kdyby se ale v uměleckém díle vyskytly bludné cesty, vedly by ho správně a každou sebevětší odchylkou by mířil k podstatnému obsahu.*“⁴³

38 *La lenteur, L'identité, L'ignorance, La fête de l'insignifiance.*

39 Srov. BRIERRE, Jean-Dominique. *Milan Kundera: Život spisovatele*. Praha: Argo, 2020, s. 238.

40 Částečnou výjimku tvoří poslední román, *Slavnost bezvýznamnosti (La fête de l'insignifiance)*, který je jakousi syntézou obou linií: sedmidílná faktura je naplněna drobnými kapitolami; jednotlivé díly i kapitoly nesou názvy.

41 Stravinskij se tomuto principu přibližuje v baletu *Agon*, v němž dílčím způsobem koketuje se seriální technikou.

42 Nejkratší Webernova orchestrální věta, č. 4 z *Fünf Stücke für Orchester*, op. 10 (1911), má pouhých sedm taktů. Nejkratší kapitola ve *Slavnosti bezvýznamnosti – Starý armaňak se vylévá na parkety* – má něco přes osm řádků. Viz KUNDERA, Milan. *Slavnost bezvýznamnosti*. Brno: Atlantis, 2020, s. 79.

43 SCHÖNBERG, Arnold. Aforismy 1910. In SCHÖNBERG, Arnold. *Styl a idea*. Ivan Vojtěch (ed.). Praha: Arbor vitae, 2004, s. 170.

Prvoplánovou orientaci v textu neusnadňuje ani skutečnost, že jednotlivé protihlasy nemusí být stejně slyšitelné jako hlas hlavní, jak je tomu v klasické fuze. Nad vším se pak vznášá jakýsi neslyšitelný *comes*, který je ovšem nedílnou součástí románu.⁴⁴

Konec hudebních dějin?

Na základě předchozích úvah si dovoluujeme tvrdit, že Milan Kundera, podobně jako James Joyce, Thomas Mann nebo Hermann Broch, patří nejen do dějin evropské literatury, ale též do dějin evropské hudby. A to nikoliv výlučně proto, že o hudbě píše, ale že užívá, ba přímo rozvíjí hudební techniky: po boku polyfonie je to technika variační, tematická práce apod.

Vycházejíce z názorů Johanna Sebastiana Bacha, ale též Theodora Adorna, můžeme konstatovat, že jakýmsi vyšším principem, sjednocujícím rozmanité kompoziční techniky, je kontrapunkt. Unikátní technika polyfonická, založená nikoliv na improvizaci, ale na propracované teorii a notaci, je výlučně technikou evropské hudební kultury. Mezi její první tvůrce a teoretiky patří pařížští skladatelé a učenci Leoninus a Perotinus. Magister Perotinus rozšířil v období vrcholícího středověku dvouhlasý kontrapunkt na tříhlasý a čtyřhlasý, které improvizaci vylučují, vyžadují teoretický základ a notační fixaci.

René Leibowitz věnuje první díl své knihy o Schönbergově škole rané vokální polyfonii. Ve druhé části se zabývá instrumentálním kontrapunktem, aby posléze plynule přešel k analýzám skladeb Schönberga, Berga a Weberna.⁴⁵ Tyto skladatele tak vřazuje do dějin evropské polyfonie a vytváří jeden několik staletí se rozvíjející oblouk evropské kompoziční praxe.

Milan Kundera píše, že „*v díle Stravinského si vzpomíná na svůj tisíciletý život evropská hudba*“, a dodává, že „*to byl její poslední sen, než odešla usnout věčným spánkem beze snů*“.⁴⁶ Co tato skepse naznačuje? Končí vývoj evropské hudby, a tedy i polyfonie, Stravinským a Schönbergem? Je tato hudba, řečeno s Adornem, „odsouzena k smrti“?⁴⁷

Jan Patočka formuluje současnou Evropu jako dobu po-evropskou a uvádí různé symptomy jejího duchovního rozkladu. Tuto tendenci spojuje s mizením klasické vzdělanosti, jejíž základ tvoří latina, řečtina, filosofie a historie.⁴⁸ Není – vedle zániku humanitního školství – konec polyfonického myšlení v hudbě a obrat k jiným, často mimo-evropským skladebným postupům též znakem konce Evropy, takové Evropy, jaká se začala hudebně formovat zhruba před tisíciletím? Nemůžeme v tomto případě hovořit o dnešní době jako o době po-kontrapunktické? Pak bychom se museli zamyslet třeba nad tím, jak polyfonní myšlení souvisí s Patočkovým apelem na péči o duši. Vždyť ony zmíněné obory

44 Na „neslyšitelný protihlas“ v Kunderově románovém díle poukazuje Sylvie Richterová. Viz RICHTEROVÁ, op. cit., s. 147.

45 LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Philosophical Library, 1949.

46 KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. In KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*, s. 35.

47 Srov. ADORNO, op. cit., s. 114.

48 Srov. např. PATOČKA, Jan. *Evropa a doba poevropská*, s. 16.

vzdělanosti nelze pojímat pouze jako formální záležitost. Nesou v sobě specifické a pro Evropu příznačné pojetí člověka: jsou to právě klasické jazyky, řečtina a latina, jejichž prostřednictvím byly formulovány humanistické myšlenky.

Na některých uměleckých školách akademického typu lze konec evropských hudebních dějin pozorovat obratem k některým ne-evropským technikám. Patří mezi ně tzv. multimedialní kompozice, happeningy, performance, instalace aj., které by možná Patočka, kdyby se k nim chtěl vyjádřit, nazval hudbou po-evropskou. Nebo snad před-evropskou?⁴⁹ Pro tento typ tvorby není nutno ovládat nejen kontrapunkt, ale v podstatě ani harmonii – a dokonce ani tradiční notaci. Kontrapunkt je u nás stále předmětem výuky na konzervatořích. Jeho učitelé jej však často musí hájit vůči neporozumění ze strany vedení školy i mnohých kolegů; není náhodou, že většina těchto odpůrců má negativní postoj k samotnému myšlení. Tím, že multimedialní způsob komponování a jiné ne-evropské formy vytlačily ze vzdělávacího systému budoucích skladatelů tradiční evropské kompoziční metody, byl tento stav de facto kodifikován. Co je na tom znepokojující?

Nelze tu totiž hovořit o diktátu ne-evropských mocností. Rezignaci na kontrapunktické dědictví lze považovat za součást procesu, v němž Evropa není unášena, nýbrž unáší sama sebe. Kundera vidí počátky tohoto konce, přesněji zahájení „*dějin něčeho jiného, založených na jiných základech a jiné řeči*“, v „*rafinované organizaci hluku*“, kterou nastolil Edgar Varèse.⁵⁰ Může se evropská hudba těmto tendencím ještě nějak bránit?

Podle Adorna „*dvanáctitónová technika staví hráz proti hrozícímu barbarství*“.⁵¹ Totéž můžeme říci o technice kontrapunktické, z níž se dodekafonie vyvinula. Představují touhu po řádu uprostřed chaosu. Obě kompoziční techniky mají smysl nikoliv jako učebnicové záležitosti, ale pouze tehdy, pokud se tvůrčím způsobem dále rozvíjejí. Podobně jako Patočkova péče o duši je nekonečný proces: smyslem není absolutní stav – výsledky přináší samotné úsilí. Toto „*nekonečné hledání životní podstaty*“ je založeno na „*zásadě polyfonní nepodřízenosti, kde všechny formální možnosti jsou stejně hodnotné a mají tutéž volnost*“.⁵²

Ne, že by se v tomto směru neobjevovaly v současné době výjimky. Za pozoruhodný příspěvek k celku evropské polyfonie – ale také duchovní hudby – lze považovat kompozice Pavla Zemka Nováka, zejména jeho klavírní cyklus *24 preludií a fug*. Zemek však rezignuje jednak na vícehlasé pojetí fugy, jednak na jeden ze základních pilířů evropské moderní hudby, jímž jsou disonance – respektive napětí mezi konsonancemi a disonancemi. Tedy pravý opak Monteverdiho, Bacha, Stravinského, Schönberga – a Kundery. Je otázkou, zda se ještě jedná o evropský typ polyfonie. Otázkou o to palčivější, že celé dílo Zemka Nováka lze považovat za skutečnou duchovní hudbu, diametrálně odlišnou

49 Srov. Patočkovo pojetí před-dějinného světa jako světa ne-problematického. Tento původní jednoduchý svět předcházal vstupu do dějin, kdy do lidského světa vpadla problematičnost. Viz PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: Oikoymenh, 2007.

50 KUNDERA, Milan. *Knih smíchu a zapomnění: Román*, s. 190–191.

51 ADORNO, op. cit., s. 118.

52 RIZZANTE, Massimo. Ve třech větách. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura? Soubor statí o díle Milana Kundery*, s. 201.

od vulgárního charakteru soudobé hudby církevní. Absolutně konsonantní strukturou⁵³ – jako podobný příklad v současné epoše uvedme Arva Pärta – se jeho kompozice blíží poetice gregoriánského chorálu. Ten však vznikl ve Středomoří, tedy mimo území pozdější západní Evropy, kolébky pravého polyfonického stylu.

Jaká se tedy rýsuje budoucnost evropské hudby? Jsou romány Kundery a Brocha posledními inovacemi evropské polyfonie, podobně jako kompozice Schönberga, Stravinského nebo Hindemitha?

Karl Popper tvrdí, že „polyfonie stejně jako věda je typická pro naši západní civilizaci“.⁵⁴ Pokud předchozí pasáže tohoto textu v sobě implicitně obsahují obhajobu polyfonie coby unikátního evropského kompozičního systému, pak si jistě čtenář položí otázku, co je na polyfonii obecně evropského, vyjma kompoziční techniky. Na to lze odpovědět asi takto:

Monofonie neboli jednohlasá melodie vyjadřuje jedinou, byť krásnou pravdu; podle Schönberga může tuto „nejprimitivnější výrazovou formu hudby [...] sledovat i zbedněnec,“ zatímco „pro bystrý intelekt je urážlivou nestoudností“.⁵⁵ Oproti tomu polyfonii lze chápat jako symbol pluralitního myšlení, myšlení nedogmatického a tvůrčího, které není založeno na jediné konečné pravdě a které naopak pravdu hledá.

Bach o jistotě božské pravdy nepochyboval. Přesto ji celý život hledal mimo jiné za pomoci rozvíjení kontrapunktické techniky. Polyfonie Kunderových románů se pohybuje ve světě bez Boha. Řešení nalézá v nekonečném hledání prostřednictvím polyfonie, variací a dalších principů odvozených z hudby. Polyfonní a variační technika mají mnoho společného. Nastolí určité téma, určitou otázku, na něž prostřednictvím jejich rozvíjení a obměňování neustále hledají odpověď.

Tento jedinečný typ myšlení vytvořila evropská filosofie ve formě sókratovsko-platónského dialogu a plně se projevuje také v románech Milana Kundery,⁵⁶ nezávisle na tom, zda se jedná o *trias harmonica perfecta* či *imperfecta*. Proto můžeme Milana Kunderu zařadit po bok nejen Rabelaise, Cervantese, Diderota, Joyce, Musila nebo Brocha, ale též Monteverdiho, Bacha, Stravinského, Schönberga, Hindemitha nebo Weberna.

53 Odstranění disonancí odůvodňuje Zemek jejich nadužíváním v avantgardní hudbě 20. století. Srov. SÝKORA, Pavel. Zemek Novák, Pavel. In *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Dostupné z <https://www.ceskyhudebnislovník.cz>

54 POPPER, Karl. Úvahy o zrodu polyfonní hudby: Psychologie objevu, či logika objevu? *Opus musicum*, 1990, roč. 22, č. 2, s. 11. Podle tohoto názoru by kontrapunkt nepatřil do světa před-vědeckého. Srov. PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: Československý spisovatel, 1992.

55 Viz SCHÖNBERG, op. cit., s. 170.

56 K „románové fuze“ *La lenteur* uvádí Rizzante, že „všechny postavy [...] jsou rovnocenné, bez jakéhokoli pořadí důležitosti, tak jako hlasy v hudební fuze: není zde dělení na hlavní a vedlejší postavy, všechny přispívají k polyfonní výstavbě tématu“. RIZZANTE, op. cit., s. 201. O podobnosti mezi sókratovským dialogem a ambivalentním románovým slovem viz KRISTEVA, Julia. Sókratovský dialog neboli dialogismus jako zrušení osoby. In KRISTEVA, Julia. *Polyfonie: Významy, pohľavy, světy*. Břeclav: Malovaný kraj, 2008, s. 31.

Bibliography

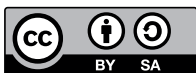
Sources

- JOYCE, James. *Odysseus*. Praha: Argo, 1993.
- KUNDERA, Milan. Improvizace na počest Stravinského. In KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014, s. [7]–[62].
- KUNDERA, Milan. *Knihla smíchu a zapomnění: Román*. Brno: Atlantis, 2017.
- KUNDERA, Milan. *L'art du roman: Essai*. Paris: Gallimard, 2003.
- KUNDERA, Milan. *L'identité: Roman*. Paris: Gallimard, 1998.
- KUNDERA, Milan. *La lenteur: Roman*. Paris: Gallimard, 2018.
- KUNDERA, Milan. *Nesmrtelnost: Román*. Brno: Atlantis, 1993.
- KUNDERA, Milan. *Nevědění: Román*. Brno: Atlantis, 2021.
- KUNDERA, Milan. *Slavnost bezvýznamnosti*. Brno: Atlantis, 2020.
- SCHNITTKE, Alfred. *Concerto grosso per due violini, clavicembalo (anche pianoforte) e orchestra d'archi (1976/1977)*. Wien: Universal Edition, 1998.
- WEBERN, Anton. *Fünf Stücke für Orchester op. 10*. Wien: Universal Edition A. G., 1951. Philharmonia Partituren.

Literature

- ADORNO, Theodor W. *Filozofie nové hudby*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2018.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Dostojevskij umělec: K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *Román jako dialog*. Praha: Odeon, 1980. ARS, Literárněvědná řada.
- BLÁHA, Jaroslav. Cesty moderní hudby. In *Myšlenky moderních skladatelů*. Josef Fulka – Jaroslav Bláha (eds.). Praha: Herrmann & synové, 2022, s. [7]–72.
- BRIERRE, Jean-Dominique. *Milan Kundera: Život spisovatele*. Praha: Argo, 2020.
- DVOŘÁK, Max. *Umění jako projev ducha: Výbor z díla*. Praha: Jan Laichter, 1936. Umění a řemesla.
- ELIOT, T. S. Tradice a individuální talent. In T. S. Eliot. *Křesťan – kritik – básník*. Martin Hilský – Petr Onufer – Martin Pokorný (eds.). Praha: Argo, 2019, s. 13–20.
- HEIDEGGER, Martin. *Původ uměleckého díla*. Praha: Oikoymenh, 2016.
- HRČKOVÁ, Naďa. *Dějiny hudby*. VI., *Hudba 20. století*, 2. Praha: Ikar, 2007.
- CHVATÍK, Květoslav. *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis, 1994.
- KRISTEVA, Julia. Sókratovský dialog neboli dialogismus jako zrušení osoby. In KRISTEVA, Julia. *Polyfonie: Významy, pohlaví, světy*. Břeclav: Malovaný kraj, 2008. Knihovna Ceny Nadace Dagmar a Václava Havlových VIZE 97, s. 30–31.
- KUBÍČEK, Tomáš. *Středoevropán Milan Kundera*. Olomouc: Periplum, 2013.
- LEIBOWITZ, René. *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*. New York: Philosophical Library, 1949.
- MANN, Thomas. *Jak jsem psal Doktora Fausta: Román románu*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Praha: Gryf, 1993.
- PATOČKA, Jan. *Evropa a doba poevropská*. Praha: Lidové noviny, 1992.

- PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje o filosofii dějin*. Praha: Oikoymenh, 2007.
- PATOČKA, Jan. *Přirozený svět jako filosofický problém*. Praha: Československý spisovatel, 1992. Orientace.
- POPPER, Karl. Úvahy o zrodu polyfonní hudby: Psychologie objevu, či logika objevu? *Opus musicum*, 1990, roč. 22, č. 2, s. 11–20.
- RICHTEROVÁ, Sylvie. K čemu jsou otázky bez odpovědí? In KUNDERA, Milan. *Nevědění: Román*. Brno: Atlantis, 2021, s. 134–150.
- RIZZANTE, Massimo. Ve třech větách. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?: Soubor statí o díle Milana Kundery*. Bohumil Fořt – Jiří Kudrnáč – Petr Kyloušek (eds.). Brno: Host, 2012, s. 195–202.
- SAUERLÄNDER, Willibald. Remeš: Královna mezi katedrálami. In *Katedrála v Remeši: Chrám pro korunovace francouzských králů*. Peter Kováč (ed.). Praha: Ars Auro Prior, 2018. Stavitelé katedrál, s. [13]–55.
- SCHÖNBERG, Arnold. *Styl a idea*. Ivan Vojtěch (ed.). Praha: Arbor vitae, 2004. Vera effigies.
- SÝKORA, Pavel. Zemek Novák, Pavel. In *Český hudební slovník osob a institucí* [online]. Dostupné z <https://www.ceskyhudebnislovník.cz>.
- WOLFF, Christoph. *Johann Sebastian Bach*. Praha: Vyšehrad, 2011.
- ŽURAWSKA, Anna. Romány a jejich hudba: *La Lenteur* a *L'Ignorance* Milana Kundery. In *Milan Kundera aneb Co zmůže literatura?: Soubor statí o díle Milana Kundery*. Bohumil Fořt – Jiří Kudrnáč – Petr Kyloušek (eds.). Brno: Host, 2012, s. 292–305.



Toto dílo lze užit v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-SA 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.

