

Příspěvek k problematice psychologie osobnosti hudebního umělce

Psychologie osobnosti v obecné rovině se v poslední době utěšeně rozvíjí¹⁾ a je pěstována i u nás,²⁾ nicméně speciální odvětví tohoto zajímavého oboru jsou dosud poněkud zanedbávána. Psychologického profilu osobnosti hudebního umělce se, pokud je mi známo, zatím nevšiml nikdo. Tato stať chce být pokusem alespoň o částečné překlenutí zmíněného nedostatku. Je rozdělena do osmi částí, pojednávajících o objektivních a subjektivních podmínkách, za nichž se osobnost hudebního umělce může formovat a rozvíjet, o náročných životních situacích hudebního umělce a technikách jejich řešení, o trémě, o psychologických aspektech generačního problému u hudebních umělců, o vlivu věku na hudební činnost, o faktorech utvářejících osobnost hudebního umělce, o typech hudebních umělců a o obecných zákonitostech hudebně uměleckého vývoje.

I

Podmínky, za nichž se osobnost hudebního umělce může formovat a rozvíjet, jsou v podstatě dvojího druhu: objektivní, existující nezávisle na umělcově vědomí, a subjektivní, které jsou naopak výhradní záležitostí umělcova vědomí. Tím ovšem není řečeno, že o objektivních podmínkách umělec neví, ani že subjektivní podmínky neodrážejí objektivní skutečnost reprezentovanou v daném případě zmíněnými objektivními podmínkami.

Aby se ten či onen člověk mohl stát hudebním umělcem, musí disponovat přiměřeným stupněm hudebního nadání, které lze nejspíše definovat jako určitou strukturu hudebních schopností, tj. rozvinutých hudeb-

¹⁾ K vynikajícím světovým dílům v této oblasti, jež vyšla v novější době, patří například G. W. Allporta „Personality a psychological interpretation“, New York 1949, J. P. Guilforda „Personality“, New York 1959, H. Brackena a H. P. Davida „Perspektiven der Persönlichkeitspsychologie“, Bern 1959, R. Stagnera „Psychology of personality“, 3. vyd., New York 1961 aj.

²⁾ Zejména Vladimírem Tardym, viz jeho „Psychologii osobnosti“, Praha 1965, která je prvním českým dílem tohoto druhu.

ních vloh;³⁾ k tomu je ovšem nutno připočíst i nezbytnou technickou vybavenost a uměleckou zralost. K dosažení výraznějších úspěchů však toto vše samo o sobě nestačí. Je zapotřebí i příznivých vnějších okolností, například příležitosti k veřejné hudební činnosti, vhodného prostředí, sympatií obecnosti apod. Ve všech těchto případech jde o objektivní podmínky, které nevznikají tím, že si je subjekt uvědomuje; právě tak by nezaujaly, kdyby subjekt přestal věřit v jejich existenci. Přitom je pro posouzení jejich nezávislosti na vědomí subjektu zcela irelevantní, je-li či není-li možné, aby si je subjekt neuvědomoval. V souvislosti s těmito objektivními podmínkami budeme hovořit o vnitřních a vnějších reálných možnostech hudebního umělce, které ovšem mohou mít různou kvantitativní úroveň. Úroveň vnitřních reálných možností reprezentuje schopnost hudebníka vykonat umělecký čin určité hodnoty, kdežto úroveň vnějších reálných možností je dána maximem úspěchu, jakého je řečený hudebník za dané situace schopen dosáhnout u publika nebo u kritiky. Úroveň vnitřních reálných možností nemusí být a také často nebývá v rovnováze s úrovní reálných možností vnějších. Existovali skladatelé, kteří dokázali vynikající úroveň svých vnitřních reálných možností geniálními kompozicemi, přitom však žili a tvořili v podmínkách, kdy jejich dílo nemohlo výrazněji proniknout. Vzpomeňme například na Richarda Wagnera, jehož opery nejenže stály v ostrém rozporu s vkusem širokého publika tehdejší doby, ale nevyhovovaly ani představám kritiky a zůstaly nepochopeny dokonce i takovými odborníky, k jakým patřil Berlioz, Schumann, Hanslick a Brahms. Naproti tomu někteří jiní skladatelé měli v své době všechny předpoklady k úspěchu u publika i kritiky, ač čas ukázal, že jejich dílo valnou uměleckou hodnotou neoplývá, takže úroveň jejich vnitřních reálných možností nebyla příliš vysoká. To platí například o Josefu Richardu Rozkošném, jehož „Svatojánské proudy“ patřily svého času k nejoblíbenějším a nejhranějším českým operám, zatímco dnes by se těžko našla scéna, která by se tuto umělecky plytkou zpěvohru odvážila zařadit do dramaturgického plánu.

Nerovnosti mezi vnitřními a vnějšími reálnými možnostmi mají ovšem jen relativní platnost, která se vždy vztahuje k určitému minulému a již ukončenému údobí. Vnitřní umělecká hodnota hudebního výkonu totiž není postižitelná žádnou racionální argumentací a je dána víceméně jen hloubkou citového dopadu na konzumující subjekt.⁴⁾ Nehledě k tomu, že sám pojem citové hloubky je nedefinovatelný, musíme vzít v úvahu,

³⁾ Pojetí schopností jako rozvinutých vloh zastávají sovětští psychologové. Viz K. N. Kornilov: Einführung in die Psychologie, Berlin-Leipzig 1950, str. 132 a n.

⁴⁾ V tomto ohledu musíme odlišovat vlastní uměleckou hodnotu díla od jeho významu pro dějiny umění, který ovšem racionálně postižitelný je. Srv. moji studii „Hudební sloh a umělecký význam skladby“, Opus musicum, 3, 1971.

že člověk nemůže prožívat žádné jiné city než jen své vlastní a že tudíž nemůže své city porovnávat s city druhého člověka; podle čeho má tedy určovat stupeň hloubky svých citů? Ještě větší problém pak plyne z okolnosti, že člověk nemůže úspěšně srovnávat ani city, jež prožívá v přítomnosti, se svými vlastními city minulými, poněvadž citová paměť je příslovečně nevěrná a nejenže nereprodukuje věrně sílu a hloubku citů, nýbrž někdy dokonce obrací i citovou kvalitu, takže co se nám při vjemu jevílo jako příjemné, může se při vzpomínce zdát nepříjemným a naopak. Při stanovení vnitřní hodnoty uměleckého díla se tedy můžeme opírat v podstatě o jedinou danost, a to o pořadí hodnocení uměleckých výkonů, na němž se shodneme s ostatními lidmi. Tak například Beethovena pokládáme za většího umělce než Mendelssohna, poněvadž většina lidí, kteří díla obou těchto skladatelů znají, staví Beethovena nad Mendelssohna. Badatel musí tudíž pro přítomnou dobu předpokládat vždy rovnost vnitřních a vnějších reálných možností.

Disponuje-li hudebník objektivními podmínkami příznivými pro jeho uměleckou činnost, neznamená to ještě, že se stane významným hudebním umělcem. Objektivní podmínky samy o sobě nestačí. Ke každé činnosti musí být člověk motivován, což je ovšem možné jen za předpokladu, že si je vědom příznivých objektivních podmínek, které pro dotyčnou činnost má, a že se dotyčné činnosti chce úspěšně zhostit. Je tu tedy zapotřebí jednak úrovně očekávání, dané maximem vnitřních nebo vnějších úspěchů, jež řečený hudebník od sebe očekává, jednak úrovně aspirace, kterou lze definovat jako minimum vnitřních či vnějších úspěchů, jež jsou příslušného hudebníka schopny uspokojit. Jak úroveň očekávání, tak i úroveň aspirace jsou podmínkami subjektivními, které s objektivními podmínkami mohou stát v nerovnosti. Hudebník může od sebe očekávat víc než čeho je reálně schopen, jako tomu byla např. u Augusta Bungerta, jenž se sám stavěl přinejmenším na úroveň Wagnerovu, ve skutečnosti však byl jen pouhým Wagnerovým imitátorem. Gustav Roob, u něhož pisatel jeden čas studoval, byl pevně přesvědčen, že se po smrti stane slavným, dnes však jeho díla neznají ani mnozí historikové české hudby. Naproti tomu Johann Sebastian Bach soudil, že každý, kdo vykáže stejnou houževnatost a píli jako on, dojde v svých skladbách k stejně vysokým metám, ač úroveň jeho vnitřních reálných možností byla neporovnatelně větší. Smetana, který svou „Prodanou nevěstu“ psal vlastně jako lidovou operetu, jistě netušil, že se právě toto dílo stane nejúspěšnějším opusem celé jeho tvorby a proslaví jej i v zahraničí.⁵⁾

⁵⁾ Nejedlý uvádí jako jeden z motivů vzniku „Prodané nevěsty“, že „Smetana chtěl ukázat, že dovede napsat též operu lehčího genu“. Připomíná též, že i Sabinova předloha byla míněna jako libreto operety s mluveným dialogem. Srv. Zdeněk Nejedlý: Dějiny české hudby, Praha b. 1., str. 155.

U mnohých hudebníků je aspirační úroveň vyšší než úroveň reálných možností, a to jak ve sféře vnitřní, tak i ve sféře vnější. Někteří hudební umělci touží po vnitřních či vnějších úspěších, jichž není v jejich silách dosáhnout. Tato nerovnost ještě nemusí plodit náročnou životní situaci, neboť postižený si jí nemusí být vědom, k čemuž dochází v případě, že úroveň očekávání převyšuje úroveň reálných možností. Vyskytují se však i případy, kdy je aspirační úroveň nižší než úroveň reálných možností; pak je zpravidla i úroveň očekávání nižší než úroveň reálných možností, neboť člověk, jenž se domnívá, že v určitém oboru může dosáhnout vynikajících výkonů, obvykle na tyto výkony také aspiruje.

Podobně jako může nastat nerovnost mezi vnitřní a vnější úrovní reálných možností, může dojít i k nerovnosti mezi vnitřní a vnější úrovní očekávání a mezi vnitřní a vnější úrovní aspirace. Případ, kdy je vnitřní úroveň očekávání vyšší než obdobná úroveň vnější, vystihuje situaci hudebníka, jenž od sebe očekává výkony vysoké umělecké úrovně, avšak nedoufá, že by tyto jeho výkony mohly mít výraznější vnější úspěch. Příkladem osobností tohoto druhu může být nemalý počet veřejnosti neznámých lidí komponujících „pro šuplík“, kteří svá díla nikam nezadávají, protože jsou přesvědčeni, že by stejně nebyli pochopeni, a to buď proto, že podle jejich mínění doba není na konzumaci jejich výtvorů dosud zralá, anebo z toho důvodu, že v dnešní době spatřují úpadek umění a nehodlají „házet perly sviním“. Osobnosti, u nichž je vnitřní úroveň očekávání nižší než vnější úroveň téhož druhu, se naproti tomu nepokládají za velké umělce, ale předpokládají, že by přesto mohli dosáhnout většího vnějšího úspěchu. Je-li u nich zároveň vnitřní aspirační úroveň nižší než aspirační úroveň vnější, máme před sebou umělecké hochštaplery, jimž záleží jen na tom, aby byli pokládáni za velké umělce, je jim však v podstatě lhostejno, zda takovými umělci skutečně jsou či nikoli. Nerovnost, při níž vnitřní aspirační úroveň převyšuje tutéž úroveň vnější, je případem hudebníků toužících po velkých uměleckých činech, nepachtících se však po slávě a veřejném uznání. Zde se setkáváme s osobnostmi tvořícími ze svého nitra třeba i proti dobové módě nebo za okolností, kdy veřejné uznání nemohou očekávat. Sem snad patří Pablo Casals, jenž intenzívně komponoval, zakázal však, aby jeho skladby byly za jeho života provozovány, poněvadž chtěl, aby umělecká únosnost jeho kompozičního díla byla ověřena časovým odstupem,⁶⁾ či Rudolf Karel nebo Pavel Haas, kteří

⁶⁾ Srv. J. Ma. Corredor: *Hovory s Pablem Casalsem*. Přeložil Otakar Zich. Praha 1958, str. 48–49. Casals tu odpovídá na Corredorův dotaz: „Odmítal jsem... dát svoje díla zveřejnit tiskem. V té věci jsem formalista. Po mé smrti se najdou a uvidí se, mají-li nějakou cenu.“

některá svá stěžejní díla vytvořili v terezínském koncentračním táboře a musili počítat nejen s tím, že se provedení nedožijí, ale i s tím, že se řečená díla vůbec nikdy nedostanou na veřejnost.

II

Řekli jsme, že člověk, jenž se domnívá, že v určitém oboru může dosáhnout vynikajících výkonů, zpravidla na tyto výkony také aspiruje. Jinými slovy řečeno, aspirační úroveň nebývá nižší než úroveň očekávání. Protože pak aspirační úroveň má za normálních okolností stoupající tendenci, která je jí imanentní, tj. člověk chce dosahovat stále lepších výsledků, dochází k údobím, kdy aspirační úroveň převyšuje úroveň očekávání, ať už v rovině vnitřní či vnější anebo v rovinách obou. Taková nerovnost je činitelem bezprostředně plodícím u každého člověka a proto i u hudebního umělce náročnou životní situací. Lze říci, že náročná životní situace vzniká vždy, když člověk aspiruje na více, než kolik očekává, a že vždy, když se člověk dostává do náročné životní situace, aspiruje na víc, než kolik očekává.

Zatímco aspirační úroveň má sama v sobě vzestupnou tendenci, nedá se totéž říci o úrovni očekávání, neboť úroveň očekávání vyplývá z poznání úrovně reálných možností, ať už adekvátního či neadekvátního, takže subjekt mezi úrovní očekávání a úrovní reálných možností vždy předpokládá rovnost, i když zde třeba fakticky rovnosti není. Zvýšení úrovně očekávání je tedy za normálních okolností vázáno na skutečné nebo domnělé zvýšení úrovně reálných možností, avšak člověk se snaží o zvýšení úrovně reálných možností jen v případě, je-li k tomu motivován nerovností aspirační úrovně s úrovní očekávání, při níž prvá z jmenovaných úrovní převyšuje druhou. Z toho je ovšem jasně patrné, že hybnou silou hudebníkovy růstu je vždy náročná životní situace.⁷⁾ Opak pochopitelně neplatí: existují náročná životní situace, jež hybnou silou hudebníkovy uměleckého růstu nejsou. O nich bude řeč později.

Zvýšení úrovně vnitřních reálných možností lze u hudebníka dosáhnout dalším rozvíjením hudebních schopností, zdokonalováním techniky, rozšiřováním všeobecného i hudebního rozhledu apod. Je sice pravda, že někdy k tomuto procesu dochází bezděčně, v průběhu umělecké činnosti samotné, ale jen tehdy, ukládá-li si dotyčný hudebník v důsledku své rostoucí aspirační úrovně stále náročnější úkoly. Případy hudebníků, kteří ustrnuli nebo dokonce vykázali jistý úpadek, jsou jasným důkazem, že

⁷⁾ Náročná životní situace formuje osobnost vůbec. Srv. Jan Čáp — Zdeněk Dytrch: Utváření osobnosti v náročných životních situacích, Praha 1968.

jakákoli hudební činnost sama o sobě úroveň vnitřních reálných možností nezvyšuje. Při hlubší analýze těchto případů vždy zjistíme zastavení přirozené vzestupné tendence vnitřní aspirační úrovně, na němž se zpravidla podílejí nejrůznější vnější příčiny; obvykle jde o neadekvátní techniky řešení náročných životních situací, jak o tom pohovořím v dalším textu této studie.

Ke zvýšení úrovně vnějších reálných možností má za normálních okolností docházet současně se zvýšením úrovně vnitřních reálných možností, čili dokonalejší umělecký výkon má být kvitován vřelejším přijetím u publika a kritiky. Pravidlem však tato paralela není. Máme dost příkladů z dějin hudby, kdy skladatelé ztráceli sympatie veřejnosti právě v údobí, kdy v jejich uměleckém vývoji došlo k výraznému vzestupu. Příkladem může být Mozart,⁸⁾ ale i náš Smetana,⁹⁾ popřípadě i Wagner¹⁰⁾ a mnozí jiní. Z toho je patrné, že náročná životní situace plynoucí z nerovnosti mezi vnější aspirační úrovní a vnější úrovní očekávání je v určitém ohledu kritičtější a obtížněji řešitelná než náročná životní situace, jejíž podstatou je nerovnost mezi vnitřní aspirační úrovní a vnitřní úrovní očekávání, a že tato situace nebývá příliš často hybnou silou hudebního uměleckého růstu.

Jestliže je situace, kdy vnější aspirační úroveň převyšuje vnější úroveň očekávání, doprovázena stavem, kdy vnitřní úroveň očekávání převyšuje vnější úroveň očekávání, dochází u hudebníka k pocitu frustrace, jenž v podstatě spočívá v nesplněné touze po domněle nebo skutečně zasloužených úspěších. Poněvadž je v tom případě subjektem předpokládána převaha úrovně vnitřních reálných možností nad úrovní reálných možností vnějších, domnívá se dotčený hudebník, že vinu na jeho neutěšené situaci nenese on sám, nýbrž jeho okolí, které mu — ať už z jakýchkoli

⁸⁾ První neúspěch sklidil Mozart operou „Lucio Silla“ (1772), která je zároveň prvním Mozartovým dílem tohoto druhu, v němž se řečený skladatel odchyluje od tradiční koncepce opery a hledá vlastní cestu. Srv. K. B. Jiráček: W. A. Mozart, Praha 1947, str. 15.

⁹⁾ Zde mám na mysli zejména polemiky, jež vyvolala premiéra „Dalibora“. Tehdy byl Smetanovi poprvé vytýkán wagnerianismus. Že „Dalibor“ znamenal novou vývojovou epochu v tvorbě Bedřicha Smetany, dosvědčuje i Hostinský, jenž praví, že „na hudební výši, ku které vyšínuly se v „Braniborech“ pouze některé scény, nalézáme nyní „Dalibora“ takřka celého“. Srv. Otakar Hostinský: Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu, Praha 1900, str. 393.

¹⁰⁾ Wagner sám za své první skutečně umělecké dílo pokládal „Bludného Holanďana“, v němž se definitivně odklonil od úpadkové a vnějškově efektní velké opery, již v jeho tvorbě reprezentuje „Bludnému Holanďanu“ předcházející „Rienzi“. A přece „Rienzi“ byl roku 1842 přijat v Drážďanech s triumfálním úspěchem, jaký prý v dějinách drážďanské opery neměl vůbec období (srv. Julius Kapp: Richard Wagner, Berlin 1910, str. 25), kdežto vůči „Bludnému Holanďanu“ se totéž publikum chovalo rezervovaně (tamtéž, str. 27).

důvodů — uměle zabraňuje v plném uměleckém uplatnění. Zcela pochopitelnou snahou osobnosti, jež se do takové situace dostala, je zlomit negativní vliv nepřátelského okolí, které ovšem bývá mocnější než postižený jednotlivec. Není divu, že se tu často setkáváme s projevy agresivity, projevujícími se ostrými výpady proti skutečným nebo domnělým nepřátelům, jimiž bývají buď čelní, všeobecně uznávaní a ctění představitelé hudebního života anebo tradiční, nejširší veřejností oblíbené hudební směry. Takto si snad můžeme vysvětlit střetnutí Händelovo s Matthesonem a Keiserem, ostrý tón Wagnerova a Smetanova boje proti tzv. meyerbeerismu, Weissovu brožuru „Spravedlnost či despotismus“,¹¹⁾ Lošťákovy útočné články v „Chromatickém hromobití“¹²⁾ a Pelclových „Rozhledech“,¹³⁾ Novákův výpad proti Ostrčilovi v třicátých letech¹⁴⁾ apod.

Aspirační úroveň je mnohdy tak vysoká, že nelze úroveň reálných možností zvýšit natolik, aby byl dotyčný hudebník schopen vykonat umělecké činy, jež by dokázaly uspokojit jeho ctižádost. Ne každý, kdo se chce kvalitou svých výkonů a postavením v dějinách hudby vyrovnat předním světovým hudebním umělcům, je schopen tohoto cíle dosáhnout. Adekvátní řešení uvedených případů předpokládá změnu aspirační úrovně. Z psychologického hlediska je nejpříjemnější změna kvality aspirace při zachování její kvantitativní úrovně. V takovém případě se subjekt, který zprvu aspiroval na vnitřní i vnější úspěchy v určitém hudebním oboru, zaměří na hudební nebo i mimohudební činnost jiného druhu. Typickým příkladem jsou hudební teoretikové, kteří původně spatřovali své životní poslání ve skladbě. Budiž popravdě řečeno, že do této kategorie patří drtivá většina významných hudebních teoretiků, mimo jiné i zjevy tak veliké jako Hugo Riemann, Sigfrid Karg-Elert či Fritz Reuter, z našich pak Karel Risinger, Emil Hradecký, Jaroslav Volek aj.; budiž také řečeno, že u zmíněných osobností to zpočátku nebyl převažující sklon k teoretické práci, který se stal vlastní příčinou jejich přechodu z tábora umění do tábora vědy, i když u nich později sklon k teoretické práci převážil. Nezřídka se také hudební umělec při změně kvality své aspirace obrací k pedagogické činnosti; Otakar Ševčík i Vilém Kurz začínali jako virtuóзовé; zanícení pro učitelskou činnost se u nich objevilo teprve později. Způsob řešení náročné životní situace spočívající v tom, že subjekt této situace změní kvalitu své aspirace, se nazývá kompenzací.

¹¹⁾ Praha 1906.

¹²⁾ Vydáváno vlastním nákladem v Praze b. 1. počátkem našeho století. Vyšlo pět sešitů obsahujících útoky na Hostinského, Fibicha, Kovařovice, Chválu a Zeleného.

¹³⁾ Viz například „Z království spodničkového mecenáše“ (roč. XII—1902, str. 1258, nepodepsáno), „Óda ku chvále tenoristů“ (tamtéž na str. 1330, nepodepsáno), „Ve vlasti tichošlápků“ (roč. XIII—1903, str. 13) aj.

¹⁴⁾ Novák contra Ostrčil, Praha 1931.

Změna kvality aspirační úrovně není nijak lehkou věcí; zpravidla vyžaduje určitého času, kdy subjekt prožívá boj motivů a kdy tudíž u něho dochází k vnitřnímu konfliktu. Proti motivaci směřující k změně kvality aspirace tu totiž působí motivace opačná, posilovaná jednak pochybnostmi, zda by úroveň reálných možností v dosavadním oboru přece jen nebylo možno přiměřeně zvýšit, jednak nejistotou, je-li řečená úroveň v oboru novém dostatečně vysoká a vývojeschopná; tato nejistota je racionálně zcela opodstatněná, neboť tu k pronesení spolehlivého soudu chybějí potřebné zkušenosti. Nezanedbatelný význam zde má i citová zafixovanost na dosavadním oboru. Řešení náročné životní situace kompenzací je vždy do větší či menší míry rizikem, jež není schopen podstoupit každý; bývá také spojena s určitou askezí, která vyžaduje mimořádnou cílevědomost a charakterovou pevnost. Proto se mnohdy setkáváme s jinými způsoby řešení svrchu popsané náročné životní situace, které jsou sice pohodlnější, nicméně nevedou k příliš vysokým metám, likvidují kritický stav subjektu jen do určité míry a často nemají ani trvalý účinek. Tak například lze snížit míru aspirační úrovně, a to tak, aby se rovnala míře úrovně očekávání a tím i úrovně reálných možností. To znamená, že si subjekt ukládá snazší cíle než dříve. U hudebních umělců bývá toto řešení, zvané regresí, dosti časté. U skladatelů se projevuje zejména tím, že se komponista zaměřený původně na tzv. vážnou hudbu věnuje lehčím žánrům; zpěvák, který chtěl původně zpívat v opeře, se spokojí s umístěním v operetním souboru; hráč, jenž si pro sebe plánoval virtuózní dráhu, najde své uplatnění v orchestru. Je však vždy nutno mít na paměti, že tu byla potlačena přirozená primární vzestupná tendence aspirační úrovně opačně působícím tlakem ze strany úrovně očekávání, takže zde jde spíše o umělé a více či méně násilné utlumení rozporu než o jeho skutečné vyřešení. Proto v těchto případech zůstává náchylnost k recidivě, která někdy propuká náhle s neobyčejnou prudkostí a může hudebního umělce i zcela zničit. Jako příklad lze uvést Karla Šebora. Když se zmíněný komponista po neúspěchu svých „velkých oper“ odstěhoval z Čech do Vídně, přijal místo vojenského kapelníka, což u něho musíme kvalifikovat jako regresi. Jakmile však obdržel Riegrovu nabídku na zhudebnění „Zmařené svatby“, která měla zastínit „Prodanou nevěstu“, probudily se v něm staré aspirace. Jak celá tato historie skončila, je, myslím, všeobecně známo.¹⁵⁾

Aspirační úroveň hudebního umělce může být snížena až na nulu; pak ovšem ustane i působení podnětů, které vedly k hudební činnosti, a dotyčný hudební umělec přestane vyvíjet hudební činnost vůbec. To je případ podstatně řidší než ten, o němž jsme hovořili v předcházejícím od-

¹⁵⁾ Dobrou a psychologicky zajímavě podchycenou studii o Šeborovi napsal Ludvík Lošťák: Karel Šebor. Chromatické hromobití, seš. 3, Praha b. 1.

stavci, nicméně i s ním se v dějinách hudby setkáváme. V tomto ohledu je pozoruhodný případ již jmenovaného Ludvíka Lošťáka, který se jako frustrovaný skladatel dlouhá léta snažil překážky, jež se jeho úspěchu stavěly do cesty, přemoci prudkou ofenzívou. Výsledkem této snahy byly četné agresivní reakce vůči čelným představitelům našeho hudebního života, jimiž si dotyčný komponista znepřátelil takřka celou českou hudební veřejnost. Nakonec však — po bezvýsledném soudním procesu s Kovařovicem a po definitivním zamítnutí provedení „Furiantů“ na Národním divadle — se Lošťák skladatelské činnosti nadobro vzdal. Stálo by také zato prozkoumat, zda Rossini zanechal komponování skutečně jen kvůli nervovému onemocnění, jak se zpravidla v jeho životopisech uvádí. Vždyť období, kdy ustal skládat, se nápadně kryje s dravým nástupem mladšího romantismu, jenž tehdy nezadržitelně pronikal do myšlení evropského člověka, avšak Rossiniho uměleckému naturelu byl značně vzdálen, což u tohoto realisticky uvažujícího skladatele, stojícího v oné době v zenitu, musilo vyústit v podstatné snížení úrovně očekávání vnějších úspěchů jeho eventuálních budoucích děl.

Všechna řešení náročných životních situací, jež tu byla až dosud nastíněna, tj. sebezdokonalování, kompenzace a regrese, respektují rovnováhu mezi úrovní očekávání a úrovní reálných možností a nepřipouštějí, aby úroveň očekávání stála nad úrovní reálných možností. Řešení tohoto druhu nazývám adekvátními. Kromě nich se setkáváme i s řešeními neadekvátními, při nichž dochází k nerovnosti mezi úrovní očekávání a úrovní reálných možností v tom smyslu, že první z právě jmenovaných úrovní převyšuje druhou. Dejme tomu, že u některého hudebního umělce vznikla náročná životní situace, pro niž je kromě převýšení úrovně očekávání úrovní aspirační charakteristická i rovnost mezi úrovní očekávání a úrovní reálných možností a tudíž i nerovnost mezi aspirací a úrovní reálných možností, při niž je aspirace vyšší než reálné možnosti. Snížení kvantity aspirační úrovně je tu pro silnou ctižádostivost velmi obtížné a rovněž změna kvality řečené úrovně nepřichází v úvahu, poněvadž zde — řekněme v důsledku mimořádně silné citové zafixovanosti — není nic kromě dané hudební činnosti, nač by se aspirace dotyčného subjektu mohla zaměřit. Je jasné, že se řešení řečené náročné životní situace musí uskutečnit zvýšením úrovně očekávání, ale i tady je háček, jelikož v důsledku nižších schopností nelze zároveň zvýšit i úroveň možností. Je nezbytno zvýšit úroveň očekávání bez současného zvýšení úrovně reálných možností, ale to znamená upadnout do sebeklamu, očekávat od sebe něco, co ve skutečnosti nepřichází v úvahu, připisovat si neexistující vlastnosti. Na první pohled by se zdálo, že něco podobného není možné, avšak nemalý počet ztroskotaných hudebníků, kteří pevně věří v svůj veliký formát, ač jsou zjevy zcela podřadnými, případně kteří vzpomínají na své

obrovské úspěchy, jež se nikdy neuskutečnily, nás přesvědčuje o tom, že se i tento neadekvátní způsob řešení náročných životních situací mezi hudebníky vyskytuje. Zmíněná neadekvátní a se slavomamem hraničící technika překonávání náročných životních situací je umožněna tzv. percepční obranou. Jak známo, motivační dispozice ovlivňují kognitivní proces natolik, že věci, které jsou s nimi v rozporu, se do vědomí dostávají mnohem obtížněji než věci, jež s nimi korespondují, takže poznávání může být motivačními dispozicemi značně deformováno. Tato deformace někdy dochází tak daleko, že si postižený subjekt zcela nepříznivou kritiku vykládá jako příznivou a vynachází si pro tento názor nejrůznější pseudoracionální zdůvodnění, které mnohdy vyznívá tak logicky, že je prakticky nelze vyvrátit.

III

V životě hudebního umělce přicházejí akutní situace, které způsobují dočasnou, avšak náhlou a prudkou změnu aspirační úrovně a úrovně očekávání. V situacích nových, neobvyklých a neočekávaných, na něž umělec zatím není adaptován, dochází primárně k snížení úrovně očekávání. Že jde o reakci adekvátní, vysvítá z okolnosti, že v řečených situacích se v důsledku nedostatečné orientace snižují reálné možnosti. Naproti tomu v situacích, kdy člověku mimořádně záleží na zdaru výkonu, jako například při zkoušce, při konkursu, v soutěži, před obzvláště odborným publikem či vlivnou kritikou atd., stoupne primárně aspirační úroveň.

Platnost zákona kontrastu implikuje tuto větu: Jsou-li dva předměty nebo procesy výrazně se lišící kvantitativním stupněm postaveny do přímé vjemové souvislosti, jeví se kvantitativní stupeň jednoho každého z obou dotyčných předmětů či procesů jako nižší, než by se jevil, kdybychom tento předmět či proces vnímali izolovaně od předmětu či procesu druhého, jestliže kvantitativní stupeň předmětu či procesu druhého je vyšší než kvantitativní stupeň předmětu či procesu, jehož kvalitativní stupeň odhadujeme; kvantitativní stupeň jednoho každého z obou dotyčných předmětů či procesů se však jeví jako vyšší, než by se jevil, kdybychom tento předmět či proces vnímali izolovaně od předmětu při procesu druhého, jestliže kvantitativní stupeň předmětu či procesu druhého je nižší než kvantitativní stupeň předmětu či procesu, jenž v daném případě kvantifikujeme. Znamená to, že vykáže-li aspirační úroveň náhlý a prudký výkyv směrem nahoru, bude se úroveň očekávání jevit jako danost, jejíž stupeň ve srovnání s dřívějším stupněm poklesl; bude-li se však takto jevit, pak její stupeň vskutku poklesl, poněvadž úroveň očekávání je ryze subjektivní parametr, který lze posuzovat jedině podle toho, jak je pro-

žíván. Vychýlí-li se úroveň očekávání náhle a prudce směrem dolů, projeví se aspirační úroveň jako faktor, jehož kvantita narostla, a z obdobných příčin, jako tomu bylo v předcházejícím případě u úrovně očekávání, takovým faktorem je i ve skutečnosti. Tedy: Čím více člověku nacházejícímu se v akutní situaci záleží na kvalitě výkonu, tím horší výkon od sebe tento člověk očekává; naopak zase čím horší výkon od sebe člověk v akutní situaci očekává, tím dokonalejší výkon tento člověk touží podat.

Jak vidno, v zmíněných akutních situacích dochází vždy k abnormálně výrazné převaze aspirační úrovně nad úrovní očekávání, která je signifikantním znakem náročných životních situací. Vzhledem k tomu, že jde o situace zhoršující homeostasu daného člověka oproti normálnímu stavu, musíme v nich vždy předpokládat snížení úrovně reálných možností. Tedy: Zvýší-li se náhle a prudce aspirační úroveň nebo klesne-li takto úroveň očekávání, klesne i úroveň reálných možností, jestliže nová aspirační úroveň převyšuje novou úroveň očekávání; tato poslední podmínka je ovšem splněna vždy, nebyla-li stará aspirační úroveň nižší než stará úroveň očekávání, což přichází v úvahu v tak drtivé většině případů, že výjimky jsou pro naše účely zanedbatelné.

Akutní situace, v níž došlo k dočasné, avšak náhlé a výrazné převaze aspirační úrovně zaměřené k tzv. společenskému chování¹⁶⁾ nad stejně zaměřenou úrovní očekávání, je doprovázena stavem zvýšené citlivosti nervové soustavy, jež nazýváme trémou. Tréma se projevuje hlavně roztrápeností mysli, takže subjekt je neschopen na cokoli upnout pozornost, a pocitem strachu doprovázeným obvyklými fyziologickými příznaky, například třesením údů, silnou potivostí, zvýšenou frekvencí srdečního tepu, zvýšenou střevní peristaltikou atd. Člověk stížený trémou je k sobě nepřiměřeně kritický, podává však výkony horší, než jakých je schopen za normálních okolností. Protože tréma je stavem, který v určitých situacích zachvacuje většinu umělců a bezprostředně souvisí s psychickou stránkou hudební činnosti, pokud se tato činnost stává společenským chováním, pokládám za nutné jí v této studii věnovat podrobnější pojednání.

Jak vyplývá z předcházejícího textu, v náročných životních situacích převyšuje aspirační úroveň očekávání; rozdíl mezi oběma těmito úrovněmi si nazveme aspiračním přesahem. Subjekt ovšem neočekává, že se mu podaří aspirační přesah realizovat, nicméně tento jeho postoj k aspiračnímu přesahu může být různý: buď je stoprocentně ujištěn, že je pro něho aspirační přesah za všech okolností nedostupný, nebo pokládá za vysoce nepravděpodobné, že by se aspiračního přesahu dovedl zmocnit,

¹⁶⁾ Pod pojmem společenského chování zde rozumím jakékoli jednání člověka ve společnosti alespoň jedné další osoby. Zmíněný termín tu tedy má poněkud širší význam než v hovorové řeči, kde znamená etiketu.

anebo konečně svou neschopnost realizovat aspirační přesah chápe toliko jako určitou možnost, která se mu zdá pravděpodobnější než možnost opačná. Dá se pak soudit, že mezi těmito postoji a stupněm zvýšení citlivosti nervové soustavy, které příslušnou akutní situaci doprovází, existuje korelace.¹⁷⁾ Podle toho i tréma je kvantifikovatelná, ovšem pouze na pořadové škále a u jednoho a téhož individua. Lze hovořit o trémě silné, střední a slabé.

Tréma má do té míry rozmanité projevy, že ji nelze pokládat za jediný jev; jde zřejmě o celý soubor jevů svou podstatou se lišících. Pokusme se zde vystopovat různé druhy trémy a nastínit jejich psychologické vysvětlení.

U všech lidí dochází k trémě v situacích nových, neobvyklých a neočekávaných. Stane-li například začínající zpěvák poprvé v životě na operním jevišti, pocituje silnou trému; čím déle u opery působí, tím je jeho tréma slabší, až posléze po určité době dojde u tohoto zpěváka při jevištním výkonu k úplné normalizaci psychické situace. Tréma se však objeví znovu, má-li dotyčný zpěvák například zpívat s partnerem, na něhož není zvyklý, obzvláště je-li před tento úkol postaven neočekávaně. Zde jde zřejmě o trému maladadaptivní, vyplývající z nedostatku možnosti adaptace v nové, neobvyklé či náhlé situaci. Adaptace člověka na danou situaci je totiž procesem probíhajícím v čase; přitom je člověk na řečenou situaci schopen adekvátně reagovat teprve po dosažení určité minimální míry adaptace. U maladadaptivní trémy se primárně vychyluje úroveň očekávání směrem dolů; zvýšení aspirační úrovně je tu jevem sekundárním. Tento druh trémy není stavem závažným, jenž by mohl hudebníka nějak podstatněji trvale ohrožovat.

Často se vyskytuje silná tréma při výkonech, před výkony anebo po výkonech, na jejichž zdaru hudebníkovi zcela mimořádně záleží. Zde je zřejmě způsobena nadměrnou motivací a budeme ji proto nazývat trémou motivační. Na rozdíl od maladadaptivní trémy se tu primárně vychyluje aspirační úroveň směrem nahoru, zatímco snížení úrovně očekávání je tu jevem druhotným. Je známo, že motivace má své optimum, při jehož překročení se objevuje útlum a emoční chování. To konstatuje již Yerkes-Dodsonův zákon, formulovaný roku 1908 a potvrzený mnoha pozdějšími pokusy, například Patrickovými z roku 1934, Stenettovými z roku 1957 a Malmovými z roku 1959. Motivační tréma je pro hudebníka velmi nebezpečná, poněvadž může diskvalifikovat právě ty jeho výkony, jež by měly být provedeny nejlépe, přičemž toto znehodnocení bývá nejvýraz-

¹⁷⁾ To je ovšem zatím jen hypotéza, kterou by bylo nutno ověřit experimentální metodou.

nější u umělců, kteří na dokonalosti svých výkonů nejvíce lpějí, tj. u umělců mimořádně ctižádostivých.

Jak známo, Pavlovovy výzkumy ukázaly, že je-li mezi A a B podmíněný a mezi B a C nepodmíněný spoj, vytvoří se podmíněný spoj i mezi A a C. Konsekvence této implikace je pravdivý i v případě, že B bylo vymístěno z vědomí. Právě zmíněné poznatky jsou důležité i pro naše úvahy. U některých lidí je totiž představa určitého výkonu, určitého místa, určité osoby nebo skupiny osob apod. podmíněně spojena s představou akutní situace, jež byla nepodmíněně spojena s trémou. Po čase se může na dotyčnou akutní situaci zapomenout; i tak však podmíněné spojení mezi zmíněnou představou a pocitem trémy, jež se tu vytvořilo jako podmíněný reflex druhého řádu, trvá. Jak známo, Ema Destinová, která byla zvyklá zpívat na nejpřednějších světových operních scénách, pociťovala trému, měla-li vystupovat na pražském Národním divadle. Obyčejně se to vysvětluje mimořádným pocitem odpovědnosti řečené pěvkyně před českým publikem, což by byla motivační tréma. S ohledem na skutečnosti, jež jsme uvedli na začátku tohoto odstavce, se zde však naskýtá i vysvětlení jiné, které dokonce vyznívá přesvědčivěji: V svém mládí, když ještě nebyla pěvecky zcela vyškolená, neuspěla Destinová při konkursu do Národního divadla; tento konkurs byl pro ni jistě akutní situací doprovázenou trémou, která pak byla v představě paměti dotyčné zpěvačky umocněna negativním výsledkem zkoušky. Z psychologického hlediska lze dozajista připustit, že u Destinové byla v důsledku těchto událostí představa zpívání na Národním divadle podmíněně spojena s pocitem trémy, i když podrobnosti onoho nešťastného konkursu třeba řečené pěvkyni vypadly z paměti. Zde jde o trému podmíněně reflexní, která je na rozdíl od druhů předcházejících charakteristická svým vyhraněným zaměřením: zpravidla se vztahuje jen k určitým osobám, určitému prostředí či určitému druhu činnosti.

Jak jsme již řekli, podstatnou složkou trémy je pocit strachu. Zdůvodněný strach ovšem není patologickým jevem. Každý psychicky zdravý člověk se bojí, ví-li o skutečném nebezpečí, které mu hrozí, přičemž stupeň jeho strachu je přiměřený míře hrozícího nebezpečí a koreluje s ní. Projevy hrdinství spočívají spíše v potlačování projevů strachu a v překrývání záporné motivace vyplývající ze strachu motivací jinou, kladnou a opačně působící, než v absenci strachu. Lidé, kteří nepociťují strach ani v případě, že si jsou vědomi bezprostředního nebezpečí, anebo u kterých je vědomí velkého nebezpečí provázeno libým citovým přízvukem,¹⁸⁾

¹⁸⁾ Vědomí malého nebezpečí bývá libým přízvukem doprovázeno běžně; z této skutečnosti těžší například některé pouťové atrakce, zejména strašidelné domy, jízdý smrti apod.

nemohou být pokládáni za zcela normální.¹⁹⁾ Existují však také lidé, kteří pocíťují strach, aniž by jim hrozilo skutečné nebezpečí. Takový strach se nazývá anxiózitou, není-li nijak určitě zaměřen,²⁰⁾ a fobií, má-li svůj vyhraněný předmět. Předmět fobie může být nejrůznější: někdo se bojí zvířat (zoofobie), jiný zase lidí (antropofobie), smrti (thanatofobie), nízkých a malých prostor (klaustrofobie), širokých prostranství, výšek, vody, přírodních úkazů, samoty apod. Sem lze řadit i neodůvodněnou žárlivost jakožto chorobný strach z nevěry či ztráty životního partnera. Také tréma může být tohoto původu; v tom případě je zpravidla specifickým projevem chorobného strachu z lidí a nazýváme ji trémou antropofobiózní. Tento druh trémy je stavem vyvíjejícím se obvykle spíše k horšímu než k lepšímu, nevážícím se na určité lidi, prostředí či druhy činnosti; zasahuje obvykle veškeré společenské chování. Je pocitem trýznivým a velmi těžko odstranitelným, který může hudebnímu umělci po celý život znemožňovat veřejné vystupování.

Příkladem antropofobiózního trémisty může být houslista Jan H. Vyrostal v neutěšených rodinných poměrech a od mládí projevoval výrazné sklony k samotářství. Vyhýbal se lidem a chodíval hrát za večerů na pustá místa, zejména do lesa nebo k rybníku. Zásadně odmítal veškerá veřejná vystupování. Jednou – když bydlil v jistém malém západočeském městečku – přislíbil výjimečně účast na místní akademii, před svým vystoupením však odešel do svého bytu, situovaného několik minut od sálu, v němž se akademie konala. Pořadatelé, kteří si včas povšimli jeho odchodu, se za ním dostavili do bytu a přemlouvali jej, aby se vrátil na podium. U Jana H., jehož zábrany byly zřejmě nepřekonatelné a jenž se dostal do stresové situace, pak došlo k neadekvátní agresivní reakci, jež se projevila prudkým výbuchem zuřivosti.

Chorobný strach před lidmi může být a také často bývá doprovázen silnou touhou po společnosti, což ovšem umocňuje náročnost této chronické situace a vyvolává v postiženém trvající mučivý vnitřní konflikt. Hudebník trpící antropofobiózní trémou by nezdědka velmi rád veřejně vystupoval, nedovede však překonat svou hrůzu, již před tímto vystupováním má. Jeho úroveň očekávání nutně klesá až na nulu, zatímco aspirační úroveň může stoupnout až do výše zcela neobvyklé. Pak tu jde o nejkritičtější náročnou životní situaci, jaká může hudebníka potkat, a to jednak vzhledem k mimořádné ostrosti rozporu mezi aspirační úrovní a úrovní očekávání, za druhé vzhledem k trvalosti tohoto stavu a konečně i proto, že zde běžné techniky řešení selhávají.

¹⁹⁾ Jsou to typy dobrodruhů záměrně vyhledávajících nebezpečí, bez něhož nemohou být.

²⁰⁾ Anxiózní člověk má strach, aniž ví z čeho.

Někdy se tréma dostavuje teprve po výkonu. Umělec se rozpomíná na nedostatky své hry či svého zpěvu, které si zveličuje, a obává se, že publikum nebo kritika jeho výkon přijala nepříznivě. V benigní formě jde o trému motivační. U dotyčného hudebníka akutně stoupla aspirační úroveň, což podle nám již známého zákona způsobilo nepřiměřený pokles úrovně očekávání, která se v tomto případě dostala pod úroveň reálných možností. Tréma po výkonu však má i své formy maligní. Existují případy, kdy je hudební umělec i po velmi dobrém výkonu stíhán mučivými pochybnostmi o kvalitě tohoto výkonu; je nezlomně přesvědčen, že se dopustil závažných chyb i na místech, kde byla jeho hra ve skutečnosti naprosto čistá. To je pak tréma vyplývající z utkvělých představ. Utkvělé představy se ovšem projevují i jinak, jako například když má někdo neodůvodněný dojem, že zapomněl uzavřít kohoutek od vodovodního nebo plynového potrubí či zamknout byt, anebo když se na pracovišti po celý den trýzní myšlenkou, že na stole v jeho bytě je těžítka položeno vpravo místo vlevo. Utkvělé představy jsou patologickým zjevem; často jimi bývá provázena paranoia.

Objevuje-li se tréma pouze před výkonem, nikoli už však v jeho průběhu, jde obyčejně o slabší trému motivační. Hudebnímu umělci velmi záleží na dobrém výkonu a je tudíž nadměrně motivován; tím spíše si je vědom, že je jen člověkem, který se vždy může dopustit chyby. Tato motivace, pokud je jen mírně nadměrná, vzbuzuje v umělci před výkonem rozechvění, při výkonu jej však vede k maximálnímu soustředění pozornosti, které samo o sobě trému vylučuje, poněvadž vše, co nepatří k předmětu, vytlačuje z povědomí anebo alespoň odsouvá do pozadí.

Předmětem trémy může být i cizí výkon, jestliže jej podává osoba, k níž má subjekt trémy blízký citový vztah. Tak například lze prožívat trému za životního partnera, za syna či dceru, za otce či matku, za bratra či sestru, za přítele apod. Někdy se tréma vztahuje na výkon cizí osoby, jestliže na úspěchu této osoby záleží i hodnocení výkonu subjektu trémy. Do této kategorie patří zejména tréma skladatelská, záležející v tom, že komponista prožívá nepříjemný pocit při provedení svého díla, případně před ním či po něm; odtud také pramení často se vyskytující emotivní jednání skladatele vůči výkonným umělcům, kteří provádějí jeho skladby. Častá je rovněž tréma učitelská, již trpí pedagog za svého žáka. Bývalý ředitel pražské konzervatoře Jindřich Káan z Albestu byl při veřejných vystoupeních svých žáků tak ztrémován, že vycházel ze sálu.

Odstraňování trémy, která nemá povahu patologického zjevu, spočívá v zavedení účinného opatření proti akutnímu vzestupu úrovně aspirace a poklesu úrovně očekávání. Abychom však našli opatření, které je právě v daném případě nejúčinnější nebo dokonce jediné účinné, je zapotřebí nejprve zjistit, o jaký druh trémy jde a jaká je jeho příčina. Maladaptivní

tréma má svou první příčinu v snížení úrovně reálných možností a je tudíž objektivního původu. Zmizí sama od sebe, jakmile se člověk přizpůsobí dané situaci a tím úroveň jeho reálných možností opět stoupne. Tomuto procesu lze většinou snadno napomoci tím, že hudebního umělce předem seznámíme s koncertním podiem či operním jevištěm, na němž má vystupovat, i s posluchači či diváky, jimž má předvádět své umění. Zkoušky na podiu či jevišti, kde se má produkce uskutečnit, jakož i předcházející veřejné besedy s umělcem nově přicházejícím, které se už někde s úspěchem praktikují, jsou v řečeném případě dobrými pomocníky. Taktovní a přátelské zacházení pořadatelů koncertů, divadelních ředitelů a dirigentů se začínajícími virtuózy a zpěváky by mělo být samozřejmostí.

Pokud jde o trému motivační, bojujeme proti ní jen v případě, je-li obzvláště silná, neboť slabá tréma tohoto druhu — jak už jsme na příslušném místě podotkli — má efekt spíše kladný než záporný. Vycházíme z poznatku, že motivační tréma je na rozdíl od trémy maladaptivní ryze subjektivního charakteru a že její primární podstatou je akutní abnormálně vysoká aspirační úroveň, takže léčba, která zde spočívá hlavně v psychoterapii, musí být zaměřena především na snížení této úrovně v akutních situacích, což fakticky znamená navození jakési regrese jakožto techniky řešení dotyčných situací. Přitom je ovšem nutno respektovat individuální zvláštnosti postiženého umělce, takže jednotný recept, jak v těchto případech postupovat, dáti nelze.

Léčení podmíněně reflexní trémy je již větším problémem, není však beznadějně. Psychoanalyticky tu kladou hlavní důraz na opětné uvedení zapomenutého zážitku do vědomí. Je to jistě moment velmi důležitý, zkušenosti však ukazují, že sám o sobě nedostačuje. Zdá se, že podmíněný spoj mezi určitou představou a silným negativním citem může být rozrušen nebo alespoň překryt jedině podmíněným spojením mezi dotyčnou představou a silným citem pozitivním, přičemž tento spoj může vzniknout při jediném prožitku, je-li ovšem dostatečně intenzivní. Tak si také dovedeme vysvětlit, že často i velmi silná podmíněně reflexní tréma může zmizet během jediného okamžiku. Jako příklad uvádím zkušenost z vlastní pedagogické praxe. Jitka P., žákyně jedné hudební školy v Praze, byla relativně dobrou klavíristkou, kdysi však ztroskotala v krajském kole soutěže tvořivosti mládeže. Od té doby se vyhýbala veřejnému vystupování, před nímž měla panickou hrůzu. Po létech však přece jen znovu vystoupila. Její učitel ji tehdy bezprostředně předtím udržoval v domnění, že vystupovat nebude, a v nejposlednější chvíli ji doslova vystrčil na podium. Výkon se výborně zdařil (Jitka P. tehdy neměla na trému čas) a byl kvitován velikým uznáním ze strany odborníků i širšího publika. Od té doby hrála na veřejnosti opět bez trémy. Zde šlo o trému před výkonem, jejíž příčina byla odstraněna fixací spoje působícího protikladně.

Odstraňování trémy antropofobiálního původu nebo trémy po výkonu, jejíž podstatou jsou utkvělé představy, je oříškem nejobtížnějším a může být svěřeno jen zkušenému psychiatru; přitom zde nikdy není záruka úplného vyléčení. V tomto případě se vedle psychoterapie uplatňuje i medikamentózní léčba, ta však musí být ordinována a vedena lékařem. Brání pilulek a prášků bez lékařského předpisu je nebezpečné a může mít zcela opačný účinek, než jaký umělec původně očekával.

IV

S náročnými životními situacemi souvisí i psychologická podstata generačního problému mezi hudebními umělci. Máme-li ovšem o této otázce hovořit, musíme si nejprve objasnit pojem generace. Není pochyby o tom, že denotátem pojmu „generace“ je určitá množina lidí; proto chápeme, že krajně nominalisticky smýšlející sociologové a psychologové, mezi něž patří především krajní individualisté, existenci generací popírají.²¹⁾ Marxistická filosofie však není extrémně nominalistická; nepopírá existenci obecnin, ba ani jejich existenci objektivní, nezávislou na našem vědomí: má pouze zato, že v dialektickém vztahem spjaté dvojici jednotlivina-obecnina je primární a určující daností jednotlivina, takže obecnina může existovat jen prostřednictvím jednotlivin, nikoli tedy sama o sobě, a že obecnina nedává vznik jednotlivinám, nýbrž naopak jednotliviny podmiňují vznik obecnin.

Leč je zde ještě další otázka: Jak vznikají obecné pojmy? Starší filosofie, logika a psychologie (neboť jde o otázku zajímavější všechny tyto obory) na ni odpovídají tak, že je obecný pojem determinován společnými vlastnostmi jednotlivin. Modernější směry tuto koncepci právem kritizují: Bernardýn a jezevčík nemají žádné společné vlastnosti, jež by z nich činily psy, a přece jsou oba označováni za psy. Vlk a vlčák mají naproti tomu řadu společných vlastností a přesto je mezi nimi činěn podstatný rozdíl: vlčák je pes, kdežto vlk nikoli. Obecný pojem tedy není determinován společnými vlastnostmi, nýbrž společnou funkcí jednotlivin. Podle toho ani generace není a nemůže být skupinou lidí vykazujících určité společné vlastnosti (například narozených v rozmezí let 1920 až 1930 apod.); je skupinou lidí majících ve vývoji společnosti určitou společnou funkci; v čem tato funkce spočívá, bude podrobně vyloženo později.

Již z toho, o čem jsme hovořili v předcházejícím odstavci, je patrné, že generaci nelze právem definovat jako skupinu jedinců přibližně stejného věku. Taková definice má ostatně nepřehlédnutelné nedostatky a je zjevně

²¹⁾ Srv. Vladimír Minařík: Generační problém. Praha b. 1., str. 9.

logicky rozporná. Vytkneme-li si za měřítko příslušnosti dvou osob k jedné a téže generaci určitý maximální věkový rozdíl (a jak jinak bychom si v tomto případě mohli počínat?) dostaneme se do neřešitelných nesnází, neboť pak vždy existují jedinci A, B, C, o nichž platí, že A s B a B s C náležejí k jedné a téže generaci, kdežto A s C už generačními vrstevníky nejsou, což je ovšem absurdní, poněvadž vztah příslušnosti k jakékoli sociální skupině je vždy tranzitivní. Přijatelnější je výměr Vladimíra Minaříka, jenž generaci pojímá jako časovou vrstvu lidí, kteří do své činnosti vstupují za podmínek, jež jejich životní úkol odlišují od úkolu starších.²²⁾ Na této koncepci zvláště oceňujeme, že se neopírá o žádné iluzorní „společné vlastnosti“, nýbrž o společný význam, jež příslušníci jedné a téže generace mají pro širší sociální skupinu v důsledku své činnosti. Avšak ani s touto definicí nemůžeme být zcela spokojeni. Ne všichni lidé totiž do své činnosti vstupují v stejném či alespoň přibližně stejném věku, což je obzvláště markantně patrné u vědců a umělců. Mozart byl již v čtrnácti letech věku jako evropsky slavný skladatel za své zásluhy o hudbu jmenován čestným členem boloňské akademie filharmoniků a povýšen do šlechtického stavu, zatímco Bruckner napsal svou první vážně míněnou skladbu ve dvačtyřiceti letech, přičemž na veřejnosti se začal uplatňovat ještě o mnoho později. Nelze tedy právem hovořit o životním úkolu starších a mladších, nýbrž jen o časových úkolech, na jejichž plnění jsou účastny určité skupiny lidí bez ohledu na fyzický věk. Podle toho by byla generace definovatelná jako skupina lidí podílejících se na jednom a tomtéž časovém úkolu. Generační problém by pak nespočíval v rozporu mezi lidmi starší a mladší věkové vrstvy, nýbrž mezi lidmi plnícími různé časové úkoly. Historické zkušenosti toto pojetí plně potvrzují. Tak například Kovařovic byl o osm let mladší než Janáček a přesto Janáček svou tvorbou patří k mladší skladatelské generaci než Kovařovic. Střetnutí mezi Janáčkem a Kovařovicem bylo bezesporu jedním z četných projevů boje mezi novým a starým, ale reprezentantem nového tu byl fyzicky starší Janáček.

Na splnění životního úkolu odpovídajícího určité době pracuje X lidí. V tomto počtu téměř vždy zjistíme výraznou převahu osob příslušejících do jedné a téže věkové kategorie, která je v některých případech užší, v jiných širší. Věkovou kategorií tu rozumím rozpětí fyzického věku určené dvěma různými roky narození: například Zdeněk Fibich, Leoš Janáček a Josef Bohuslav Foerster náležejí do věkové kategorie lidí narozených mezi rokem 1850 a 1860. Že věková kategorie je něčím zcela jiným než generace, je po všem, co tu bylo řečeno, naprosto jasné. Faktum převažujícího statistického výskytu lidí určité, někdy i značně úzké věkové

²²⁾ Tamtéž na str. 10.

kategorie, kteří se podílejí na plnění jednoho a téhož časového životního úkolu, je snadno vysvětlitelný tím, že se většina lidí ujímá plnění svého životního úkolu po dosažení přibližně stejného fyzického věku a že i evolute plnění řečeného úkolu je u většiny lidí přibližně shodná. Dejme tomu, že impresionismus byl stylem čtvrtstoletí předcházejícího první světovou válku, tj. že byl časově vázán zhruba na léta 1890 až 1915. Předpokládáme-li, že většina umělců vstupuje do veřejného života kolem 25 let věku a vytváří si osobitý projev asi o pět let později, lehce vypočteme, že mezi impresionisty převažují umělci narození mezi roky 1860 a 1885, což, jak vidíme, plně odpovídá skutečnosti.

Z předcházejícího textu je ovšem patrné, že musíme počítat i s případy, kdy umělec vstupuje do veřejného života později, než je obvyklé; takových případů najdeme tolik, že je nemůžeme právem pokládat za pouhé výjimky. Již jsem se zmiňoval o Brucknerovi. Byl narozen roku 1824, přičemž jeho první vážně míněné kompoziční projevy se datují až z konce let šedesátých. A nyní si připomeňme, že Bruckner je příslušníkem skladatelské generace pozdních romantiků, tedy generace následující po novoromanticích, ač svým fyzickým věkem spadá do kategorie dominující u novoromantiků; jak víme, věkově byl řečený skladatel vrstevníkem Bedřicha Smetany, jenž se narodil v témže roce, nicméně již jako dvacetiletý byl zralým tvůrčím umělcem. Leoš Janáček sice komponoval už od mládí, avšak začal pronikat a tedy vstupovat do širšího veřejného života teprve po první světové válce. Tomu plně odpovídá Janáčková příslušnost k skladatelské generaci, jež se účastnila formování moderní české hudby v údobí mezi světovými válkami; vzpomeňme, že se Janáček stal vůdčím zjevem tzv. moravské školy, k níž patřili komponisté až o půl století mladší, jako například Zdeněk Blažek aj., ač sám byl věkovým vrstevníkem Fibichovým, jehož tvorba plně náleží ještě do století předcházejícího. Zde máme velmi názorný příklad, že pojmy „generační vrstevník“ a „věkový vrstevník“ znamenají dvě věci zcela různé.

Práce na životním úkolu ovšem dosahuje svého vyvrcholení, když je úkol splněn. V tomto okamžiku řečený úkol přestává být přítomností, vstupuje do minulosti a stává se předmětem vědeckého bádání. Možno říci, že se teprve nyní stává předmětem vědeckého bádání, poněvadž poznávat lze jen procesy již ukončené, jež postihujeme integrálně, tj. u nichž můžeme přehlédnout jejich celý průběh. Avšak nežijeme minulostí, nýbrž budoucností;²³⁾ proto na místo splněného časového úkolu ihned nastupuje časový úkol jiný, jenž ovšem musí překračovat a tím i negovat úkol předcházející. A zde se objevuje osten tzv. generačního problému, neboť lidé,

²³⁾ Na těchto faktech založil Søren Kierkegaard svou nauku o iracionalitě života, neboť racionálně je postižitelná jen minulost, k níž se život nevztahuje.

kteří svůj úkol splnili, si tuto skutečnost zpravidla neuvědomují, poně-
vadž stojí v nejostřejším rozporu s jejich motivačními dispozicemi, což
u řečených lidí uvádí v činnost mechanismus percepční obrany, která je
tu mimořádně silná a je proto schopna kognitivní proces deformovat
v míře takřka katastrofální. Z psychologického hlediska lze snadno po-
chopit, že lidé, kteří svůj úkol splnili, vyvíjejí tlak proti novým proudům,
jež negují jejich vlastní dílo. Tím se ovšem hodnoty, které kdysi zname-
naly pokrok, stávají brzdou pokroku. Důležitou roli zde hraje okolnost,
že reprezentanti starého si již zpravidla dobyli klíčových pozic ve veřej-
ném životě a mohli se tudíž zaštitit institucemi, jež zřídili na ochranu
svých zájmů, zatímco pozice představitelů nového bývají vratké a nachá-
zejí oporu víceméně jen u neoficiální veřejnosti. Proto se mohlo stát, že
Debussy musil absolvovat pařížskou konzervatoř téměř tradičně konci-
povaným „Ztraceným synem“, ač již tehdy měl „v šuplíku“ celou řadu
skladeb slohově zcela nebo alespoň téměř zcela nových, či že Vítězslav
Novák byl právě pro svoje novotářství Knittlem i Steckerem pokládán
za nepřiliš nadaného žáka; zde musíme ocenit konciliantnost Antonína
Dvořáka, jenž Novákův talent objevil, nebudeme však zastírat, že ani
Dvořák Novákovy novoty valně nechápal.²⁴⁾ Příkladů zápasu nového se
starým, jenž je, jak jsme ukázali, vlastní podstatou tzv. generačního pro-
blému, najdeme v dějinách světové i naší hudby více než dost. Připomeň-
me jen vystupování středověkých hudebních teoretiků proti terciovým
a sextovým paralelám, střetnutí mezi gluckisty a piccinisty, boj wagne-
riánů za hudební drama proti klasicistním ideálům vytýčeným Hanslickem,
boje protismetanovské, polemiky mezi časopisy „Smetana“ a „Hudební
revue“, vedené v desátých létech našeho století, směrové boje u nás v tři-
cátých létech atd.

Všimněme si nyní jedné zajímavé skutečnosti. V hudbě je boj nového
se starým veden buď o sloh anebo — méně často — o program. Přeli-li se
gluckisté s piccinisty či wagnerovci s meyerbeerovci a zastánci tradiční
italské opery o to, má-li být v opeře hudba podřízena libretu či je-li
vhodnější, aby nad libretem dominovala, šlo o záležitost slohové koncepce;
o nic jiného nejde ani v dnešních diskusích, může-li se v skladbách stát
hlavním nositelem uměleckého významu sonika a melodika s harmonikou
být odsunuta do pozadí. Zdůrazňovalo-li se naproti tomu v údobí velké
revoluce francouzské, že skladatelé musejí sloužit potřebám revoluční
buržoasie a produkovat proto kompozice oslavující typ nového člověka,
šlo zase jen o mimohudební program. Jak známo, v ruské hudbě se po
Velké říjnové socialistické revoluci objevily dva proudy: sovremenici,
kteří zdůrazňovali, že si sovětská hudba musí osvojit nejmodernější zá-

²⁴⁾ Vítězslav Novák o sobě a o jiných, Praha 1946, str. 38 aj.

padoevropské kompoziční techniky, a tzv. proletářští hudebníci, jejichž snahou bylo dát tradiční kompoziční techniky do služeb revoluce. Zde máme před sebou celkem vzácný případ, kdy v jedné a téže kulturní oblasti a v jedné a téže době byl v hudbě veden boj nového se starým na dvou různých rovinách: jedni bojovali o nový sloh, druzí o nový program.

Moderní hudební novátoři byli a jsou přesvědčeni o tom, že jimi zavedené slohové nebo i programové novoty mohou dát hudbě nový, dokonalejší obsah, rozumíme-li obsahem sílu, hloubku a kvalitu citového dopadu skladby na posluchače. Střetávání nového se starým v hudbě bývá tedy někdy svými subjekty motivováno i jako boj o obsah. Hudební romantikové jistě chtěli přispět k zintenzívnění a prohloubení citového života lidí a koncipovali svá díla nově právě proto, že byli přesvědčeni, že skladby psané postaru by k dosažení takového cíle nestačily. Naproti tomu reprezentanti tzv. nové věcnosti se chtěli vyhnout údajné citové rozbředlosti, do níž prý upadli romantikové a impresionisté, a domnívali se, že zavedou-li do hudby pevný racionální řád po způsobu baroka, dosáhnou i nové, vyšší kvality obsahu skladeb (není tu rozhodující, že tuto novou kvalitu viděli v totální negaci obsahu v dosavadním smyslu, pročez byli někdy kvalifikováni jako průkopníci bezobsažné, čistě formalistní hudby).

Objektivní skutečnost je poněkud jiná. Nelze pochybovat, že hudební sloh je pro umělecký význam skladby, jenž závisí jedině na obsahu, zcela irelevantní a že v jakémkoli slohu lze zkomponovat dílo vrcholných, ale také velmi vágních uměleckých kvalit, přičemž vrcholná díla nijak neztrácejí na ceně tím, že stárnou a že se vedle nich objevují díla nová, slohově modernější.²⁵⁾ Rovněž tak je jisto, že ani nejvznešenější a nejpokrokovější mimohudební program není schopen skladbu zachránit, je-li z čistě hudebního hlediska slabá, a že naopak skladba, jejíž program není posluchači znám nebo jež vůbec žádný určitý program nemá, může na posluchače silně a hluboce zapůsobit, je-li po ryze hudební stránce kvalitní.²⁶⁾ Tyto skutečnosti nás vedou k závěru, že boj nového se starým není v hudbě (a v umění vůbec) z objektivního hlediska vzato bojem o obsah či o uměleckou hodnotu, což si můžeme názorně ukázat i na faktu, že nakonec bylo téměř vždy oběma bojujícím stranám v hudební literatuře přiznáno rovnocenné místo, které nemá jen historické, nýbrž přímo a dokonce především umělecké opodstatnění. Středověké kvintové nebo kvartové organum dnes nepokládáme za méně hodnotné než pozdější v terciích postupující gymel; Brahms nás stejně uchvacuje jako Wagner a neodmítáme ani italskou operní kantilenu, proti níž tak radikálně vystupovali průkopníci hudebního dramatu.

²⁵⁾ Viz můj již citovaný článek „Hudební sloh a umělecký význam skladby“.

²⁶⁾ Srv. O t a k a r Z i c h: Symfonické básně Smetanovy, 2. vydání, Praha 1949; viz stať „Psychologické typy hudební“, zejména str. 20–21.

Zde docházíme k důležitému závěru: Na rozdíl od některých jiných sfér lidského života má zápas nového se starým v oblasti umění jedno velmi důležité a nepřehlédnutelné specifikum: že totiž nové neničí staré, i když je neguje. Znamená to, že rozpor mezi novým a starým není v této oblasti antagonistický. Proto také tzv. generační problém v umění není z objektivního hlediska dán nesmiřitelným, antagonistickým rozporem.

Ovšem, generační problém z objektivního hlediska je záležitostí sociologickou, má však své psychologické aspekty; v souvislosti s nimi lze hovořit o generačním problému z hlediska subjektivního, jenž podléhá specifickým zákonitostem. V této stati si chci všimnout nejdůležitějších psychologických otázek souvisejících s projevy generačního problému u hudebních umělců, a to zejména u hudebních skladatelů, kde jsou tyto otázky nejaktuálnější a nejožehavější. Jde především o signifikantní znaky psychiky hudebních umělců reprezentujících nové proudy v hudbě a naopak zase těch, kteří jsou představiteli směrů starých, a o průběh změn, k nimž tu v duševním životě hudebního umělce dochází.

U hudebního umělce, jenž si klade umělecké úkoly překračující a negující to, co bylo až dosud v hudbě vykonáno, dochází zpravidla k převýšení vnější aspirační úrovně vnější úroveň očekávání, předpokládáme-li ovšem, že dotyčný hudební umělec vyžaduje vnější úspěchy adekvátní hodnotě své činnosti a že reprezentanti starých směrů jeho činnost nechápou a kladou jí překážky. Tato nerovnost se postupně zostřuje, poněvadž i vnitřní aspirační úroveň řečeného hudebního umělce jeví vzestupnou tendenci a žene ho k činnosti stále více negující staré směry, čímž se pochopitelně stupňuje odpor reprezentantů starší generace vůči zmíněnému hudebnímu umělci, jenž je v důsledku toho nucen korigovat svou vnější úroveň očekávání směrem dolů. U hudebního umělce, o němž hovoříme, se tedy hrozivě vyhrocuje náročná životní situace, která u něho může vyústit v neadekvátní reakci, zejména v negativismus, projevující se zásadním odmítáním všeho, co je všeobecně uznáváno. Z neurofyzilogického hlediska jde o tzv. ultraparadoxní fázi přechodu mezi centrálním podrážděním a útlumem.²⁷⁾ Z psychologického stanoviska to je vlastně projev maximální závislosti na cizích názorech, která tu však je nepřímá: co jiní uznávají, negativista ipso facto neuznává a naopak.

Zde snad můžeme hledat kořeny proslulého bouřliváctví některých mladých skladatelů, s nímž se setkáváme například u Beethovena, jemuž nevyhověl jako učitel ani Haydn a Albrechtsberger, u Wagnera, jehož sklony k negativismu bývají často z nedostatku psychologických znalostí hodnoceny dokonce i jako vady charakteru, u Janáčka, který v mládí neváhal slovy velmi nevybíravými, ba až urážlivými počastovat díla nej-

²⁷⁾ Čáp — Dytrich, cit. spis, str. 88 a n.

větších mistrů, jako například Josefa Haydna, W. A. Mozarta a Bedřicha Smetany,²⁸⁾ u E. F. Buriana, o jehož mladickém negativismu svědčí některé výroky z jeho proslulé knihy o džezu²⁹⁾ aj. V tomto období se ovšem může u hudebního umělce vyvinout silný pocit frustrace, jenž bývá někdy řešen ustáním v činnosti, únikem do fantasmie nebo regresí. Je možno říci, že k těmto procesům dochází víceméně jen u hudebních umělců druhořadých, kteří v hudební historii nezaujali významnější místo, naskýtá se však otázka, zda dotyční hudební umělci nejsou pokládáni za druhořadé právě proto, že svou frustraci řešili tou či onou formou resignace a vlastně se tím vzdali možnosti přesvědčit hudební veřejnost dalšími díly o svém skladatelském formátu.

Jak víme, až na malé a časově omezené výjimky v procesu vývoje progresivní síly nakonec zvítězí. Tak je tomu i v průběhu vývoje hudební řeči. Avantgardě se po určité době podaří zaujmout ve veřejném hudebním životě rozhodující pozice. Hudební umělec, jenž probíjával novou hudební řeč a narážel přitom na silný odpor příslušníků starší generace, se tedy konečně dočká i vnějšího úspěchu, na nějž aspiroval. To pochopitelně způsobí posun jeho vnější úrovně očekávání na úroveň vnější úrovně aspirační, čímž dochází k řešení jeho náročné životní situace, jež vyplývala z původní nerovnosti řečených faktorů. Období situované mezi tímto uzlovým bodem a splněním životního úkolu bývá z objektivního i subjektivního hlediska nejpriznivějším časovým úsekem v životě hudebního umělce. Sem zpravidla spadá též kulminační epocha jeho tvůrčího vývoje, jak si ještě blíže ukážeme. Nyní umělec požívá vážnosti veškeré hudební veřejnosti, bývá vnitřně vyrovnán a jeho tvorba je přitom stále „mladá“. V této době také může hudební umělec nejúspěšněji vychovávat další generaci. V takovéto situaci byl například Liszt za svého výmarského období či Wagner po svém návratu z exilu. Někdy se ovšem stává, že se progresivní síly prosadí opožděně, takže hudební umělec dochází uznání v době, kdy již svůj životní úkol splnil, ba někdy dokonce až po své smrti. Podobný osud potkal například Leoše Janáčka, jehož dílo začíná být náležitě oceňováno teprve v posledních dvou desetiletích, ač Janáček sám zemřel již před více než čtyřiceti léty.

Někdy nadejde v životě hudebního umělce okamžik, kdy tento umělec svůj životní úkol již splnil, čemuž musíme rozumět v tom smyslu, že dotyčný hudební umělec dovedl svůj hudební projev k vrcholu dokona-

²⁸⁾ Viz například Janáčkův článek „Pavel Křížkovský a jeho činnost u opravě hudby chrámové“, Cecílie 1875, str. 1 až 4, v němž jsou některé skladby Haydnovy a Mozartovy nazývány jarmarečnickými škváry. Negativní soudy o Smetanovi zveřejňoval Janáček hlavně v brněnských „Hudebních listech“, které vycházely v létech 1884 až 1888 a jež Janáček sám redigoval.

²⁹⁾ Výňatky přetištěny v „Konfrontaci“ 1969, seš. 2, str. 31.

losti; skladatelé, kteří zaujímají přední místa v dějinách světové nebo národní hudby, dovádějí vedle hudební řeči k vrcholu dokonalosti i časový sloh světové hudby nebo hudební kultury národa, jehož jsou příslušníky, a to zpravidla v jedné a téže době. Nyní nastává epocha, kdy zvedá hlasy nově nastupující generace hudebních umělců, prosazující svůj hudební projev a stavící se často bouřlivácky proti všemu starému. Hudební umělec, jehož vývoj sledujeme, může tuto situaci při dostatečné pružnosti hudebního myšlení pochopit a v krajním případě i přejít do „mladého“ tábora. Je známo, že Haydn na sebe v posledních letech života nechal působit vlivy svých žáků, zejména W. A. Mozarta a L. v. Beethovena; ještě se pak zmíníme o Verdim, jenž v kmetském věku vytvořil kvalitativně novou syntézu národního italského slohu s wagnerovským hudebním dramatem. Podobných příkladů bychom mohli uvést více. Nezřídka se však stává, že si hudební umělec svůj hudební projev zabsolutizuje, tj. povýší jej na vrchol dokonalosti hudebního vyjadřování, za nějž již nelze jít dále, a staví se proti všem pokusům o jeho překročení. Je-li v této době učitelem, potlačuje osobitý projev u svých žáků, s nimiž často přichází do konfliktu, obzvláště jsou-li to žáci průbojní a osobití. Má-li rozhodující vliv na hudební instituce, stává se spiritus agens slohového samoděržaví, v němž jsou hudební umělci pod hrozbou nepřipouštění děl nebo výkonů na veřejnost či nepříznivé kritiky donucováni podávat výkony takové, jaké on si přeje, a ne jiné. Takto si počínal například Lully jako vůdčí osobnost francouzské barokní opery, snad i Cherubini jako ředitel pařížské konzervatoře, u nás v minulém století Josef Krejčí a jiní. Obvykle však bývají projevy uměleckého „stárnutí“ nenápadnější a menšího dosahu než u příkladů právě uvedených.

K jakým psychickým procesům tu dochází? Jak jsme již řekli, původní převaha vnější aspirační úrovně nad vnější úrovní očekávání se v pozdějším průběhu působení hudebního umělce vyrovnává vzestupem vnější úrovně očekávání. Je pochopitelné, že hudební umělec nechce, aby po nástupu nové generace u něho došlo k opětovnému poklesu vnější úrovně očekávání. Udržení dosavadní vnější úrovně očekávání je však za normálních okolností možné jedině za předpokladu, že zůstane zachována i úroveň vnějších reálných možností. Ale nové proudy podle domnění řečeného umělce tuto jeho úroveň ohrožují; kdyby byly úspěšné, došlo by pravděpodobně k poklesu jeho úrovně vnějších reálných možností. Jestliže jsou ovšem nové proudy na scesti, nestrhnou na svou stranu hudební veřejnost ani kritiku a úroveň vnějších reálných možností hudebního umělce, jehož myšlenkový postup sledujeme, zůstane zachována. Pro našeho umělce se tedy jeví prospěšným, aby mladá generace neměla pravdu, přičemž nemá-li tato generace pravdu, musí mít stávající „starý“ sloh trvalou platnost, jím vývoj hudební řeči končí a proto je vrcholem vši

dokonalosti. Zde je nutno hledat kořeny jisté zainteresovanosti „starých“ na neúspěchu „mladých“, které ovšem vedou u „starých“ k příslušné úpravě motivační struktury, jež zase působí na kvalitu vnímání, takže člověk, jenž došel do tohoto stadia, vidí nové proudy spíše v horším než v lepším světle.³⁰⁾

Absolutizace určitého způsobu hudebního vyjadřování ovšem vede k stagnaci vnitřní úrovně očekávání, i kdyby vnitřní aspirační úroveň stoupala. Nelze-li už totiž v hudebním vyjadřování jít dále a nelze-li ani zvyšovat uměleckou hodnotu děl (o této nemožnosti bývají někdy — pro svou osobu ovšem — hudební umělci v řečeném stadiu svého vývoje přesvědčeni — je zcela lhostejno, zda právem či neprávem), mohla by vnitřní úroveň očekávání při zachování svého zaměření stoupat jedině za cenu úniku do fantazie, ale to je za daných podmínek nemožné, poněvadž sama zmíněná stagnace je důsledkem falešného vědomí a tudíž únikem do fantazie, i když tu dotyčný umělec uniká do fantazie opačným směrem. Přirozená stoupající tendence vnitřní aspirační úrovně zde tedy produkuje další náročnou životní situaci, která musí být nějak řešena. V případech, o nichž právě pojednáváme, je myslitelné jediné řešení: kompenzace vnitřní aspirační úrovně aspirační úrovní vnější, což fakticky znamená, že hudební umělec, jež máme na mysli, dychtí po stále větším uznání; žádná pocta mu není dost vysoká a proto si kolem sebe vytváří kult, přičemž se stává nedůtklivým vůči všem, o nichž se domnívá, že tento kult ortodoxně nepřijímají.

Proces, jež jsme popsali v předcházejících odstavcích, je v podstatě procesem myšlenkovým, ale tím není nijak řečeno, že je to proces vědomý. Moderní psychologické výzkumy ukazují, že myšlení je vědomé pouze ve svých vrcholech, čímž je možno vysvětlovat i případy tzv. vhledu či intuice, kdy člověk naráz rozřeší problém v situaci, kdy právě o něm zdánlivě nepřemýšlel, ač předtím dlouho a usilovně řešil tento problém bez valného úspěchu. Dá se tedy předpokládat, že „staří“ si zpravidla nejsou vědomi svého stáří a svého konzervatismu a že jejich negativní verdikt nad novými proudy je z jejich hlediska upřímný. Proto tu není na místě obviňování z „házení klacků pod nohy“ ani z konkurenční nevraživosti.

Na příslušném místě jsme řekli, že generační problém z objektivního hlediska, tedy jako sociologická danost, nepřináší v oblasti hudby antagonistické rozpory. Nyní si položíme otázku, jak je tomu ve zmíněném ohledu, pokud jde o generační problém z hlediska subjektivního, čili o psychologický aspekt řečeného problému. V našich analýzách jsme do-

³⁰⁾ O vlivu motivace na vnímání a kognitivní procesy vůbec píše podrobněji Miloslav Homola: Otázky motivace v psychologii, Praha 1969, kapitola „Kognitivní procesy a motivace“, str. 85 a n.

spěli k závěru, že náročná životní situace, do které upadá příslušník nastupující generace, má své kořeny v odporu příslušníků starší generace proti mladým proudům, z čehož ovšem plyne, že boj „mladých“ proti „starým“ je v podstatě provokován resistencí „starých“ a je tudíž primárně motivován snahou o odstranění překážek, jež se „mladým“ kladou do cesty. Na druhé straně víme, že pocit ohrožení pozic příslušníků „staré“ generace nově nastupujícími proudy není objektivně podložen, poněvadž, jak jsme si ukázali, v oblasti umění nové neničí staré. „Staří“ tedy vůbec nemají žádné objektivní příčiny bát se „mladých“ a podnikat akce na svou záchranu před nimi. Ani z psychologického hlediska nemusí tudíž generační problém mezi hudebníky produkovat nesmiřitelné rozpory, je ovšem zapotřebí, aby se téze o irelevantnosti slohové a programové koncepce pro vnitřní uměleckou hodnotu uměleckých děl stala součástí společenského vědomí. Tato důležitá podmínka nebyla dosud splněna, ba dokonce se zdá, že ani dosavadní vývoj hudebního myšlení k ní nesměřuje. Stále se setkáváme s jevem, který nazývám hudební módou a definuji jako samoučelné preferování určitého slohu nebo dokonce stylu³¹⁾ proti slohům či stylům ostatním. To ještě dovedu pochopit, neboť uzavřené sociální skupiny mají snahu se viditelně odlišovat od sociálních skupin ostatních; chtějí si také osvojit jednotný systém viditelných znaků, na jejichž základě by členství k dotyčné skupině bylo na první pohled patrné. To jsou snad jakési atavismy pocházející z dob, kdy člověk žil ještě ve stádech, přičemž požíval ochrany příslušníků svého vlastního stáda, ale pro příslušníky stád ostatních byl lovnou zvěří. Není pak pochyby, že i hudebníci vstupující společně do veřejného života vytvářejí uzavřenou sociální skupinu a je zcela přirozené, že systémem znaků, jímž chtějí manifestovat svou jednotu a odlišovat se od hudebníků ostatních, je určitá hudební řeč, určitý sloh. Je zde však ještě další jev, s nímž souhlasit nelze a jenž je v našem případě kořenem veškerého zla: šikanování, ba někdy i terorizování a umlčování těch, kteří se preferovanému slohu nechtějí podrobit. V souvislosti s tímto — jak lze plným právem říci — slohovým samoděržavím či slohovým šovinismem by bylo možno poukázat na mnoho nechutných zjevů současného našeho i zahraničního hudebního života; ježto však jde o případy živé, schopné dosud zraňovat, zdržují se zde konkrétnější analýzy. Není tu koneckonců takové analýzy ani třeba: postačí, uvědomíme-li si, v čem spočívá vlastní umělecká hodnota hudebního díla, aby i psychologický aspekt generačního problému u hudebních umělců přestal být problémem.

³¹⁾ O rozdílu mezi slohem a stylem hovořím podrobněji ve své studii „Několik úvah o hudebních slozích“, *Hudební věda* 1972, seš. 2, viz str. 140.

V

V předcházející stati jsme dokázali, že generace je něco zcela jiného než věková vrstva a že generační mládí či stáří nemá co činit s mládím či stářím fyzickým. Rozebrali jsme, jak na osobnost hudebního umělce působí jeho začlenění v generační strukturu společnosti. Nyní se podívejme, do jaké míry je osobnost hudebního umělce ovlivňována jeho fyzickým věkem.

Nikdo nepochybuje, že vliv věku na stav tělesného organismu a na funkce, jež jsou s tímto stavem bezprostředně a těsně spojeny, je značný. V schopnosti konat fyzickou práci, recipovat a diferencovat podněty přicházející zvenčí, pohotově si tyto podněty znovu vybavovat, rychle, ladně a účelně se pohybovat a osvědčivší se pohyby si pamatovat atd. se mladý člověk od starého velmi značně liší. Naproti tomu mohutnosti psychické, jež nejsou s tělesným organismem spojeny do té míry bezprostředně, jako například schopnost logického myšlení a zapamatování si věcí na základě logické souvislosti, chápání estetických a etických hodnot, pohotovost k tvůrčí duševní práci apod., jsou na fyzickém věku mnohem méně závislé, jsou-li na něm závislé vůbec.

Stav tělesného organismu a funkce, jež jsou s tímto stavem bezprostředně spojeny, mají ovšem jistý vliv na psychiku, ale také psychika ovlivňuje — někdy dokonce rozhodujícím způsobem — stav tělesného organismu i funkce s ním bezprostředně spojené, takže hudební umělci pokročilého věku, avšak psychicky obzvláště zdatní, se nezřídka vyrovnají svým o mnoho mladším kolegům i v činnostech, jejichž kvalita s fyzickým věkem zdatně koreluje. Velice důležitým činitelem jsou zde subjektivní představy hudebního umělce o stáří. Umělec pokročilejšího věku, který je přesvědčen, že nejen jeho tělesná, ale i duševní výkonnost zcela zákonitě klesá a který v důsledku toho snižuje svou aspirační úroveň, podává skutečně výkony objektivně nižších kvalit než dříve, zatímco jiný umělec, jenž je třeba ještě starší, avšak o svém stáří nepřemýšlí a svou aspirační úroveň nadále zvyšuje, dochází i po objektivní stránce k výkonům stále kvalitnějším. Rozdíl v kvalitě obou právě uvedených umělců koreluje tedy s rozdílem v úrovni aspirace, která zase působí na motivaci, takže můžeme uzavřít, že intenzita motivace zasahuje do vlivu věku na hudební činnost jako interference natolik silná a při hudebně psychologickém zkoumání natolik neodladitelná, že čistý vliv věku na hudební činnost nám vlastně z větší části zůstává skryt.

Je dlužno dále uvážit, že hudební činnost může být rozmanitého druhu a že různé druhy této činnosti vyžadují schopností, jejichž kvalita je determinována věkem, v různé míře; tak například jinak je na tom po této stránce skladatel, jehož práce je založena téměř zcela na psychických

mohutnostech, a jinak virtuóz na kontrabas, jenž ze sebe musí vydávat mnoho tělesné energie, nehledě k vysokým požadavkům, které se kladou na jeho motorické dispozice.

Tyto všechny skutečnosti musíme důkladně zvážit, chceme-li odpovědět na otázku působení fyzického věku na hudební činnost. Již nyní je patrné, že odpověď nebude ani jednoznačná ani jednoduchá a že jakékoli zobecnění v této oblasti formulované bude mít značně omezenou a nejrůznějšími individuálními danostmi podmíněnou platnost.

V jakém věku se může hudebník stát uměleckou osobností, tj. kdy se u něho objeví schopnost podat osobitý výkon, jenž je již vážným přínosem hudebnímu umění? Příhoda poukazuje na skutečnost, že žádný literát nezačal svou kariéru před patnáctým rokem a že u výtvarníků přichází moment uměleckého „posvěcení“ ještě později, téměř nikdy před dvacátým rokem. Naproti tomu se domnívá, že hudebníci začínají v tomto ohledu dříve³²⁾ a dovolává se Mendousseho, podle něhož existuje mnohem více hudebníků, jejichž vynikající a bezesporné nadání se ukázalo již před pubertou, než těch, kteří se takto osvědčili až v pubertě nebo dokonce teprve po ní.³³⁾ Zde je zřejmě na hudebníky bráno jiné měřítko než na literáty a výtvarníky. Bylo by jistě možno poukázat na četné zdařilé veršovánky či kresbičky prepubescentních dětí právě tak, jako se poukazuje na pozoruhodné skladbičky, jež v dětském věku komponovali Mozart či Smetana. Ale právě tak, jako dotyčné veršovánky a kresbičky nejsou osobitými výkony a vážnými přínosy literárnímu či výtvarnému umění, které by nepochybně svědčily o uměleckém formátu svých autorů (většina dětí, jež tato dílka vytvořily, se nestala umělci), nejsou osobitými výkony a vážnými přínosy hudebnímu umění ani ony počáteční skladbičky Mozartovy či Smetanovy. Je koneckonců notoricky známo, že mnoho dětí, které v prepubescenci udivovaly svou hrou nebo i kompozičními pokusy nejen rodiče a příbuzné, nýbrž i odborníky, takže byly pokládány za zázračné děti, se stalo hudebníky jen průměrnými anebo vůbec hudby zanechalo. Krom toho je evidentní nepravda, co říká Mendousse, že totiž většina hudebníků začala svou uměleckou dráhu před pubertou. Máme-li na mysli skutečnou uměleckou dráhu, jak jsme ji definovali na počátku tohoto odstavce, a nikoli jen projevy vynikající vnější muzikálnosti, případně i mimořádné motorické schopnosti, pak i „zázračné dítě“ Smetana začínal kolem devatenácti let věku, za svého plzeňského období, kdy komponoval své první skladby, v nichž již je v zárodku, tedy implicitně, obsaženo jeho pozdější veliké dílo. Mendelssohna obdivujeme jako výjimku za to, že

³²⁾ Václav Příhoda: Ontogeneze lidské psychiky, díl I., Praha 1967, str. 419–420.

³³⁾ P. Mendousse: Duše dospívající dívky, přeložil J. Poch, Praha 1932, str. 144.

některé partie scénické hudby ke „Snu noci svatojánské“, které jsou jeho prvním vskutku uměleckým dílem, složil již v sedmnácti letech; Suk nás uvádí v úžas „Serenádou Es dur“, protože ji komponoval v osmnácti letech. Wagnerovy „Víly“ vznikly roku 1833, když bylo autorovi dvacet let. Rimskij-Korsakov v tomto věku ještě netušil, že se stane významným skladatelem, ba vůbec že se bude věnovat hudebnímu povolání. Dvořák a Saint-Saëns začínali jako skladatelé ve dvaatřiceti letech, Bruckner ve dvaatřiceti letech, Rameau dokonce v padesáti letech atd.

Zde by bylo možno namítnout, že hovořím stále jen o skladatelích a opomím výkonné hudební umělce. Ovšemže virtuóзовé zpravidla začínali s výukou ve hře na nástroj již v raně dětském věku, jak to ostatně vyžadují specifika motorických schopností, které už v dětství docházejí vrcholu a v dalším průběhu života zdatně klesají. Avšak závratná technika ve hře na nástroj, která je pro motoricky mimořádně schopné dítě stejně dosažitelná jako krasobruslení na nejvyšší úrovni či provazochodectví a jiné artistické výkony udivující cirkusové publikum, není ještě ani zdaleka hudebně interpretačním uměním v pravém slova smyslu, což si bohužel mnohdy neuvědomují ani učitelé nástrojové hry. K skutečným hudebně uměleckým výkonům, ať už tvůrčím či interpretačním (ty jsou ostatně také svým způsobem tvůrčími), je zapotřebí logické paměti pro hudební jevy, jakož i šíře, konkrétnosti a důslednosti hudebního myšlení, tedy vlastností, jejichž rozvoj vyžaduje svůj čas a svůj stupeň duševní vyspělosti a jež se tudíž v ontogenezi lidské psychiky objevují v dostatečné míře zpravidla teprve kolem osmnácti let věku.

Budiž zde uveden ještě jeden argument dosvědčující, že vážná hudebně umělecká činnost nepřichází v úvahu před patnáctým rokem věku. Bohumil Markalous zjistil, že dětem do patnácti let nejsou umělecká díla dosažitelná svou uměleckou podstatou.³⁴⁾ Za těchto okolností nelze ovšem připustit, že by prepubescentní a pubescentní děti byly schopny osobité a umělecky přínosné hudební činnosti, neboť kdo nechápe samu podstatu umění, nemůže ani umělecky tvořit.

Po všem, co jsme v této stati až dosud uvedli, se nám jeví jako nejčastější věk zrodu osobnosti hudebního umělce postpubescence, a to zpravidla její druhá polovina. Postpubescence je také údobím, kdy do života člověka vstupují vyhraněné celoživotní zájmy³⁵⁾ a kdy se proto také u něho specifikuje a dotváří aspirační úroveň. Jak jsme už viděli, v některých ne sice častých, ale také ne výjimečných případech se osobnost hudebního umělce formuje později; bližší analýzou bychom zjistili, že se tak děje

³⁴⁾ Bohumil Markalous: Otázky estetické výchovy, Pedagogické rozhledy XXIII, str. 135.

³⁵⁾ Dle Václava Příhody: Ontogeneze lidské psychiky, díl II., Praha 1967.

vždy z příčin, na něž fyzický věk nemá vlivu. Budiž tu připomenut skladatel, hudební vědec a autor známého hudebního slovníku Emil Votoček, který byl profesorem chemie na technice a začal se vážněji zajímat o hudbu a dokonce i učit skladbě v sedmdesáti dvou letech věku.³⁶⁾ U něho šlo zřejmě o změnu kvality aspirační úrovně, která byla původně zaměřena na vysokoškolské vyučování chemii; v době, kdy se již dotyčný pro odchod do důchodu nemohl této činnosti věnovat, vznikla u něho náročná životní situace, která byla vyřešena kompenzací. Votočkův případ zároveň ukazuje, jak může zdravá psychika vyrovnávat nedostatky, jež sebou přináší pokročilý fyzický věk.

Hovořili jsme o zrodu osobnosti hudebního umělce. Tato osobnost se pak vyvíjí podle určitých zákonitostí, o nichž ještě podrobněji pojednáme v dalším textu. Mezi jednotlivými mezními body zmíněného vývoje nacházíme jisté časové intervaly, jež nejsou vázány na absolutní fyzický věk umělcův, nýbrž postupují takřka konstantně od údobí, kdy se osobnost hudebního umělce zformovala, takže můžeme mít za to, že vývoj osobnosti hudebního umělce není fyzickým věkem nijak podstatněji ovlivňován. Proto nás nyní bude zajímat až umělcovo stáří. Jak tato závěrečná epocha lidského života, v níž ubývá tělesných sil a která sebou mnohdy přináší i jisté stavy deprese či resignace, zasahuje do hudebníkovy činnosti?

Jak víme, vyšší věk bývá doprovázen snížením pohybových schopností, takže musíme předpokládat, že u fyzicky starých reprodukčních hudebních umělců, na jejichž činnosti se motorika, která je substrátem technické stránky této činnosti, podílí dosti podstatnou měrou, dochází k zdatnému poklesu kvality výkonů. Zkušenost ukazuje, že je tomu skutečně tak. Nicméně se někdy setkáváme s dirigenty, virtuózy a pěvci, kteří jakoby se tomuto neúprosnému zákonu tělesného stárnutí vymykali. Tak například klavírista Arthur Rubinstein oslnil naši hudební veřejnost na Pražském jaru ještě ve dvaosmdesáti letech věku. Rovněž tak devadesátiletý dirigent Leopold Stokowski nás překvapil před krátkým časem uchvacujícím a neobyčejně osobitým podáním Bachových skladeb. Podobných příkladů by bylo možno uvést více. I když připouštíme silný zpětný vliv psychiky na tělesné a tudíž i motorické schopnosti, jenž může proces destrukce těchto schopností podstatně zpomalit, přece jen nelze hájit názor, že člověk v kmetském věku se těmito schopnostmi může vyrovnat člověku mla-

³⁶⁾ Narodil se roku 1862, skladbu studoval u Františka Spilky od roku 1934 (v tomto případě byl učitel o patnáct roků mladší než žák). V letech 1937 až 1947, tedy v době, kdy mu bylo 75 až 85 let, složil asi patnáct dobrých, ač Novákem ovlivněných skladeb, většinou cyklických, z nichž téměř všechny byly provedeny koncertně nebo v rozhlase a některé vydány tiskem. Viz Československý hudební slovník, II. díl, Praha 1965, str. 912–913.

dému. Strhující úspěchy zmíněných interpretů tedy zřejmě nespočívají v brilantním technickém provedení, nýbrž ve vnitřní umělecké hloubce a zralosti, s jakou tito interpreti svůj program přednášejí. To bylo patrné obzvláště na výkonu Stokowského, jenž při dirigování pohybu rukou omezoval na minimum a orchestr ovládal takřka jen očima a mimikou obličeje. „Zázrační starci“ jsou v tomto ohledu protikladem „zázračných dětí“, které naopak posluchače šokují závratnou technikou, takže nedostatek umělecké hloubky a zralosti bývá při jejich výkonech snadno přehlédnut. Docházíme tedy k závěru, že ve stáří ztrácí hudebník to, čeho může nabýt již v dětství, co však z něho ještě nečiní uměleckou osobnost; naproti tomu to, co tvoří podstatu osobnosti hudebního umělce a co se u člověka objevuje teprve v dospělejším věku, může zůstat zachováno i v nejvyšším stáří.

Nadmíru zajímavé výsledky přináší zkoumání umělecké činnosti skladatelů nejvyšších věkových kategorií. Kvantita hudební produkce někdy ve stáří rapidně stoupne. Dokladem toho může být ze světových skladatelů César Franck, který za pouhých pět posledních let svého života, kdy mu bylo 63 až 68 roků, stačil složit dvě opery,³⁷⁾ houslovou sonátu,³⁸⁾ smyčcový kvartet,³⁹⁾ tři rozsáhlá symfonická díla⁴⁰⁾ a několik varhanních skladeb, tedy zhruba plnou polovinu celého svého díla ze své druhé tvůrčí epochy, která trvala asi dvacet let. Z našich autorů patří k tomuto typu Leoš Janáček, jenž po sedmdesátém roce věku, tedy za čtyři poslední léta svého života, složil kromě sedmi drobnějších skladeb jeden písňový cyklus,⁴¹⁾ dva komorní cykly,⁴²⁾ dvě symfonická cyklická díla,⁴³⁾ Glagolskou mši⁴⁴⁾ a dvě celovečerní opery.⁴⁵⁾ Nebylo by ovšem správné se domnívat, že snad vyšší věk sebou přináší zvýšení pohotovosti k umělecké tvorbě, nicméně uvedené příklady dokazují, že ani nezpůsobuje pokles této pohotovosti. Jak víme, Franck se na dvacet let odmlčel a rozvinul se jako skladatel v padesátých letech věku. Janáček zůstával dlouhou dobu neznám a neuznáván; teprve když byl šedesátníkem, dostavil se větší zájem o jeho skladatelské dílo. Lze se domnívat, že pronikavé zvýšení kvantity

³⁷⁾ „Hulda“ z roku 1885 a „Gisela“ z roku 1888.

³⁸⁾ „Sonáta A dur“ z roku 1886.

³⁹⁾ Z roku 1889.

⁴⁰⁾ Jsou to: symfonická báseň „Psyché“ z roku 1887, „Symfonie d moll“ z roku 1889 a „Symfonické variace pro klavír a orchestr“.

⁴¹⁾ „Říkadla“ z roku 1925.

⁴²⁾ „Mládí“ z roku 1924 a „Listy důvěrné“ z roku 1928.

⁴³⁾ Jsou to: čtyřdílná symfonická báseň „Dunaj“, dokončená Osvaldem Chlubnou, a slavná „Symfonieta“ z roku 1926.

⁴⁴⁾ Z roku 1926.

⁴⁵⁾ „Věc Makropulos“ z roku 1925 a „Z mrtvého domu“ z roku 1928.

umělecké tvorby obou těchto skladatelů v posledních letech jejich života vyplývalo z neuvědomělé, leč úporné snahy vyrovnat handicap, který zmínění autoři měli nebo se domnívali mít v důsledku toho, že pozdě začínali či pronikli.

Někdy naopak v pozdním věku skladatelově dochází k snížení kvantity umělecké produkce, ale také tyto případy je vždy možno snadno vysvětlit jinak než degenerací kompoziční pohotovosti. Letitý skladatel, který dosáhl světové slávy a o jehož genialitě se nepochybuje, nemá zapotřebí nikoho přesvědčovat o svých kvalitách a nadto bývá znamenitě hmotně zajištěn; proto u něho odpadá hned dvojí motivace ponoukající k tvoření, která hraje velmi důležitou roli i u nejserióznějších skladatelů, i když nebývá motivací jedinou, primární a určující: ctižádost a hmotný zisk. Zůstává tu vlastně už jen motiv jediný, a to touha po velkém uměleckém činu, avšak k saturování této touhy není zapotřebí tvořit příliš mnoho, ba spíše naopak. Například Dvořák a Verdi tvořili v posledních letech svého života poměrně málo, avšak co v této době vytvořili, bylo veliké: Dvořák se stává autorem „Rusalky“, Verdi staví na operní jeviště svého „Otella“. Na základě všech těchto úvah tedy docházíme k závěru, že vysoký věk sám o sobě je za normálních okolností na pohotovost k uměleckému a tudíž i hudebnímu tvoření bez podstatnějšího vlivu.

Dokumenty, které jsme uvedli v závěru předcházejícího odstavce, nasvědčují, že ani umělecká potence, tj. schopnost vytvářet díla vrcholných kvalit, nemusí být pokročilým věkem nijak poškozena. To ostatně vyplývalo i z našeho zkoumání vlivu stáří na výkony interpretačních umělců. Pozorujeme-li, v kterém věkovém údobí podávali vynikající hudební umělci výkony po umělecké stránce nejhlubší, docházíme někdy k překvapujícím zjištěním. Tak například Janáček složil svá nejsilnější a nejhlubší díla v 64 až 74 letech, Franck v 66 až 68 letech a Verdi dokonce v 74 až 80 letech. Josef Bohuslav Foerster vytvořil vynikající díla ještě v 91 až 92 letech.⁴⁶⁾ Někdy ovšem ve stáří k poklesu umělecké hodnoty výkonů přece jen dochází; nicméně tyto případy lze vždy vysvětlit jinak než poklesem vlastní umělecké potence. Často jde o hudební umělce, kteří dosáhli světové slávy a kolem nich se vytvořil kult; tím byli dotyční umělci zbaveni blahodárného působení zpětné vazby. Přejít od progresivní tvůrčí činnosti k rutinérství, který fakticky znamená růst vnější aspirační úrovně na úkor aspirační úrovně vnitřní a který se neobjevuje jen u umělců, nýbrž někdy i u vědců, politiků a jiných veřejných pracovníků, je záležitostí generačního zatížení, jež s fyzickým věkem nemá nic společného a může postihnout i člověka poměrně mladého, je-li k to-

⁴⁶⁾ Sem patří „Vestecský kvartet“ z roku 1951, ale hlavně „Missa in honorem sancti Josephi“ z roku 1950, náležející mezi autorova nejlepší díla.

muto procesu disponován a dostane-li se do situace zmíněnému zatížení napomáhající.

VI

V této stati stručně pohovořím o faktorech utvářejících osobnost hudebního umělce, tj. o vlastnostech, jejichž specifická struktura, která je u každé osobnosti jiná, formuje uměleckou individualitu skladatelovu, dirigentovu, virtuózovu či pěvcovu. Faktory kvalitativní, nemající kvantitu, jež tedy nejsou měřitelný na žádné škále, působí na směr umělecké činnosti dotyčného hudebníka. Je jich mnoho a nebyly, pokud vím, dosud důsledně a přesně analyzovány. Zde se chci dotknout dvou podle mého mínění nejdůležitějších. Prvý z nich závisí na tom, je-li hudební umělec typem klasickým nebo romantickým, kdežto druhý je dán umělcovou příslušností k typu extrovertnímu nebo introvertnímu. Kromě kvalitativních faktorů existují též faktory kvantitativní, které lze měřit a na jejichž struktuře záleží způsob, jakým se hudební umělec vyrovnává s úkoly, jež mu klade směr jeho působení. Těchto faktorů není mnoho: patří k nim zejména technické mistrovství, umělecká pohotovost, umělecká potence a umělecká osobitost.

Klasický a romantický typ se v mém pojetí shoduje se stejnojmennými typy, jak je chápe Ostwald.⁴⁷⁾ Stern v podobné souvislosti hovoří o typu objektivním a subjektivním,⁴⁸⁾ Pfeiffer o typu asociativním a apercepčním⁴⁹⁾ a Lippmann o typu gnostickém a technickém.⁵⁰⁾ Na obecné rovině vyhovuje klasickému typu spíše asociativní pojetí, které vykládá celek jako soubor elementárních částic. Člověk tohoto typu je rozeným empirikem a mívá odpor k jakémukoli spekulování; zkušenost je mu vším. Je-li hudebníkem, tenduje k řazení výrazových prostředků podle zákonů hudební logiky a věnuje se spíše hudbě absolutní; má rád zřetelnou formu se snadno zobecnitelným formovým půdorysem. Ve dvojici forma-obsah je pro něho primární a určující daností forma. Ze světových skladatelů může být příkladem tohoto typu v baroku Bach, v klasicismu Haydn a Mozart, v romantismu Brahms a v našem století Hindemith. Romantickému typu je blízká holistická koncepce, vykládající části z celku. Zde se zdůrazňuje

⁴⁷⁾ Wilhelm Ostwald: *Grosse Männer*, 1909.

⁴⁸⁾ William Stern: *Differentielle Psychologie*, Leipzig b. 1., VII. vyd., str. 209 až 215.

⁴⁹⁾ L. E. Pfeiffer: *Experimentelle Untersuchungen und qualitative Arbeitstypen*. In: *Pädagogische Monographien*, red. E. Meumann, Leipzig 1908.

⁵⁰⁾ O. Lippmann: *Psychologie der Berufe*. In: *Handbuch der Vergleichenden Psychologie*, München 1922, str. 483.

těž syntetické vnímání obrazu,⁵¹⁾ avšak též intuitivnost⁵²⁾ a schopnost nacházet fantastické kombinace na úkor přesnosti pozorování.⁵³⁾ Hudební umělec romantického typu má sklony seřazovat hudební výrazové prostředky podle jejich účinnosti, tíhne zpravidla k programní hudbě a dává přednost individuální formě, vyplývající z obsahu díla, v níž obyčejně zdůrazňuje dynamickou stránku.⁵⁴⁾ Jako příklady skladatelů tohoto typu mohou být uvedeni za barok Purcell, za klasicismus Beethoven, za romantismus Wagner a za dvacáté století Richard Strauss.

Extrovertnost či introvertnost je posuzována podle toho, odkud přejímá daný subjekt podněty. Extrovertní typ přejímá podněty především zvnějšku; inspiruje jej příroda, krajina, společnost atd. a jsou mu blízké impresie. K vyhraněným typům tohoto druhu náleží například Mozart, Smetana, Fibich aj. Introvert naproti tomu čerpá hlavně z vnitřních podnětů, zajímá se zejména o psychické stavy vlastní i cizí a inklinuje k expresím. Sem patří mj. Bruckner, Mahler a Janáček.

Pro kvalitativní faktory utvářející osobnost hudebního umělce, o nichž jsme právě hovořili, je specifické to, že v průběhu uměleckého vývoje zůstávají zpravidla konstantní. Extrovert i introvert zůstává extrovertem či introvertem po celý život. Rovněž tak romantický typ se zřídka mění v typ klasický a naopak.⁵⁵⁾ Naproti tomu faktory kvantitativní podléhají u každé umělecké osobnosti rychlejšímu či pomalejšímu vývoji, který je u všech faktorů navzájem i u každého jednotlivého faktoru nerovnoměrný a u každého jednotlivce co do své rychlosti i nerovnoměrnosti individuální.

Důležitým kvantitativním faktorem utvářejícím osobnost hudebního umělce je technické mistrovství, závisující převážně na odborném vyškolení a projevující se v první řadě menším či větším stupněm řemeslné dokonalosti umělcových výkonů či výtvorů. U hudebních skladatelů nestojí technické mistrovství do té míry v popředí jako u reprodukčních umělců. Zatímco by bylo docela nemyslitelné, aby virtuóz neovládal dokonale techniku svého nástroje, existovali skladatelé, jejichž řemeslná

⁵¹⁾ R. Baerwald: Experimentelle Untersuchungen über Urteilsvorsicht und Selbsttätigkeit, Zeitschrift für Angewandte Psychologie 2, 1908, str. 338 až 381.

⁵²⁾ H. Poincaré: La valeur de la science, str. 11 až 15.

⁵³⁾ K. Piorkowski: Die Psychische Eignung. In: Berufswahl und Berufsberatung, II. vyd., Berlin 1920, str. 50 až 99.

⁵⁴⁾ Zde mám na mysli dynamickou formu, jak ji definuje například Ladislav Burlas v spise „Formy a druhy hudobného umenia“, Bratislava 1962, str. 38 a n.

⁵⁵⁾ Přesto někdy může výjimečně dojít k změně i v tomto ohledu. Tak například Antonín Dvořák v první epoše své tvorby, spadající do údobí před odjezdem do Spojených států, byl dosti vyhraněným typem klasickým. V posledních letech svého života však výrazně projevował charakteristické znaky typu romantického, jak o tom svědčí zejména jeho „Rusalka“.

zdatnost nebyla příliš vysoká. Tak například Rossini vystoupil z prvního ročníku neapolské konzervatoře, protože byl přesvědčen, že mu vědomosti a dovednosti, kterých v tomto ročníku nabyl, plně dostačují pro komponování, a jak se zdá, dále se už nevzdělával. Musorgskij neovládal dokonale ani elementární hudební teorii. Podobných příkladů bychom mohli uvést více.

Jiným kvantitativním faktorem vytvářejícím osobnost hudebního umělce je umělecká pohotovost, daná v podstatě lehkostí projevu. Palestrina složil asi 1.000 skladeb, Lasso více než 2.000. Rossini se kompozice svého „Lazebníka sevillského“ zhostil za pouhých čtrnáct dní. Z našich autorů byl obzvláště plodný rožmitálský kantor Jakub Jan Ryba, autor asi 1.500 skladeb. Jsou ovšem skladatelé, kteří tvořili a tvoří pomaleji. Patří k nim i Beethoven, což už samo o sobě dokazuje, že umělecká pohotovost je zcela jiným faktorem než umělecká potence. Uměleckou pohotovost však musíme odlišovat i od technického mistrovství, jak jsme viděli na Rossinim, jenž při nevelkém školení komponoval neobyčejně rychle; lze uvést i příklad opačný: nikdo nepochybuje, že Ladislav Vycpálek patřil k našim nejvyškolenějším skladatelům; nicméně právě on se často kompozicí jediného taktu úporně zabýval celé týdny a z toho důvodu se také vyhýbal vyučování.⁵⁶⁾ Projevem vysoké umělecké pohotovosti hudebníkovy je rovněž improvizací schopnost. U výkonných hudebních umělců se faktor, o němž hovoříme, jeví především schopností nastudovat nové dílo v nejkratším možném čase, dále mimořádnou šíří repertoáru a posléze i dovedností ve hře nebo zpěvu z listu.

Třetím faktorem patřícím do této kategorie je umělecká potence, již rozumím schopnost vytvářet skladby se silným a hlubokým citovým nábojem anebo tento náboj v prováděných skladbách zdůrazňovat a umocňovat způsobem přednesu. Vysoká umělecká potence může být doprovázena nízkým stupněm technického mistrovství, jako je tomu například u Musorgského, i nízkou uměleckou pohotovostí, což jsme zjistili u Vycpálka; naproti tomu se takřka denně setkáváme s vysoce vyškolenými a pohotovými rutinéry, jejichž dobře technicky zvládnuté a početné výkony v nás nezanechávají silnější a hlubší dojmy.

Zatím ještě není zcela prozkoumán souvztah mezi uměleckou potenci a uměleckou osobitostí, tj. schopností radit a kombinovat hudební představy jiným způsobem, než jak činili nebo činí ostatní hudební umělci. Výsledky dosavadního pozorování nasvědčují, že umělecké výkony, ať už tvůrčí či interpretační, které jsou mimořádně působivé a dokumentují tudíž vysokou uměleckou potenci, bývají též výrazně osobité; rovněž tak se zdá, že skladby i způsoby jejich interpretace, jež vynikají osobitostí,

⁵⁶⁾ Podle V y c p á l k o v a ústního sdělení pisateli.

bývají též značně působivé. Potvrdí-li další důkladný a systematický průzkum této otázky řečenou korelaci, bude nutno uměleckou potenci a uměleckou osobitost pokládat za dvě stránky jednoho a téhož faktoru podílejícího se na vytváření umělecké osobnosti.

I když je, jak jsme řekli, technické mistrovství zcela jiným faktorem než umělecká potence, přece jen může uměleckou potenci do jisté míry ovlivňovat. Kdyby tomu tak nebylo, stalo by se zbytečností. Vliv technického mistrovství na uměleckou potenci je zpravidla kladný, v některých případech však může působit i záporně; přemíra mistrovství může svést hudebního umělce k tomu, že nakonec klade techniku nad obsah, užívá složitých obrátů, jichž není k vyjádření daného obsahu nutně zapotřebí a překrývá tím invenčnost, jež by se jinak v jeho výkonu projevila mnohem výrazněji. To snad do jisté míry platí o pozdním tvůrčím období Novákově, v němž vznikla díla vrcholně mistrovská, avšak po ryze hudební stránce méně šťavnatá, než jsou díla téhož autora z období symfonické básně „O věčné touze“ či kantáty „Bouře“. Hudební umělec, který se dostane do této situace, pozoruje úbytek své umělecké potence, zpravidla však nedovede odhadnout jeho příčiny a připisuje je činitelům jiným, obzvláště fyzickému stárnutí. Jeho vnitřní úroveň očekávání klesne a tudíž u něho vznikne náročná životní situace, která bývá řešena neadekvátním způsobem, poněvadž nebyla správně odhadnuta úroveň vnitřních reálných možností. Když jsme se již zmínili o Novákovi, budiž tu připomenuto agresivní vystoupení tohoto skladatele proti Ostrčilovi v třicátých letech, které bylo zřejmě vyvoláno náročnou životní situací, do níž se tehdy Novák dostal.⁵⁷⁾

Technické mistrovství může ovšem příznivě ovlivňovat i uměleckou pohotovost. Okolnost, že například Musorgskij komponoval tak pomalu a řadu skladeb nebyl schopen dokončit, lze jistě uvádět do souvislosti s nízkým stupněm kompoziční techniky, jímž jmenovaný skladatel disponoval. Nicméně i zde se může projevit vliv působící opačně, neboť vyšší technické mistrovství sebou nezřídka přináší i pocit odpovědnosti — někdy až nadměrné — za každý zapsaný či zahráný takt, zatímco lehké tvoření nutně předpokládá absolutní neskrupulózu, přecházející někdy až do lehkomyšlnosti, již bychom snad mohli hledat u Mozarta či Rossiniho.

⁵⁷⁾ Psychologický rozbor Novákovy osobnosti v třicátých letech zpracovává jako diplomní práci můj žák Ilja Šmíd.

VII

Známe-li faktory formující osobnost hudebního umělce, můžeme se pokusit o konstituci typologie hudebních umělců. Musíme mít ovšem na paměti, že typ je do značné míry abstrakcí, neboť v praxi se v drtivé většině setkáváme s osobnostmi vykazujícími rysy několika různých typů. Typologická polarizace je tříděním na skupiny, mezi nimiž není zřetelných hranic. Tím se toto třídění liší od třídění kategorického, při němž každý předmět či jev zařazujeme do přesně vymezené kategorie.⁵⁸⁾

Podle kvalitativních faktorů je možno hudební umělce roztrždit do čtyř typů:

1. Typ extrovertně romantický je inspirován podněty zvnějšku, má sklony k impresím, radí výrazové prostředky podle jejich účinnosti, tíhne k programní hudbě, v níž si zpravidla volí program z vnějšího světa, například opěvuje jaro, přírodu, krajinu apod., a dává přednost individuální formě, vyplývající z obsahu díla. Příkladem může být Smetana, Fibich, Debussy, Ravel, Respighi aj.

2. Typ introvertně romantický se inspiruje podněty vnitřními, rád psychologizuje a tenduje k expresím. Také on radí výrazové prostředky podle jejich účinnosti a tíhne k programní hudbě, inklinuje však především k líčení psychických stavů anebo vkládá do svých děl dokonce i program filosofický. K tomuto typu patří například Beethoven, Schumann, Čajkovskij, Wagner, Bruckner, Mahler a Richard Strauss.

3. Typ extrovertně klasický přijímá podněty z vnějšího světa a udržuje kontakt se společností. Výrazivo seřazuje podle zákonů hudební logiky a preferuje absolutní hudbu. Je-li skladatelem, uplatňuje v svých dílech vybroušenou statickou formu se zřetelným půdorysem, z níž mu jako sekundární danost vyplývá obsah. Jako příklady lze uvést Mozarta, Haydna a Myslivečka.

4. Typ introvertně klasický čerpá ponejvíce podněty zvnitřku; uzavírá se světu a má sklony k samotářství. Jeho vztah k hudební logice, absolutní hudbě a koncizní formě je týž jako u typu předcházejícího. Mezi představitele tohoto typu náleží Dvořák, Brahms, Vycpálek aj.

Vezmeme-li v úvahu kvantitativní faktory utvářející osobnost hudebního umělce, tedy technické mistrovství, uměleckou pohotovost a uměleckou potenci včetně umělecké osobitosti, můžeme si hudební umělce rozčlenit do osmi typů podle toho, které z uvedených faktorů u nich vykazují vysoký a které nízký stupeň. Vysoký stupeň lze označit znaménkem +, nízký stupeň znaménkem –. Dlužno ovšem mít na paměti, že

⁵⁸⁾ Tuto systematiku jsem převzal od Jaroslava Volka, viz „Otázky taxonomie umění“, *Estetika* 1970, č. 3, str. 202.

kvantifikace dvěma znaménky je velmi schématická; ve skutečnosti má kvantitativní stránka každého z faktorů, které zde přicházejí v úvahu, neomezený počet mezistupňů. Konečně připomínám, že se parametry faktorů, s nimiž tu pracujeme, v průběhu uměleckého vývoje mění; poměrně nejspolehlivější je přihlížet u každého hodnoceného hudebního umělce k jeho kulminačnímu období. Podívejme se nyní blíže na jednotlivé typy:

1. + + + Jde o technicky dobře vyškoleného hudebního umělce, který zároveň pracuje rychle a podává výkony značného uměleckého významu. Ze skladatelů je prototypem takového umělce J. S. Bach a W. A. Mozart.

2. + + - Takto je charakterizován hudební umělec s vysokou technickou dovedností a lehce tvořící, jehož umělecký význam je však malý nebo je omezen časově či lokálně. Ze skladatelů lze za reprezentanta tohoto typu uvést Vojtěcha Jírovce.

3. + - + Zde se setkáváme s hudebním umělcem, jenž mistrovsky ovládá techniku svého oboru, podává výkony hluboké, silné a osobité, tvoří však těžce a pomalu. Z českých skladatelů měl tyto vlastnosti Ladislav Vycpálek.

4. + - - Nyní máme před sebou hudebníka ovládajícího technické mistrovství, avšak umělecky nepohotového a plytkého. Dovede sice podat výkon řemeslně dokonalý, potřebuje však k tomu mnoho času a nadto je jeho výkon nepůsobivý.

5. - + + Hudební umělec tohoto typu má mezery v technické vybavenosti a nedovede se ubránit diletantismům, tvoří však lehce, někdy až překotně, poněvadž bývá bez zábran; jeho výkonům nelze upřít uměleckou hloubku. Sem by snad mohl patřit Robert Führer.

6. - + - Typ neskrupulózního diletanta, jenž i v nejkratší lhůtě vykáže překvapivě vysoké množství výkonů; jeho nadměrná produkce však postrádá řemeslné dokonalosti i umělecké hloubky. Sem můžeme zařadit všechny typické hudební grafomany.

7. - - + Hudební umělec tohoto typu zápasí s technickými problémy a nadto tvoří těžce a pomalu, jeho výkony jsou však umělecky závažné a osobité. Ze skladatelů patří k tomuto typu například Musorgskij a Borodin.

8. - - - Těžkopádný diletant bez uměleckého vzletu. Podává výkony technicky nedokonalé a umělecky bezcenné a navíc ještě pracuje pomalu a těžce. Je to spíše teoretický typ, s nímž se v praxi málokdy setkáváme, poněvadž osobě takto založené zpravidla chybí motivace k hudební činnosti.

VIII

Přes složitost a individuálnost evoluce osobnosti hudebního umělce můžeme konstatovat, že umělecký vývoj vynikajícího hudebníka podléhá určitým obecným zákonitostem. V této stati se je pokusíme vystopovat a formulovat, přičemž počneme okamžikem zrodu umělecké osobnosti, o němž jsme již psali v jedné ze statí předcházejících a jenž u většiny hudebních umělců spadá do údobí pozdní postpubescence. Získané poznatky budeme konfrontovat s díly Wagnerovými a Schönbergovými, a to z toho důvodu, že oba tito skladatelé jsou osobnostmi všeobecně známými a uznávanými a že právě u nich probíhal umělecký vývoj zcela typicky.

První epochou, jíž hudební umělec prochází, je přípravné období, kdy se hudební umělec ještě opírá o cizí vzory, sbírá zkušenosti a připravuje se na vytvoření vlastní hudební řeči. Zdůrazňuji však, že základní prvky vlastní hudební řeči najdeme již na samém počátku tohoto období, takže osobitý výraz je implicitně obsažen již v prvních uměleckých projevech; další vývoj tohoto výrazu spočívá vlastně jen v jeho zdokonalování a vybrušování při současném postupném omezování prvků převzatých od cizích vzorů. V této době může již být završeno technické mistrovství; umělecká potence bude ještě vzrůstat, ale už nyní bývá často rozvinuta tak, že lze v dotyčném hudebním umělci jasně rozpoznat veliký talent. U Wagnera zahrnuje přípravné období opery „Víly“, „Zákaz lásky“ a „Rienzi“. Zejména „Víly“ jsou pro nás nesmírně zajímavé, neboť v nich přes silný vliv Weberův a Marschnerův, avšak i Mozartův (týká se zejména „Kouzelné flétny“), již najdeme typické wagnerovské obraty a způsoby práce. Pozoruhodné je, že nacházíme přímou souvislost „Vil“ s „Tannhäuserem“. U Schönberga trvá přípravné období zhruba do roku 1900 a je poznamenáno pozdním romantismem; patří sem vedle půvabného tristanovsky koncipovaného sextetu „Zjasněná noc“ i „Písně z Gurre“ a symfonická báseň „Pelleas a Melisanda“, v níž se u Schönberga objevují první kvartové akordy.

Druhým stadiem je období střední, které se zpravidla dostavuje asi po desítileté umělecké činnosti, tedy nejčastěji ještě před třicátým rokem věku, nezahájil-li ovšem dotyčný hudební umělec svou uměleckou činnost později, než je obvyklé. Nyní si již hudební umělec vytvořil osobitou hudební řeč a zbavil se cizích vlivů, nicméně vývoj jeho způsobu vyjadřování a jeho umělecké koncepce ještě nedospěl k svému logickému vyústění. Svou vnitřní uměleckou hodnotou však výkony pocházející z tohoto údobí už dotyčnou osobnost plně reprezentují. Ve Wagnerově tvorbě patří do středního údobí „Bludný Holanďan“, „Tannhäuser“ a „Lohengrin“, tedy díla, v nichž již Wagner uplatňuje principy novoromantického

hudebního dramatu, ne však ještě do nejkrajnějších důsledků. V Schönbergově tvorbě se střední období kryje s tzv. expresionistickým obdobím tohoto skladatele, kdy již sice Schönberg kotví v atonálním dodekafonním slohu, ale zatím ještě v rámci jakéhosi quasiromantického obsahu.

Třetí stadium nazývám obdobím kulminačním. Dostavuje se obyčejně asi za patnáct let po nástupu středního období, tedy zhruba po čtvrtstoletém uměleckém působení, tj. za normálních okolností kolem čtyřicátého-pátého roku věku, a je ze všech stadií nejkratší. Nyní vývoj způsobu vyjadřování a umělecké koncepce hudebního umělce dochází k vrcholu, od něhož již nelze v téže linii pokračovat dále, čili dotyčný umělec dosahuje splnění časového úkolu, jenž mu byl při nástupu umělecké dráhy v dějinách hudby svěřen; nastává tedy u něho generační zlom. Připomínám ovšem, že výkony kulminačního období nemusejí být také nejhlubšími po ryze umělecké stránce anebo alespoň že nemusejí po této stránce zahanbovat výkony ostatní. U Wagnera spadá do kulminačního období „Tristan a Isolda“, kde jsou již principy hudebního dramatu rozvinuty s nejkrajnější důsledností a kde je také do nejzazších mezí realizována chromatika v tonálním systému; přesto „Tannhäuser“ ani „Lohengrin“ po umělecké stránce nestojí za „Tristanem“. V tvůrčím vývoji Schönbergově zaujímá kulminační období léta po první světové válce, kdy se Schönberg stává konstruktivistou. Právě u Schönberga je otázkou, zda kulminační období jeho vývoje přináší také jeho vrcholné skladby po stránce ryze umělecké.

Čtvrté stadium lze nazvat obdobím pozdním. Následuje bezprostředně po období kulminačním a znamená určitý návrat na pozice dřívější; bývá jakousi vyšší obdobou údobí středního nebo dokonce přípravného, což ovšem nijak neimplikuje ústup vlastní umělecké hodnoty výkonů, které z pozdního období pocházejí. Z Wagnerovy tvorby sem spadají „Mistři pěvci norimberští“ a „Parsifal“, v nichž je harmonie mnohem zdrženlivější než v „Tristanu“. Také Schönbergovy pozdní projevy vykazují určité prvky návratu; mnohdy v nich najdeme dokonce i názvuky na tonalitu a jisté romantizující tendence.

Vývoj osobnosti hudebního umělce se ovšem nezřídka dosti podstatně odchyluje od schématu, jež jsme právě nastínili. Zajímavé je, že některé odchylky jsou zákonité, opakující se u hudebních umělců určitého typu. Pokusme se je zobecnit:

1. Střední období je zároveň kulminačním. Nastupuje v mládí, obyčejně před třicátým rokem věku, a trvá krátký čas. Po něm následuje dlouhé období pozdní. Tato odchylka je charakteristická pro eklektické hudební umělce, jejichž vývoj je naplněn již osvojením jisté osobitosti v hudebním vyjadřování. Pokud jde o skladatele, jsou to zpravidla tvůrci jediného úspěšného díla vzniklého v poměrném mládí, ač často intenzívně kom-

ponovali po celý život a zemřeli někdy ve vysokém věku.⁵⁹⁾ Tak například Ruggiero Leoncavallo pronikl jen operou „Komedianti“, kterou složil roku 1892, kdy mu bylo 34 let, a Pietro Mascagni jen operou „Sedlák kavalír“, pocházející z roku 1890, v němž její autor dovršil dvacátýsedmý rok svého věku; od vzniku „Sedláka kavalíra“ do Mascagniho smrti uplynulo plných 55 let, která byla naplněna sice pilným, ale nevalně úspěšným komponováním. Gustave Charpentier je autorem jediné úspěšné opery „Louisa“, kterou přežil o 58 let. Toto dílo pochází z roku 1898, kdy bylo Charpentierovi 38 let, tedy více, než bychom očekávali, avšak Charpentier byl, jak známo, původně textilním dělníkem a k hudební činnosti se dostal později.

Měli-li komponisté zmíněného druhu pro dějiny hudby větší význam, pak šlo zpravidla o význam spočívající v něčem jiném než v hudbě samé. A vskutku: Leoncavallo a Mascagni byli zakladateli veristického operního směru, jehož specifika je dlužno hledat spíše v koncepci libreta než v hudebním zpracování; Charpentier pak přenesl některé prvky wagneriánského hudebního dramatu do francouzské opery.

2. Po odeznění kulminačního období dochází k změně linie vývoje, který se nyní ubírá jiným směrem a může vyústit v druhé kulminační období, od prvního kvalitativně odlišné. Je to odchylka přicházející v úvahu u hudebních umělců s obzvláště pružným hudebním myšlením, zejména prožili-li slohový přelom. Podobný průběh vývoje zjišťujeme u Verdiho. Po prvním kulminačním období, reprezentovaném „Traviatou“, „Troubadourem“ a „Rigolettem“, se Verdiho tvůrčí vývoj ubírá přes velkou operu („Aida“) až k jakési geniální syntéze wagnerovského hudebního dramatu s italským operním slohem („Otello“, „Falstaff“), která ve vývoji zmíněného skladatele znamená druhé kulminační období, jímž bylo první kulminační období téhož skladatele vysoko překročeno.

Příkladem odchylky, o níž nyní hovoříme, může být i Antonín Dvořák. Jeho první kulminační období je představováno posledními symfoniemi a komorními díly, jež zmíněný skladatel komponoval krátce před odjezdem do Ameriky a za pobytu ve Spojených státech. V těchto skladbách vrcholí český klasicizující romantismus, možno-li se tak vyjádřit, který je protikladem a současně doplňkem umělecké koncepce Smetanovy. Avšak již v Americe počal na Dvořáka působit novoromantismus wagnerovského typu, který se pak po návratu do Čech u dotyčného skladatele rozvinul v jeho druhé kulminační období, jehož pilířem je „Rusalka“.

3. Změna linie vývoje nemusí nastat až po odeznění kulminačního ob-

⁵⁹⁾ Nežřídká se setkáváme i s takovými spisovateli a básníky. Že nejde o výjimky, dosvědčuje skutečnost, že pro tyto literáty vznikla zvláštní latinská přezdívka – homini unius libri, tj. lidé jediné knihy.

dobí; někdy k ní dochází už po odeznění údobí středního. V tom případě následuje druhé střední období, které pak zcela logicky vyústí v příslušnou kulminaci. To je případ Smetanův. „Prodanou nevěstou“ končí u Smetany střední období, v němž si dotyčný autor osvojil osobitou hudební řeč a rozvinul určitou koncepci české národní hudby, kterou byli nadšeni i mnozí pozdější Smetanovi odpůrci. Místo očekávaného kulminačního období, v němž by byla řečená koncepce dovršena, však Smetana po „Prodané nevěstě“ přišel s „Daliborem“, jenž fakticky znamená počátek druhého středního období, směřujícího k českému pojetí novoromantického hudebního dramatu. Kulminační období je u Smetany reprezentováno „Čertovou stěnou“, v níž je cesta nastoupená „Daliborem“ dovedena k svému cíli. Uvážíme-li všechny tyto okolnosti, pochopíme, proč právě „Dalibor“ vyvolal tolik vzruchu a proč touto operou začaly protismetanovské boje.

4. Kulminačnímu období předchází údobí odmlky, které je vyplněno intenzivním studiem hudební literatury a analýzou skladeb. S tímto případem se setkáváme především u tvůrčích hudebních umělců, například u Césara Francka a Giuseppe Verdiho. Franckova kompoziční činnost z dvacátých let jeho věku má charakter přípravného období. Po ní následovalo dvacetiletí, kdy dotyčný skladatel komponoval jen příležitostně, a to pouze drobné skladby; zato se věnoval bedlivému studiu děl Beethovenových, Weberových, Schumannových, Berliozových a Lisztových. Kolem padesátého roku věku začal znovu soustavně komponovat, přičemž toto údobí jeho tvorby má všechny znaky období kulminačního. U Verdiho předcházela druhému kulminačnímu období asi patnáctiletá přestávka v komponování, již Verdi vyplnil studiem Wagnerových skladeb. Uvážíme-li všechny tyto skutečnosti, pochopíme, jak vysoce důležité je analytické studium hudební literatury pro hudebního umělce; v některých případech může toto studium dokonce suplovat i vlastní uměleckou činnost.

Setkáme-li se s odchylkou tohoto druhu, můžeme vždy usuzovat na náročnou životní situaci, která byla v daných případech řešena dočasnou anulací aspirační úrovně, poněvadž se dotyčný hudební umělec tím, že ustal vyvíjet uměleckou činnost, vzdal na čas veškerých vnitřních i vnějších úspěchů v tomto oboru. Co pohnulo Francka, že se na tak dlouhou dobu skladatelsky odmlčel, nevím. U Verdiho šlo nejspíše o komplexy, jež v něm vzbudila Wagnerova hudba.⁶⁰⁾ Dá se soudit, že po dlouhodobém analytickém studiu Franck i Verdi cítili, jak se zvýšila úroveň jejich reál-

⁶⁰⁾ Údobí, kdy na Verdiho působila Wagnerova hudba a kdy se tento skladatel odmlčel, zpracovává románově Franz Werfel. Český překlad jeho románu „Verdi“ vyšel ve druhém vydání v Praze roku 1967.

ných možností, což u nich pochopitelně způsobilo i vzrůst úrovně očekávání. Tím ovšem byly u jmenovaných komponistů dány všechny podmínky pro restituci aspirační úrovně vzhledem k skladatelské činnosti a proto i pro obnovení této činnosti.

K dočasné nebo i trvalé odmlce v hudební činnosti může ovšem dojít v kterékoli fázi umělceva vývoje; k trvalé odmlce dochází zejména po doznění kulminačního období, nebo — přesněji řečeno — v době, kdy se hudební umělec domnívá, že jeho vrcholná éra je již u konce. Že i zde jde o řešení náročné životní situace anulací aspirační úrovně, nemůže být pochybností. S těmito případy se setkáváme především u výkonných umělců, u nichž je mnohdy definitivní odchod ze scény nebo z podia optimální reakcí. U skladatelů je podobné řešení méně časté, vyskytuje se však také. O Rossinim jsem již hovořil v předcházejícím textu této studie. Zde bych chtěl připomenout, že i Josef Suk pokládal „Epilog“ za své poslední dílo, jímž mínil definitivně uzavřít svou skladatelskou tvorbu, ač mu bylo pouze šedesát let a nemohl tušit, že krátce po dokončení „Epilogu“ náhle zemře.

* * *

Tím moje studie končí. Jde o práci tématicky novou, při níž jsem se nemohl opírat o dosavadní výzkumy v oboru psychologie osobnosti hudebního umělce, nýbrž jen o literaturu pojednávající o psychologii osobnosti na obecné rovině a o výsledky vlastního pozorování a vlastních analýz. Krom toho se domnívám, že některé názory zde uvedené by vyžadovaly důkladnějšího rozpracování a hlavně ověření explorativními metodami, popřípadě i laboratorními pokusy, k nimž se mi zatím nedostávalo času ani příležitosti. Z těchto všech důvodů si jsem vědom, že studie, již předkládám veřejnosti, není dílem dokonalým, jež by přinášelo poznatky veskrze nesporné a danou tematiku vyčerpávající. Budu vděčen každému, kdo mne upozorní na chyby, jichž jsem se dopustil, či kdo mne doplní v tom, co jsem opominul.

Ve své studii jsem se snažil o prostou, srozumitelnou dikci, které může rozumět i člověk bez předběžného psychologického vzdělání; zejména jsem se vyhýbal matematickým, logickým, případně i jiným formulím. K tomuto způsobu vyjadřování mne pohnul ohled na čtenáře, kterými budou, jak předpokládám, převážně posluchači Akademie múzických umění, tedy nikoli psychologové, nýbrž adepti hudebního umění, jimž mají znalosti psychologie toliko usnadnit jejich uměleckou dráhu a vybavit je též pro eventuální pedagogickou činnost. Jim také tuto studii srdečně připisuji.