

Univerzita Karlova v Praze  
Filozofická fakulta

Katedra estetiky

# Bakalářská práce



Markéta Janková

Kritické přístupy estetického formalismu v koncepcích  
Durdíka a Hostinského k Wagnerově ideji  
„Gesamtkunstwerku“

Critical Attitudes of the Aesthetic Formalism in Durdík's and  
Hostinský's Concepts to Wagner's Idea of the "Gesamtkunstwerk"

## **Poděkování**

Ráda bych poděkovala PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za odborné vedení mé bakalářské práce, za čas, který mi věnoval, za cenné rady a vstřícnost při konzultacích.

*Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne...*

*podpis*

## ABSTRAKT

Předložená bakalářská práce si klade za cíl prozkoumat kritiku koncepce „Gesamtkunstwerku“ z hlediska české formalistické estetiky druhé poloviny 19. století. Protože je koncepce „Gesamtkunstwerku“ především spojována s teoretickým a uměleckým dílem Richarda Wagnera, je nezbytnou součástí práce celková analýza dobové situace v české hudební kultuře v období konce 60. a zejména v průběhu 70. let 19. století. V tomto časovém období v české společnosti probíhala vyhrocená diskuse kolem možnosti uvedení Wagnerova operního díla v českých zemích. A souběžně s tímto tématem probíhal názorový spor o podstatě české opery, který byl vázán především na operní dílo Bedřicha Smetany. Utvářející se česká estetika do tohoto sporu vstoupila především prostřednictvím estetiků Josefa Durdíka a Otakara Hostinského. Hlavním tématem bakalářské práce je interpretace kritického přístupu Durdíka a Hostinského ke koncepci „Gesamtkunstwerku“ na základě analýzy jejich prací, které se tomuto tématu věnovaly z hlediska jejich systému formalistické estetiky. Durdíkovo a Hostinského pojetí formalistické estetiky se začalo výrazně odlišovat právě v době, kdy se oba intenzivně zabývali problematikou „Gesamtkunstwerku“. Závěrečným cílem práce je na základě komparační metody vyložení podstaty rozdílného kritického přístupu Durdíka a Hostinského ke koncepci „Gesamtkunstwerku“, tedy wagnerovského pojetí sdružování umění do nové estetické jednoty, která je v dobové české terminologii nejčastěji podle Durdíkova návrhu označována jako „všedílo umělecké“.

## KLÍČOVÁ SLOVA

Gesamtkunstwerk, Richard Wagner, Josef Durdík, Otakar Hostinský, český estetický formalismus

## ABSTRACT

The presented bachelor thesis aims to examine the critique of the concept of "Gesamtkunstwerk" in terms of Czech formalist aesthetics of the second half of the 19th century. Because the concept of "Gesamtkunstwerk" is primarily associated with the theoretical and artistic work of Richard Wagner, an essential part of the work is an overall analysis of the contemporary situation in Czech music culture in the late 60s and especially during the 70s. During this period in Czech society, there was a heated debate about the possibility of performing Wagner's opera in the Czech lands. Along with this topic, there was a dispute over the essence of Czech opera, which was mainly related to the opera by Bedřich Smetana. The emerging Czech aesthetics entered this dispute mainly through the aestheticians Josef Durdík and Otakar Hostinský. The main topic of the bachelor's thesis is the interpretation of the critical approach of Durdík and Hostinský to the concept of "Gesamtkunstwerk" based on the analysis of their work, which dealt with this topic in terms of their system of formalistic aesthetics. Durdík's and Hostinský's conceptions of formalist aesthetics began to differ significantly at a time when both were intensively dealing with the issue of "Gesamtkunstwerk". The final goal of the thesis is based on a comparative method of explaining the essence of Durdík's and Hostinský's different critical approach to the concept of "Gesamtkunstwerk", thus Wagner's concept of associating art into a new aesthetic unity.

## KEY WORDS

Gesamtkunstwerk, Richard Wagner, Josef Durdík, Otakar Hostinský, Czech aesthetics formalism

## OBSAH

ÚVOD .....	6
1. ČESKÁ FORMALISTICKÁ ESTETIKA .....	8
1.1 ESTETICKÝ FORMALISMUS JOSEFA DURDÍKA .....	8
1.2 ESTETICKÝ FORMALISMUS OTAKARA HOSTINSKÉHO .....	14
2. SLOŽENÉ UMĚLECKÉ DÍLO .....	20
2.1 JOSEF DURDÍK – „VŠEDÍLO UMĚLECKÉ“ .....	20
2.2 OTAKAR HOSTINSKÝ – SOUBORNÉ UMĚLECKÉ DÍLO .....	30
3. „GESAMTKUNSTWERK“ – DURDÍK VS. HOSTINSKÝ .....	37
3.1 POSLEDNÍ VÝBOJ „ANTIWAGNERIÁNŮ“ .....	40
ZÁVĚR .....	43
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	45

## ÚVOD

Tématem předkládané bakalářské práce je analýza, interpretace a porovnání kritického hodnocení koncepce „Gesamtkunstwerku“<sup>1</sup> v pracích dvou hlavních představitelů české formalistické estetiky, Josefa Durdíka a Otakara Hostinského. Zájem obou estetiků o problematiku „Gesamtkunstwerku“ zapadal do dobového hudebně-kulturního kontextu, kterému od konce šedesátých let 19. století dominoval názorový spor české hudební kritiky o významu operní reformy Richarda Wagnera pro českou národní hudbu a samotný termín „Gesamtkunstwerk“ byl v této souvislosti primárně chápán jako produkt Wagnerových teoretických názorů. Proto lze za významný časový mezník pokládat premiéru opery *Dalibor* Bedřicha Smetany v roce 1868, kdy se naplno rozvinuly diskuse o míře Smetanova *wagneriánství* ve smyslu jeho tvůrčího epigonství, které mnozí chápali jako vliv, který je neslučitelný s požadovaným národním charakterem české hudby. Nicméně téma bakalářské práce se zaměřuje až na období vymezené zejména lety 1875 až 1880, kdy se problematika „Gesamtkunstwerku“ stala součástí kritického hodnocení Durdíka i Hostinského přímo v rámci jejich budovaného estetického systému, který měl společný základ v navazování na filozofii Johanna Friedricha Herbartu. Protože je z hlediska věku mezi Durdíkem a Hostinským generační rozdíl, v případě Durdíka je „všedílo umělecké“<sup>2</sup> poprvé důkladně kriticky analyzováno a interpretováno v rámci jeho systému estetiky v knize *Všeobecná aesthetika* (1875), zatímco Hostinský se tímto tématem zabývá v části své habilitační práce *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk* (1877).<sup>3</sup>

Výzkumný cíl práce si klade za úkol prozkoumat, nakolik odlišné pojetí estetického formalismu u Durdíka a Hostinského ovlivnilo jejich analýzu a hodnocení konceptu wagnerovského „Gesamtkunstwerku“.

Takto formulovaný cíl práce zakládá její základní rozčlenění do tematických kapitol. V první kapitole budou charakterizovány systémy formalistické estetiky u Durdíka a Hostinského tak, jak se vyvinuly a etablovaly v námi sledovaném období, to znamená zejména v rozmezí let 1875 ž 1880. V této kapitole vycházím z textů obou

---

<sup>1</sup> V práci budu používat současnou pravopisnou normu „Gesamtkunstwerk“. Dobovou pravopisnou normu „Gesamtkunstwerk“ ponechám pouze v případě citací z pramenů.

<sup>2</sup> Český termín Josefa Durdíka, který používá jako ekvivalent pro německý termín „Gesamtkunstwerk“.

<sup>3</sup> V práci dále budu vycházet z českého překladu Emila Hradeckého tohoto Hostinského habilitačního spisu, který vyšel pod názvem *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky* ve výboru Hostinského spisů v roce 1961, (HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 23–124).

estetiků jako základních pramenů a doplňuji je o některé výklady jejich estetického systému v sekundární literatuře. Při analýze východisek estetického formalismu Josefa Durdíka se opírám o jeho základní systematický spis *Všeobecná aesthetika*.<sup>4</sup> Při charakteristice estetického formalismu Otakara Hostinského budu primárně čerpat z jeho díla *Hudební krásno a souborné umělecké dílo*<sup>5</sup> a z hlediska sekundární literatury z monografie *Otakar Hostinský*<sup>6</sup> Miloše Jůzla<sup>7</sup>.

V druhé kapitole se budu zabývat přístupy Josefa Durdíka a Otakara Hostinského k problematice „Gesamkunstwerku“. Tento výraz používá Richard Wagner jako konkretizaci představy „uměleckého díla budoucnosti“.<sup>8</sup> V českém prostředí zavedl Josef Durdík jako český ekvivalent pro „Gesamkunstwerk“ termín „všedílo umělecké“, případně ve svých textech také používá označení „hudbodrama“. Pro tuto část práce též využiji texty samotných autorů, podepřené názory ze sekundární literatury. Celá práce bude také protkaná názory Eduarda Hanslicka<sup>9</sup> a jeho pohledu k dané problematice.

Ve třetí kapitole na základě vyzkoumaných poznatků bude provedena komparace názorů na „Gesamkunstwerk“ v pracích Durdíka a Hostinského. Na základě této komparační metody bude následně vyhodnoceno, jak se odlišnosti v jejich systému formalistické estetiky promítly do rozdílného kritického přístupu k wagnerovské koncepci „Gesamkunstwerku“.

Cílem této práce je tedy interpretace a srovnání Durdíkových a Hostinského myšlenek o estetickém formalismu se zaměřením na hudební umění, a představení jejich přístupů v rámci teoretického uvažování nad otázkou složeného uměleckého díla. Tyto přístupy budou následně porovnány v kontextu kulturně-společenského dění v průběhu 70. až do počátku 80. let 19. století v Praze.

---

<sup>4</sup> DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. V Praze: I. L. Kober, 1875.

<sup>5</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*. In: HOSTINSKÝ, Otakar: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 23–124.

<sup>6</sup> JŮZL, Miloš. *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

<sup>7</sup> Miloš Jůzl (1928–1996) byl estetik, muzikolog a pedagog.

<sup>8</sup> FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997, s. 860.

<sup>9</sup> Eduard Hanslick (1825–1904) byl rakouský hudební kritik pocházející z Čech.



# 1. ČESKÝ ESTETICKÝ FORMALISMUS

Před vstupem do tématu kritických úvah o Wagnerově ideji „Gesamkunstwerku“ pokládám za nutné nejprve přiblížit a charakterizovat teoretické úvahy Durdíka a Hostinského k systému formalistické estetiky. Oba tito estetikové následují ve svých textech myšlenky Johanna Friedricha Herbart<sup>10</sup>, kterého lze považovat za zakladatele a hlavního představitele tohoto směru. Základním kamenem pro představitele, kteří vycházejí z herbartovské koncepce estetiky, jako filozofického směru, je: „*všchno, co jest krásné, co v nás budí nepodmíněné zalíbení estetické, jest něco složitého; naprosto jednoduchý předmět nepůsobí na náš krásocit, nepůsobí tudíž i složitý předmět svými (jednoduchými) částkami, tedy ‚látkou‘ svou, nýbrž jen způsobem sestavení a sestavení, jen vzájemnými vztahy a poměry těchto částek, čili ‚formou‘ svou.*“<sup>11</sup>

## 1.1 ESTETICKÝ FORMALISMUS JOSEFA DURDÍKA

Josef Durdík (1837–1902) v roce 1868, kdy byl profesorem matematiky a fyziky na Akademickém gymnáziu v Praze, vyřešil otázku své další životní dráhy. Ukončil váhání mezi studii vědy nebo poezie a zvolil filozofii, jelikož „tam zůstane člověk všestranným“.<sup>12</sup> Během studia na pražské univerzitě vzbudil Durdíkův zájem o estetiku Robert Zimmermann. Zimmermann vycházel z učení filozofa Johanna Friedricha Herbart, a byl hlavním představitelem jeho formalismu na české půdě. Zimmermann vycházel z Herbartova výkladu estetiky<sup>13</sup> a shromažďoval a systematizoval jeho myšlenky do ucelených studií. Durdík stejně jako Zimmermann navazuje na myšlenky herbartovského formalismu.

Herbartovská koncepce estetiky je založena na požadavku, že estetika nemá být závislá na metafyzických principech filozofických systémů, ale má se stát samostatnou vědou. Výrazným rysem herbartovské estetiky je ostrá reakce proti subjektivismu. „*Kdo esteticky soudí, je zaměstnán svým předmětem, nikoliv sám sebou.*“ „*Kdo by pojímal*

---

<sup>10</sup> Johann Friedrich Herbart (1776 –1841) byl německý filozof, pedagog a psycholog.

<sup>11</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Teorie a estetika hudby*. In: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 238.

<sup>12</sup> FOGLAROVÁ, Eva. *Estetika Josefa Durdíka. Příspěvek ke vzniku, proměnám a charakteru Durdíkovy estetiky*. In: DYKAST, Roman (ed.), *Sborník z konference uspořádané ke 100. výročí úmrtí významného českého filozofa a estetiky Josefa Durdíka*. Praha: Karlova univerzita, Filozofická fakulta, 2003, s. 10.

<sup>13</sup> Přestože Herbart nemá samostatnou práci přímo k estetice.

*krásno jen jako předmět požívání, snižoval by je.*<sup>14</sup> Tím Herbart dává jasně najevo, že estetika se má zásadně lišit od psychologie. V estetice musíme mluvit o tzv. objektivním krásnu. Estetický soud by měl mít po odmítnutí filozofie žádanou empiričnost a jedinečnost. Nemělo by tedy být možné, aby byl zobečňován. Krásno nemůže být určováno citem libosti. Pokud bychom se poddávali tomuto subjektivnímu citu, nebyl by náš soud čistě estetický, jelikož „čistý estetický soud předpokládá dokonalé představení daného objektu bez poddávání se libosti.“[...] „Články estetického poměru jsou představy, jichž obsahy uvádějí se ve stav napětí“.<sup>15</sup> Estetický soud je výsledkem dokonalého představování předmětu.

Na toto pojetí estetického soudu navazuje první hlavní teze herbartovské estetiky: estetický soud se může vynést pouze o poměrech, nikoliv o samotném jednoduchém prvku. To znamená, že jednoduché nemůže být krásné, krásné je pouze to, co je složené. To, co se líbí, jsou formy, které jsou pojmem poměru. Estetický soud nemůže být založen na samotném materiálu (např. na jednotlivém tónu), ale teprve na poměrech tohoto materiálu. Druhá teze: každý estetický soud je za všech okolností a v každém čase samozřejmý a singulární. Třetí teze udává, že každá abstrakce vycházející z několika soudů a hledající vyšší logickou nadřazenost, ztrácí veškerou estetickou hodnotu.<sup>16</sup>

Po stručném představení herbartovského formalismu přejdeme k charakteristice estetického systému Josefa Durdíka. Josef Durdík v roce 1875 publikoval práci *Všeobecná aesthetika*, která je dodnes považovaná za vrcholné dílo české estetické literatury. Tato práce jako jediná nabízí ucelenou a dokončenou estetickou studii v rámci české estetiky druhé poloviny 19. století. Durdík ji rozdělil do tří knih:

1. pojednání o pojmu krásna
2. druhové krásna
3. krása ve skutečnosti.

V první části se zabývá samotným krásnem, které označuje jako předmět nejušlechtlejší záliby. „*Krásno je příjemné, nebo vlastněji může obsahovati pocity*

---

<sup>14</sup> ČAPEK, Karel, POHORSKÝ, Miloš, (ed.) *Univerzitní studie*. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 16.

<sup>15</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 15–19.

*nervům lahodící, ale nikoli naopak. Onoť se líbí ještě něčím jiným než svou příjemností. Slovem krásný naznačujeme předmět nejušlechtilejší záliby.* <sup>17</sup>

Samotný výrok krásný považuje za neměnný, který nemůžeme jinak vysvětlit. V protikladu staví výrok „líbí se mi“, který je běžně užívaný a působí na nás všemi smysly. Pro vnímání krásna máme vyčleněny pouze vyšší smysly: hmat, sluch a zrak. Ostatní smysly (chuť a čich) jsou provázeny pocity, a proto je není možné řadit nad stupeň pouhé příjemnosti. Durdík zdůrazňuje, že krásno není jenom příjemnost. Tato příjemnost nedokáže vyčerpat onu zálibu, pro kterou je dané slovo krása, která podle Durdíka sídlí na pomyslném vyšším stupni. Krásno se nám tedy líbí všeobecně a nutně.

Kromě již zmíněné příjemnosti je také nutné vyloučit z uměleckého díla užitek. Onu již zmíněnou estetickou zálibu Durdík popisuje jako něco, co v nás sice povstává, ale není závislé na naší náladovosti. Každá jiná záliba závisí také na něčem jiném než na předmětu samém, totiž na představě účelu. Durdík předkládá příklad se sladkostí cukru. Sladkost cukru může být někdy příjemná, jindy nepříjemná, záleží na rozpoložení konkrétní osoby. Záliba tudíž není ustálená na svém předmětu, ale proměňuje se v závislosti na naladění jednotlivého člověka. Estetický všeobecný soud by měl soudit bezosobně s ustáleným citem, jelikož propojení předmětu se zálibou je v samotném předmětu, nikoliv v divákovi. Recipient do předmětu vnímání nic nového nevnáší.

Durdík varuje před používáním pojmů příjemnost a užitek v souvislosti s pojmem krásný. Problematičnost takového spojení demonstruje na příkladu s dravou zvěří a jedovatou rostlinou: muchomůrka jistě může být krásná houba, ale tím, že je jedovatá, určitě nespĺňuje u některých lidí obsah pojmu krásný, ale spíše ji kvůli této její vlastnosti můžeme považovat za ošklivou. Tygr je jistě majestátné a v očích mnohých lidí překrásné zvíře, ale pro mnohé může být jen pouhým zabijákem. Pro takové lidi může být krásnější třeba velbloud, který nám byl do nedávna v některých oblastech velmi potřebným společníkem.<sup>18</sup>

Durdík tím nechce přímo popírat pojem užitku jako součást krásna, ale nemělo by to být tím hlavním, co bychom při hodnocení díla měli hledat. Dále podle Durdíka musíme zapomenout na naše osobní interesy (osobní zaujatost), které nás mohou

<sup>17</sup> DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. Praha: I. L. Kober, 1875. s. 7.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 10.

ovlivňovat, abychom dílo posuzovali spravedlivě. „*Krásno se nám tedy líbí se samo sebou bez ohledu ku příjemnosti, k užitku a k osobním zájmům vnímatele.*“<sup>19</sup>

Dále mluví Durdík o představách: v jeho definičním vymezení tento pojem zahrnuje každý duševní stav, tedy i prvotní stavy, jakými jsou pocity. Rozděljuje představy na základní, kdy chápeme slovo v nejširším významu. Poté rozlišuje představy prvotní, které vznikly bezprostředně působením nervů, a představy odvozené neboli představy v užším smyslu, a nakonec i výsledné duševní stavy, tedy pocity, ze kterých opět činíme předměty nového představování. Uvádí příklad dvou představ při vyslovení slova mělčina: „*Mělčina a bezpečnost jsou představy lhostejné, pokud je o sobě považujeme; složíme-li je ale v jeden celek: mělčina bezpečnosti, vzniká zvláštní dojem z poměru obou představ.*“<sup>20</sup> To, co stojí samo o sobě, nikdy nemůže nabýt dojem krásy. Základem krásy se tedy pro Durdíka stává složenost: „*Něco jednoduchého, něco samo o sobě stojícího nikdy nemůže zploditi dojem krásy. K tomu je třeba více členův. Vnímáme krásotu pouze na předmětech složených. Složenost jest tedy nutným význakem všeho krásna.*“<sup>21</sup> Do estetiky nepatří představa, jejímž zdrojem je smyslový dojem z jednotlivého tónu, barvy, izolovaného slova, které vyvolávají pouze subjektivní příjemnost nebo nepříjemnost. „*Kde jest něco složeného, tam vyskýtá se forma jakožto způsob složenosti.*“<sup>22</sup> Pokud se nám dílo líbí samo o sobě, znamená to, že je složené a tudíž se nám líbí svojí formou. Vše je dáno faktem, že se řídíme pouze vyššími smysly.

Z tohoto důvodu nemůžeme logicky vnímat nic jiného než formy tvarů, k nimž přidáváme svůj ustálený cit, „tedy výsledný stav svého nitra“<sup>23</sup>, kdy působení formy vyvolává představy. Skrze formy tedy vnímáme city, představy aj. K poznání krásy jsou formy nutné, protože bez nich nejsme schopni krásu rozeznat. Krásno je tedy tím, co nacházíme ve formě předmětu a v poměrech částí souzené věci.

Po Zimmermannově vzoru sestavil Durdík pětici hlavních forem:

- I. forma síly (velikost, rozmanitost)
- II. forma význačnosti (pravdivost)
- III. forma souhlasu (jednota)

---

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 15.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 26.

- IV. forma správnosti (čistota)
- V. forma vyrovnanosti a závěru (životnost, smír).

Forma síly podle Durdíka znamená, že se líbí mnoho proti málu, velké proti malému a silné proti slabému. Tuto formu můžeme jako jedinou považovat za kvantitativní. Forma význačnosti označuje zálibu ze shody mezi obrazem a předmětem, kdy máme vzor a další představu, ke které se vzor vztahuje. Význačnost je termín pro označení estetické pravdivosti, kterou Durdík přiřazuje k praktické ideji dobrotivosti. Forma souladu představuje souměrnost jednotlivých částí, a uvádí dílo v jednotu; např. souměrné jsou pouze takové barvy, které jsou k sobě doplňkové či rým nebo metafora v básnictví. Forma správnosti ukazuje, že pokud mají v obou členech poměrů převahu části protichůdné, vzniká nelad či disharmonie. Nelad plodí nelibost, tudíž se nám formy neladu jeví jako odpudivé. Podle Durdíka může nelibost zmizet dvěma způsoby. Buď je zcela odstraněna, čímž ovšem zmizí i poměr sám a estetické posouzení končí. Nebo se něco přidá, a tím převaha protichůdnosti zmizí. Pokud vyhovíme všem pravidlům, umělecké dílo se vyznačuje formou čistoty, která je takto upotřebenou formou správnosti. Poslední forma vyrovnanosti a závěru vyrovnává původní nelad, který existuje mezi zdáním a pravdou. V umění se tímto způsobem dospívá k principu smíru.

Ve druhé knize, *Druhé krásna*,<sup>24</sup> ve výkladu jednotlivých druhů krásna a jednotlivých oborů umění Durdík formuluje princip formalismu, který má podle něj největší výsledky v estetice hudby. Durdík sám chtěl v této části svého spisu především představit samotný systém estetického formalismu, nicméně se mu také podařilo podrobně rozebrat problematiku hudebního krásna. Jako první u nás představil a vědecky doložil estetickou zásadu, že pokud je hudba chápána esteticky, nevyjadřuje a nevyvolává skutečné city a v důsledku toho emoční hodnota hudebního výrazu nejen není identická s jeho hodnotou estetickou, nýbrž charakterizuje spíše předestetické stádium vnímání hudby.

V Durdíkově estetickém systému patří hudba do oblasti smyslového krásna, které probíhá v čase. Postupně charakterizuje všechny její složky. Začíná rytmickou složkou, již hudba zasahuje do krásna rozměrného, kdy se řídíme poměrem taktové doby, to znamená délkami, ve kterých trvá rytmus. Dynamická stránka (čili síla tónu)

---

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 137–404.

má svůj doplňující protějšek v krásnu temnosvitu a krásnu tónové v krásnu barvovém.<sup>25</sup> Pokud skladba skončí v největší dynamické síle, zanechá v nás největší dojem. Všechno musí spočívat v poměrech, „jelikož přílišné šepotání mizí bez dojmu a přílišná hlasitost dojem ničí.“<sup>26</sup> Přestože harmonická složka do hudební kompozice dodává barvu, je podle Durdíka nedůležitější melodie, kterou považuje za tajemství a vítězství hudby.<sup>27</sup> Hudbu zařazuje do jednoduchých umění, protože ji vnímáme pouze jedním smyslem, sluchem. V hudebním umění proto nepotřebujeme tlumočnická prostřednictvím jiného smyslu, jelikož působí bezprostředně. V tom se liší např. od malířství, u něhož je prvotním smyslem zrak, ale hmat zde přistupuje v úloze zprostředkujícího činitele.

Durdík odmítá názor, že hudba má vyjadřovat city. Pramenem ryzí estetické záliby v hudbě může být jen hudební forma: „*Hudební krásno ne proto je krásnem, že představuje cit..., nýbrž ono má svou specifickou a samostatnou hodnotu. Co jest tedy podstata hudebního krásna? Nic více a nic méně než rozličné ty poměry tónův k sobě, tedy formy, jejichžto členové jsou tóny v rozmanitých obměnách svých.*“<sup>28</sup> Tím ovšem nechce říct, že hudba nemá žádný význam. Píše o hudbě: „*Ale co ona říci chce, to vyřkne plně a nelze to než jen prašpatné přeložiti do jiného jazyka.*“<sup>29</sup> Podobný názor má i Eduard Hanslick: „*Hudbě nelze vytýkat, že je bezobsažná. Má obsah, leč výlučně hudební.*“<sup>30</sup>

Podle Durdíka má hudba sice něco málo společného s náladou mysli, ale abstraktnost jejích tónů nemůže vyjádřit duchovní ani duševní pochody. To ho vede k závěru, že i pokud bychom připustili přítomnost citu v hudbě jako látky, přesto by byl látkou druhotnou a lhostejnou. Důležité by bylo pouze to, jak jej hudba může vyjádřit. Durdík přikládá hudbě velkou hodnotu také z toho důvodu, že ze všech umění dokáže člověka nejvíce harmonizovat. V rámci tohoto tématu připojuje také zpěv, který je provozován hlasovým ústrojím. Zpěv je zpíváním a zhudebněním básně (zvláště zmocněnou řečí). V takovém případě, při tvoření písně, se ovšem spojují dvě krásna. Avšak ani zpěv není podle Durdíka výrazem citu. Hudba nás může naladit, rozvlítnit či opojit, ale obsah, který má poezie, mít nemůže.

---

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>26</sup> DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. V Praze: I. L. Kober, 1875, s. 225.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 237.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 241.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 240.

<sup>30</sup> HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Editio Supraphon, 1973, s. 120.

Estetika je pro Josefa Durdíka vědou, která má za úkol odhalovat pravidla krásy. Jeho text *Všeobecná estetika* obsahuje ucelený systém, který začíná samotným vymezením estetiky. Po tomto vymezení přistupuje v knize druhé k analýze jednotlivých druhů umění a předkládá výklad estetických kategorií. V práci jsem se v knize druhé, vzhledem k tématu, zaměřila pouze na část spojenou s hudbou. Celý systém uzavírá Durdík knihou třetí, ve které rozebírá krásu ve skutečnosti, tj. v přírodě nebo ve společnosti.<sup>31</sup> Právě v této třetí knize se Durdík zabývá také problematikou složeného uměleckého díla.

## 1.2 ESTETICKÝ FORMALISMUS OTAKARA HOSTINSKÉHO

Otakar Hostinský (1847–1910) po ročním studiu na pražské fakultě právnické univerzity přestoupil roku 1866 na fakultu filozofickou. Na této fakultě navštěvoval přednášky např. Augusta Wilhelma Ambrose,<sup>32</sup> který přednášel o dějinách hudby. Dále navštěvoval Hostinský přednášky Fridolina Wilhelma Volkmana,<sup>33</sup> který byl velkým stoupencem Herbartovy filozofie. Jeho přednášky byly podle Hostinského velmi poutavé, a jak uvádí sám Hostinský, právě tyto přednášky rozhodly o jeho celoživotním zaměření. Po studiu na filozofické fakultě na základě Volkmannovy rady odjel Hostinský ještě na roční studia na univerzitě v Mnichově.<sup>34</sup>

Mezitím se na české půdě zintenzivnila česká politika a kulturní aktivita, jelikož došlo k rakousko-uherskému „vyrovnaní“. S postupem času docházelo na českém území k silným projevům nacionalismu. Nejkomplikovanější vztahy měli mezi sebou Češi a Němci. Tyto národní rozbroje se nevyhnuly ani oblasti umění. Tyto spory se nejsilněji projevovaly v rámci hudební kultury. Nejenom v Praze, ale celkově v českých zemích vznikla řada nových, národně vymezených spolků: např. v roce 1859 byl v Praze založen první německý sbor na českém území *Zauberflöte*, nato v roce 1861 zahájil svoji činnost první český pěvecký spolek *Hlahol*.

---

<sup>31</sup> FOGLAROVÁ, Eva. *Estetika Josefa Durdíka. Příspěvek ke vzniku, proměnám a charakteru Durdíkovy estetiky*. In: DYKAST, Roman (ed.), *Sborník z konference uspořádané ke 100. výročí úmrtí významného českého filozofa a estetiky Josefa Durdíka*. Praha: Karlova univerzita, Filozofická fakulta, 2003, s. 21.

<sup>32</sup> August Wilhelm Ambros (1816–1876) byl historik hudby, kritik a skladatel pocházející z Čech.

<sup>33</sup> Fridolin Wilhelm Volkman (1822–1877) byl český estetik, filozof a psycholog.

<sup>34</sup> Při svém studiu v Mnichově se Hostinský seznámil se skladatelem Bedřichem Smetanou, s nímž mimo jiné navštívil premiéru Wagnerovy opery *Mistři pěvci norimberští*.

Další podstatnou událostí v oblasti umění bylo položení základního kamene Národního divadla 16. května 1868. Vznikaly také nové časopisy. Ve stejném roce, kdy byl položen základní kámen pro divadlo, se na podzim Hostinský vrátil zpět do Prahy.<sup>35</sup> Po jeho návratu se začíná organizovat vydání čtvrtého literárního Almanachu (na kterém se podílel např. i Josef Durdík). Hostinský se po svém studiu nejvíce v tomto období věnoval novinářské práci. Přispíval do různých časopisů a psal četné hudební kritiky. V roce 1873 se stal redaktorem časopisu *Lumír*, ve kterém začal publikovat také svoje estetické články. Ve stejném roce začal vycházet také hudební časopis *Dalibor*, který vznikl jako reakce na situaci, která se odehrávala v časopise *Hudební listy*, kde se již delší dobu rozebíral spor o podstatu Wagnerovy operní reformy a probíhala zde kritika operní tvorby Bedřicha Smetany. Hostinský se po této události pustil do soustavné obhajoby národní české opery i v rámci wagnerianismu<sup>36</sup>. Vydal k tomuto tématu sérii článků, *Umění a národnost* (1869) a zejména *Wagnerianismus a česká národní opera* (1870).

V roce 1874 odešel Hostinský jako vychovatel do zahraničí a vrátil se až na jaře 1877. Po návratu se začal připravovat k habilitačnímu řízení na Karlo – Ferdinandově univerzitě v Praze. Nakonec předložil dva habilitační spisy, které zasahovaly i do aktuálního problému wagnerianismu: 1) *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*; 2) *Die Lehre von den musikalischen Klängen*. Posuzovateli obou jeho prací byli Josef Durdík a Ernst Mach.<sup>37</sup>

Utváření Hostinského názorů na problematiku formalistické estetiky lze z hlediska jeho teoretického vývoje v druhé polovině sedmdesátých let 19. století nejlépe představit prostřednictvím jeho studie *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* [*Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*].<sup>38</sup> V první kapitole uvádí tezi, v níž zdůrazňuje rozsah širě každého oboru, kdy pokud nehledáme stejné prvky, má každá disciplína jistou oblast specifického krásna, které je pro každý umělecký obor (hudba,

---

<sup>35</sup> JŮZL, Miloš. Otakar Hostinský. Praha: Melantrich, 1980, s. 21.

<sup>36</sup> Tento pojem se začal používat v 2. pol. 19. stol. pro označení hudebního směru řídícího se uměleckými zásadami R. Wagnera – rovnováhou všech složek v opeře.

<sup>37</sup> Ernst Mach (1838–1916) byl česko-německý teoretický fyzik, filosof a rektor německé Karlo-Ferdinandovy univerzity .

<sup>38</sup> Hostinský toto dílo vydal německy v roce 1877. Jak již bylo výše uvedeno, v českém překladu Emila Hradeckého byl tento spis vydán až v roce 1961 (HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, In: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961).



malířství, sochařství atd.) jiné. Hostinský se na začátku práce snaží obhájit a blíže vysvětlit myšlenky spisu *O hudebním krásnu*<sup>39</sup> Eduarda Hanslicka, který byl již v té době velmi rozsáhle kriticky diskutován, prakticky okamžitě od prvního vydání v roce 1854. Hanslickova práce je v některých případech velmi podobná Herbartovým myšlenkám. Hanslick např. souhlasí s tím, že vše, co je krásné a budí v nás zalíbení, je složené. Pro Hostinského je Herbart důležitý od okamžiku, kdy propouští estetiku ze spárů filozofie a dává jí samostatné místo. Hostinský pro obhajobu Hanslickovy práce tlumočí některé jeho myšlenky. Jednou z hlavních myšlenek, které zmiňuje, je vlastnost hudebního umění, které nemá v moci vyjádřit určitý cit ani afekt, protože cit neexistuje sám o sobě bez skutečného obsahu. Na to je hudba moc neurčitou řečí netlumočící pojmy, které jsou potřeba k popsání citů.

*„Krásno nemá naprosto žádný účel, neboť jest pouhou formou, které sice lze podle jejího obsahu využívat k nejrůznějším účelům, která však v sobě nemá jiný účel než sebe samu. Příjemné city, které může vnímání krásna vzbudit ve vnímátele, se krásna samotného netýkají.“*<sup>40</sup> Estetické zkoumání neví a nechce vědět nic o osobních vztazích, ani o historickém prostředí skladatele. Věřící jen v to, co říká samotné umělecké dílo. Podle Hanslicka jsou obsahem hudby pouze znějící pohybové formy. Výhradním nositelem duševních stavů vzbuzených hudbou je tudíž posluchač, nikoliv sama hudba, ani hudebník, který skladbu provádí. Hostinský se na podporu tohoto stanoviska zabírá i historickými příklady, ze kterých je jasné, že si nemůžeme domyslet žádný poetický „obsah“ skladby, nemáme-li ho přesně vyjádřené slovy. City ani nálady nejsou předmětem hudby, krása hudební je jen v samotných hudebních útvarech. Až potud Hostinský s Hanslickem souhlasí. Hudba nemá žádný myšlenkový obsah, žádnou logiku a nemůže ani vyjádřit např. primitivní ano a ne.

Ve zpěvu i přesto dochází k silnému myšlenkovému dojmu, ale jen poetickému. Obsah ve zpěvu vidět můžeme, je často velmi dojmavý a hluboký, jenže neplyne z hudby, ale z básnického textu. Zpěv je spojením dvou umění a neměli bychom ho posuzovat jen ze stanoviska jednoho umění, ale měli bychom se zabírat otázkou slučitelnosti poezie a hudby. Podle empiricky založeného Hostinského nám každá píseň dokazuje, že je toto spojení možné. Vedle hudby absolutní, která se obrací k posluchačům pouze ryze hudebními prostředky, řadí Hostinský, ještě hudbu programní,

<sup>39</sup> HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Editio Supraphon, 1973.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 35.

kteřá již není jenom hudbou, ale je spojením hudby s poezií. Programní hudba básnickou myšlenkou obohacuje skladatele a osvěžuje tím i hudbu, aniž by jí ubral na kráse. Hostinský používá jako příklad skladatele Bedřicha Smetanu, který za svůj život nenapsal jediný notový zápis bez tohoto programu čili básnické myšlenky.

To přivádí Hostinského k tématu opery, kdy dochází k onomu spojení poezie a hudby. Vypůjčuje si Hanslickovo tvrzení: „*Ale v pochybnostech se rozhodne pro to, aby dal přednost hudebním požadavkům, neboť opera je především hudbou, ne dramatem*“.<sup>41</sup> Toto tvrzení Hanslick ještě podepře poznámkou, v níž tvrdí, že návštěvník v divadle vždy u tohoto druhu představení citelně pocítí více zanedbání hudební složky než dramatického obsahu.<sup>42</sup> Kde ale potom zůstal onen „*ideál, který právem pro operu platí, aby se totiž učinilo za dost stejnou měrou hudebním i dramatickým požadavkům*“?

Je důležité podotknout, že Hostinský ve své práci vychází přímo od Herbarta, nikoliv z herbartovské školy, kam můžeme řadit např. R. Zimmermanna nebo J. Durdíka. Hostinský jako přívrženec formalismu vycházel ze třech základních tezí. S první tezí, která uvádí, že estetický soud nemůže být založený např. na jednotlivém tónu, Hostinský souhlasí. Sám píše: „*Nemůžeme se tázat, co znamená ta či ona fuga nebo sonáta: Nepředstavuje nic, nýbrž právě je fugou, sonátou. Hudební materiál zde po umělci nežádá nic, než aby mu dal krásné formy, v nichž by se jasně vyslovila hudební idea.*“<sup>43</sup>

S druhou tezí, která říká, že estetický soud je evidentní a jedinečný, kdy krásno pouze konstatujeme a nemusíme ho na základě této teze zdůvodňovat, Hostinský nesouhlasí. Navrhuje, aby se evidentnost estetického soudu prokazovala empiricky. Problém vidí i v druhé části teze, kdy u jedinečného estetického soudu nelze provést logickou abstrakci, a kvůli tomu z něj není možné vyvodit zobecnění. S touto částí souvisí i třetí Herbartova věta. Pokud by toto zobecnění nebylo možné, estetika by podle Hostinského nemohla být ustanovena jako vědní obor. Právě tento spekulativní způsob abstrahování obecných zákonitostí z jednoduchých estetických jevů v případech ryzí herbartovské estetiky Hostinský označoval jako abstraktní formalismus. Má-li se

---

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>42</sup> Tamtéž.

<sup>43</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, In: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 35.

rozumný úsudek stát základem moderní formalistické estetiky, je nutné v ní udržet empirický charakter.

Herbartovské škole šlo převážně o dokonalou jednotu krásna pro všechny druhy umění, proto se neostýchala upřednostnit jeden druh před druhým. To ale znamená konec empirie, kterou Hostinský zastává. Stejně jako musí být estetika samostatnou, má-li prospívat, měly by i jednotlivé obory mít zachovanou svoji autonomii a neměly by se podřídit odjinud převzaté šabloně. Hostinský zde odkazuje na pět Zimmermannových formových idejí, které převzal i Durdík. Soud o krásnu není nikdy abstraktní. Nikdy nemůžeme říct, že konsonance je krásná, protože nikdy neslyšíme zmíněnou konsonanci, ale samotnou primu, tercii nebo kvintu. Soudíme krásu těchto intervalů a ne konsonance. Kvinta je estetický element, ale jen pro hudbu, ne pro jiný obor krásna.

Z tohoto hlediska vychází Hostinského „konkrétní formalismus“, kdy v estetice uchovává nutnou empiričnost a konkrétnost. Podle Hostinského se moderní estetické konkrétního formalismu mají zaměřit na hledání prvků, nejjednodušších poměrů krásna, a to v každém oboru nezávisle na druhém oboru. Moderní estetik se tedy nemá zaobírat vymýšlením teorií o podstatě krásna, ale hledat prvky a sestavovat je v celek. Hostinský požaduje analýzu jednotlivých děl a navrhuje pro estetiku analýzu estetických nebo uměleckých soudů, které nejsou pravým estetickým faktem, nýbrž východiskem, které náleží k psychologii. K tomu všemu, jak Hostinský zdůrazňuje, je potřeba uměleckého odborného vzdělání, pokud má rozbor spočívat na pevných základech, a nikoli na abstraktní spekulaci.

Hostinský ve své práci nemohl přímo navázat na Durdíkovu *Všeobecnou estetiku*, jelikož by sám musel vypracovat nějaký myšlenkově uzavřený systém. Oba se shodovali na tom, že Herbartův formový princip je onen bod, od kterého se může estetika odrazit a dopracovat se k přesnějším vědeckým metodám. I možná kvůli tomu Durdík přijal s nadšením Hostinského úmysl připravit se k habilitaci. Jeho nadšení je vidět i v dopise, který Hostinskému poslal: „*Proto jsem vřele uvítal Váš úmysl dělat státní zkoušku – my musíme hr! na ně a útokem hnáti čteně, čím méně to jednotlivci usnadněno. Ba bylo by ted' zrovna včas zadat o habilitaci, jakmile se privat. docenství uprázdnilo.*“<sup>44</sup> Durdík byl na začátku sedmdesátých let Hostinskému velkým vzorem.

---

<sup>44</sup> JÚZL, Miloš. Otakar Hostinský. Praha: Melantrich, 1980, s. 98.

Hostinský sám řekl o Durdíkovi, že v oblasti filozofie byl po léta jejím jediným zástupcem. I přesto můžeme vidět, že Hostinský se ve svých studiích od Durdíka odklání, a to nejen v názorech na Wagnera.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 100.

## 2. SLOŽENÉ UMĚLECKÉ DÍLO

V níže uvedených dvou podkapitolách se zaměřím na interpretaci a rozbor k Wagnerově ideji „Gesamtkunstwerku“, nejprve z hlediska Josefa Durdíka a poté Otakara Hostinského. Richard Wagner se skrze tuto ideu snaží představit myšlenku propojení několika druhů umění v jedno složené umělecké dílo, různé umělecké druhy se musí podle potřeby spojit, aby se dosáhlo bezprostředního účinku, kterého nemohou dosáhnout samostatně. Ve své teorii zavrhuje tradiční hudební formy a hledá možnosti, kdy je dramatické dílo zároveň básní i hudbou.

### 2.1 JOSEF DURDÍK – SLOŽENÉ DÍLO UMĚLECKÉ

Josef Durdík se ve svých textech dostává i k otázce spojování jednotlivých druhů krásen. Této otázce se věnuje jak ve své *Všeobecné aesthetice*, tak zejména ve svých později vydaných spisech *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*<sup>46</sup> a *Poetice jakožto aesthetice umění básnického*<sup>47</sup>.

Ve *Všeobecné aesthetice* se Durdík v § 58 „Přehled všech druhů krásna smyslového“ zabývá otázkou, zda jdou spojit všechna krásna zcela libovolně, nebo jsou určitá omezení, kdy ke spojení určitého druhu krásna dojít nemůže. Připomíná, že všechno začíná u krásna jednorodého: „[...] vzniká vždy nejdříve krásno jednorodé, celek totiž, jehožto veškeré členy jsou jednoho rodu, tedy ku příkladu veskrz čáry, veskrz svity, veskrz barvy, veskrz tony a p.“<sup>48</sup> Pokud jde o určitá spojování krásen, možné je spojit vše, co má něco společného, co by k sobě ukazovalo a spolu souviselo. Durdík ve své práci používá termíny spojování a sloučení, kdy spojování umění je podle Durdíka vhodnější, ještě lépe spojení krásen ustalovacích, než spojování krásen ustalovacích s některým probíhajícím.<sup>49</sup> Rozdíl mezi termíny sloučení a spojení spočívá v tom, že při spojení určitých druhů krásen je možné i fungování každého z krásen zvlášť. Durdík ukazuje na názorném grafu, která krásna jsou ustalovací a která probíhající.<sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880.

<sup>47</sup> DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I. L. Kober, 1881.

<sup>48</sup> DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. V Praze: I. L. Kober, 1875, s. 250.

<sup>49</sup> Durdíkův původní termín je „krásno proběhací“.

<sup>50</sup> Krásno ustalovací je statické, kdežto krásno proběhací probíhá v čase. In: DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. V Praze: I. L. Kober, 1875, s. 255.

K r á s n o	
ustalovací :	proběhací :
I. 1. Krásno rozměrné . . . . .	rytmické
2. Krásno čárové . . . . .	
II. 3. Krásno temnosvitu . . . . .	dynamické
4. Krásno barvové . . . . .	tonové
ε) harmonie barev . . . . .	harmonie tonův
ξ) melodie . . . . .	melodie tonův
Malebnost . . . . .	hudebnost
II. 5. Krásno tvarebné . . . . .	básnické.

Pokud bychom mluvili o pravém sloučení, nemůžeme hovořit podle Durdíka o takových dvou krásnech, která svým různým obsahem vyplňují stejné mezery, buď času, nebo prostoru, jako např. krásno barvové a krásno tvarebné. V tomto případě stále mluvíme pouze o spojení, které je sice pro tyto dva druhy krásna dovolené, ale při jejich „spojení osudné“.<sup>51</sup>

Na problém spojování krásen naráží Durdík ještě v § 108 „Součinění uměn“, v této části píše: „Právě samostatné postavení uměn je pravé živobytí jich. To není poustevničí osamocení snad, nýbrž doklad samostatné síly, ba zkouškou vysoké uměny jest, zda dovede státi o sobě a jen svoje plody podávat a blažit jimi.“<sup>52</sup> Durdík v tomto paragrafu tvrdí, že hudba ve spojení s kterýmkoli jiným uměním nad ním musí nutně vynikat. „Necht' si kdo sestru poesii velebí jak velebí, že je hlubší, důslednější: panna musica je mezi všemi sestrami nejpůsobivější, a objeví-li se celá ta nebeská rodina pospolu, utkvějí všechny zraky nejdřív na hudbě, ne že je duchaplná, vzdělaná, bohatá, nýbrž, že životností a čistými formami svými láká; kdykoliv se součinění mnoha umění podnikne, bude poesie onou uměnou, která už látku svou, nad jiné určitým rázem vynikající, bude vždy tvořiti nositelku a nit, kostru, či spojovací myšlenku, – kdežto hudba svým smyslným důrazem, svou bezprostředností a rozčlívostí okamžitě a nejrozhodněji působiti bude. Proto, dáme-li k dramatu hudbu, stane se z něho hudební kus. Ovšem nacházíva text dosti obhájců, kteří žádají, aby byl poeticky znamenitý, ano k

<sup>51</sup> Durdík termín „osudné spojení“ používá v knize *Všeobecná aesthetika*. V Praze: I. L. Kober, 1875. s. 251.

<sup>52</sup> DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. V Praze: I.L. Kober, 1875, In: BARTOŠ, Josef – NOVOTNÝ, Zdeněk (eds.). *Otakar Hostinský a Josef Durdík ve světle vzájemné korespondence*. In: NEJEDLÝ, Zdeněk (ed.). *Hudební sborník I*. Praha, 1913, s. 68.

*těm náležíme také my, ale nemáme za to, že obě sestry mohou splynuti v jedinou bytost.*“<sup>53</sup>

Podle jeho názoru člověku dovoluje vrozená přirozenost, že si může představovat pouze to, co probíhá simultánně a také jdoucí po sobě, tedy sukcesivně. Pro představu fungování takto kombinovaných spojení předkládá příklad ohňostroje, který nám ukazuje krásno čárové (dráhy ohnivých bodů v povětří), krásno barvové (svítí chvíli zeleně a chvíli modře), temnosvit (přechod stínů a světel) a rytmus (rachejtle jsou odpalovány v různých intervalech).<sup>54</sup> Tato kombinace spojení má především fungovat jako celkové zdůraznění objektu.

Otázkou spojování krásen se Durdík zabývá nejvíce ve fejetonu *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, který byl vydáván na pokračování v německy psaném pražském deníku *Politik* od 4. do 7. srpna 1880. Zhruba ve stejné době se stejné tematice věnoval také v připravovaném knižním vydání spisu *Poetika jakožto aesthetika umění básnického* (dále jen *Poetika*).<sup>55</sup> V těchto textech se zaměřuje na možnost spojování krásen v souborném uměleckém díle a ideálem „Gesamtkustwerku“ z pohledu vědecké estetiky.

V *Poetice* Durdík nejprve obrací svoji pozornost na poezii a uvádí, že „báseň pouze napsaná podobá se dočasné mrtvole, jež každou chvíli však může k životu vzkříšena být.“<sup>56</sup> Totéž se podle něj vztahuje na všechna „múzická umění“, především hudby. Jakákoli kompozice v oblasti těchto umění, pokud zůstane pouze na papíře, nedojde podle Durdíka svého pravého vtělování. Dokládá to na příkladu básně, která se teprve při deklamaci spojuje básnickou myšlenku s dojmy zvukovými, zejména pokud naznačují duševní stavy prostřednictvím pozměňování hlasu z hlediska jeho síly, výšky, zrychlení, výrazu a barvy. Naráží tím do určité míry i na výrok Eduarda Hanslicka, který prohlašoval, že napsané hudební dílo je již na papíře hotovým uměleckým dílem a

---

<sup>53</sup> Tamtéž, s. 68–69.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 252.

<sup>55</sup> *Poetika jakožto aesthetika umění básnického* vyšla knižně v roce 1881. V tomto vydání se Durdík danou tematikou především zabývá v § 9 „Složené dílo umělecké. Spolek uměn“ a v § 10 „Všedílo umělecké“. Durdíkova *Poetika* zřejmě v nakladatelství I. L. Kober vycházela nejprve sešitově. Bohužel dnes nelze přesně časově určit, kdy k tomuto vydávání došlo, protože činnost nakladatelství Kober dosud nebyla zkoumána. Základním vodítkem k tvrzení, že sešity „prvního dílu“ *Poetiky* vycházely v průběhu roku 1880, je soubor recenzí Durdíkových prací z různých časopisů a novin, které nakladatel připojil na závěr knižního vydání *Poetiky*. Zde je přetištěna část recenze sešitů *Poetiky*, která byla publikována v novinách *Politik* ještě v roce 1880.

<sup>56</sup> DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I.L. Kober, 1881, s. 78.

nezáleží na jeho zvukové realizaci. Durdík tedy zastává názor, že báseň je primárně určená k hlasitému pronášení.

Recitace dosáhla nejvyššího stupně v hereckém představení. Při představení se k básni připojuje ještě viditelný zevnějšek upravený pro větší účinek divadla. Pro celkové zvýraznění divadelního představení se přibírají např. kostýmy (kroje, masky), tedy krásno plastické s výrazností využitým v divadelním jednání. Při skutečném provozování v divadle je několik umění spojeno, aby byl zvýšen výsledný dojem. Avšak nesmíme zapomínat, že básnické krásno je nositelem celku. Všechna ostatní krásna jsou vedlejší (krása tělesná, zvučný hlas, hbitost pohybu atd.). Herci a také ostatní z kolektivu tvůrců musí také tvořit, ale své výtvořiny musí podřídít osnově dané od básníka. Hercův největší úkol je básníka tlumočit, nikoliv upozorňovat na svoji osobu. Básnická krásna a hudební se v herectví vtělují. V prvním případě vzniká drama, v užším slova smyslu mluvená hra, při níž je hlavní věcí báseň. V druhém případě, kdy je hudba hlavní věcí, vzniká zpívaná hra čili opera. Složené dílo umělecké má tolik stránek, kolik umění se v něm spojilo. Avšak každý vysoký druh<sup>57</sup> umění má své vlastní pole působnosti a nepotřebuje podporu druhého.<sup>58</sup> Při tomto spojení se nemůže jednat o estetickou jednotu, protože složky, které jsou spojené, jsou stále různorodé.

Podle Durdíka jsme při spojování děl pocítli určitou potřebu reformy. Ve vytvořených dílech můžeme vidět pokrok v hudbě i v básnické produkci. Avšak při těchto pokrokových reformách se vyžadovaná báseň a hudba zvrhla v požadavek skutečné jednoty. Podle Durdíka „*drama samo za naší doby už je prý překonané stanovisko, jest obmezeno na knihu, nelíbí se více, obecnstvo si přeje různější stravy.*“<sup>59</sup> Recitované drama již není pro zvědavé publikum přitažlivé a může mít úspěch pouze ve spojení s jinými vysokými druhy umění. Při tomto spojování vyplývá mnoho otázek, které je třeba podle Durdíka zodpovědět. Nejlepší příležitost možného spojování vidělo obecnstvo v opeře. I sám Durdík dává publiku za pravdu, že je opera jako umění v současné době neudržitelná a její reforma je potřebná.<sup>60</sup>

Nejprve si všímá ukvapených pokusů o sjednocení opery v jednotné umělecké dílo, které chce být absolutně neoddělitelné, i když on sám považuje za evidentní možné

---

<sup>57</sup> Tyto vysoké druhy umění řadí Durdík do dvou skupin: Prostoru: stavitelství, malířství, sochařství a času: hudebnictví a básnictví.

<sup>58</sup> DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I.L. Kober, 1881, s. 82–83.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 88–89.

<sup>60</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880, s. 4.



sjednocení pouze mezi stejnorodými články, např. mezi barvou a barvou či mezi tóny a tóny.<sup>61</sup> Tam kde existuje stejnorodost, tam je možná skutečná estetická jednota. Durdík odkazuje na Herbarta, který psal, že jednota uměleckého díla je pouze vzácně estetickou jednotou a např. i hodnota malby by neměla spočívat pouze v součtu různorodých krásen. Ve fejetonu to dokládá i delší citací z Herbarta: „*Látka a zájem, který je jí vlastní – tak znějí Herbartova prostá, ovšem i dnes doporučitelná slova – zpravidla slouží jako spojovací prostředek (stejně jako osnova) pro velmi rozmanité, k tomu připojené krásno. Jednota uměleckého díla je pouze vzácně estetickou jednotou; a člověk by se ocitl ve velmi chybných spekulacích, pokud by ji chtěl pokládat za obecnou.* Obraz obsahuje estetické poměry barev: ty existují samy o sobě. Obsahuje estetické poměry tvaru, kresby: ty existují opět samy o sobě; mohly by se jevit samy bez pestrého zbarvení (malovány tuší, nebo jako mědirytina). Nakonec obsahují estetické poměry v zobrazovaných myšlenkách; ty jsou poetického druhu, snad vypůjčené od básníka, nebo mohou být vysloveny pomocí slova, odděleně od doprovodného prostorového krásna. Hodnota malby tedy nespočívá pouze v souhrnu oněch různorodých krásen, ale také ve vhodném spojení. Sama tato vhodnost je ovšem z estetického hlediska něčím podřízeným a mnohem více závisí na kvalitě látky než na nějakém druhu krásen, která jsou v něm rozmanitě zobrazována.“<sup>62</sup>

Durdík podotýká, že vědecká estetika dobře zná složené dílo umělecké, ale pouze jako spoluúčinkování<sup>63</sup> různých samostatných umění, které sice působí v těsném spojení, ale nejedná se o pravou estetickou jednotu. Proto je veškerá úzkostná důkladnost při slučování krásen špatně uplatňovaná. Nutnost reformovat stávající operu

---

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 1.

<sup>62</sup> „Der Stoff und das ihm eigene Interesse – so lauten die schlichten aber heutzutage sehr empfehlenswerthen Worte Herbart's – dient in der Regel zum Verbindungsmittel (gleichsam zum Gerüste) für ein sehr mannigfaltiges, daran gefügtes Schönes. *Die Einheit eines Kunstwerkes ist nur selten eine ästhetische Einheit; und man würde in sehr falsche Spekulationen gerathen, wenn man sie allgemein dafür halten wollte.* Ein Gemälde enthält ästhetische Verhältnisse der Farben: diese bestehen für sich. Es enthält ästhetische Verhältnisse der Gestalt, der Zeichnung: diese bestehen wieder für sich; sie hätten selbst ohne bunte Färbung, (in getuschter Manier, oder im schwarzen Kupferstich) erscheinen können. Es enthält endlich ästhetische Verhältnisse in dem dargestellten Gedanken; diese sind poetischer Art, vielleicht vom Dichter entlehnt, oder sie können doch durch Worte, abgesondert von dem begleitendem räumlichen Schönen, ausgesprochen werden. Nun beruht allerdings der Werth des Gemäldes nicht blos auf der Summe jener verschiedenartigen Schönheiten, sondern auch auf deren schicklicher Verbindung. Allein dies Schickliche ist dennoch, äthetisch betrachtet, etwas Untergeordnetes, und welches viel mehr an der Beschaffenheit des Stoffes hängt, als an irgend einer Gattung des in ihm dargestellten mannigfaltigen Schönen.“ DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, s. 2. Durdík uvádí, že citace je převzata z Herbartova souborného vydání jeho díla: Herbart, *Sämtliche Werke*, I, s. 164. Část této citace z Herbarta uplatnil Durdík také v *Poetice* na s. 85.

<sup>63</sup> Durdík v *Poetice* používá termín „součinění“, v německém textu fejetonu termín „Zusammenwirken“.

podle míry pokroku a vkusu se kvůli tomuto úzkostnému slučování a chtění skutečné estetické jednoty zvrhla.<sup>64</sup> Moderní umělecká produkce si dala za úkol vznik uměleckého díla, ve kterém se ztrácí hudba i básnictví, aby se mohli projevit v něčem třetím. Toto dílo, ve kterém se hudba a básnictví projevují v nerozlučném celku, Durdík nazývá „hudbodrama“.<sup>65</sup>

Durdík rozebírá, zda je toto řešení nerozlučného celku prostřednictvím „hudbodramatu“ vůbec možné. Nejprve se zaměřuje na stránku psychologickou. Jak báseň, tak hudba jsou druhy umění, které na vnímatele působí velmi silně a vyžadují po nás celou naši míru chápavosti. Avšak k tomu podotýká, že *„dvěma pánům nelze sloužiti; člověk má jen jistou míru své chápavosti, plný účín hudby bude vždy překážeti plnému účínu básně.“*<sup>66</sup> Také na nás podle Durdíka působí i velmi rozdílně. Každá má svůj výhradní účinek, který přivede naši duši k jakémusi rozechvění, které můžeme znázornit obrazem vlnění. Problém nachází Durdík v tom, že jiná soustava vln náleží básni a jiná hudbě. Z tohoto hlediska se tedy zdá, že ani navržené „hudbodrama“ není možné.

Z psychologického hlediska přechází Durdík k pohledu estetickému a rozhodně se staví proti rozebíranému návrhu „hudbodrama“ a opět se odvolává na Herbarta: *„,abychom jednotu nechťeli vyumělkovat, kde jí není‘, ba že ,bychom zabředli v spekulace velmi křivé, kdybychom složené dílo umělecké všeobecně chtěli pokládati za jednotu aesthetickou‘.“*<sup>67</sup> Právě to provádějí, jak píše Durdík, tzv. „šampióni hudbodramatu“, kteří protestují proti podrobné analýze „hudbodramat“ a jsou unešení nabízenou jednotou.<sup>68</sup> Toto ale estetická kritika, neboli vědecká estetika nedovoluje. *„[...] nechť přívrženci jakés nově vynalezené jednoty se proti výhradním účínům uměn vzpírají jak chtějí, nechť uměny osobitné zatracují a v hudbodramatě nejvyšší vrchol-cíl všeho uměleckého snažení spatřují, my nemůžeme v tomto domnělém jednotníku viděti více, než mnohotvárnou, stále se měnící operu, jejížto hlavní dojem jest určitého, podstatě hudebního rázu, umělecké dílo složené, jež za naší doby sici nejosobivěji si*

---

<sup>64</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, s. 3.

<sup>65</sup> DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I. L. Kober, 1881, s. 89.

<sup>66</sup> Tamtéž.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 89–90.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 90.

*vede, ale v dualistické nebo docela vícečlenné artistice nikoli na jednotě nýbrž na měnivém kompromisse obou uměn se zakládá.*“<sup>69</sup>

Z pohledu vědecké estetiky tento návrh spojení umělé jednoty možný tedy také není, jelikož nesrovnatelnosti mezi znějícími tóny a myšlenkami nejde odbýt jedním všeobecným vzorcem. Takto Durdík odpovídá na dvě vznesené námitky proti „hudbodramatu“.

Při posuzování správnosti souborného uměleckého díla se stalo velmi citlivou otázkou téma vztahu mezi hudbou a poezií. Durdík chápe obecenstvo, které, když vidí přesnost, s jakou přednášející na jevišti interpretuje básníkovu dílo, považuje autora a přednášejícího za jednu osobu. Zdání jednoty je v tomto případě podle Durdíka zřejmé, ale víme, že existují dvě osoby, z nichž přednášející osoba dodržuje záměr daný básníkem. „Gesamtkunstwerk“ by měl správně pocházet od jednoho autora. Rozdělení práce mezi tyto dva umělce je pro stoupence „Gesamtkunstwerku“, které Durdík chápe a označuje jako monisty<sup>70</sup>, zcela nepřípustné. Avšak to, zda je autorství připisováno jedné nebo dvěma osobám, není vůbec pro estetický soud podstatné, jelikož ten se drží pouze toho, co je již hotové. Samotná opera bude vždy minimálně dualistické umění. Opera jako „hudební drama“ se bude vždy skládat nejméně ze dvou uměleckých děl, které budou působit jako dvě samostatné hodnoty.<sup>71</sup>

Mylné směřování obsahové estetiky k představě estetické jednoty podle Durdíka způsobilo „katastrofu“, jejíž příčinu vidí především v hudební oblasti.<sup>72</sup> Hudba z pocitu své nedostatečnosti sáhla po pomoci básnického umění. To ovšem neznamená, že by naopak poezie nemohla existovat bez hudby. Podle Durdíka to ovšem přesně takto tvrdí „hudbodramatikové“, kteří chtějí spoutat tyto dva umělecké druhy k sobě. Durdík se ohrazuje proti tomuto tvrzení, kdy argumentuje básněmi, ke kterým nikdo nepřipojil nápěv, a melodiemi, ke kterým nikdo nepřipojil slova, a přesto jsou dostačující a soběstačné. Durdík dává ve svých textech velký důraz na soběstačné stanovisko poezie. Poezie je pro něj naprosto dokonalé umění, které může jít někdy do spolku s jiným uměním, ale ne proto, aby s jiným druhem umění splynula, ale pouze, aby zvýšila jeho účinek. „Hudbodramatikové“ sice považují za nevyšší umělecké dílo drama, ale tvrdí,

---

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> Monisté prosazují filozofický názor, že veškerenstvo vychází z jedné podstaty.

<sup>71</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880, s. 10.

<sup>72</sup> DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I. L. Kober, 1881, s. 90.

že jeho dokonalost může nastat pouze tehdy, „pokud je v něm každý druh umění přítomen ve své nejvyšší naplněnosti“.<sup>73</sup>

Nauka o „Gesamtkunstwerku“ mohla podle Durdíka vzniknout pouze na půdě obsahové estetiky, kde není estetika považována za samostatnou vědu, ale je pouhým dodatkem k metafyzické teorii, a kde hlavní věta zní: „*Mnohost je jedna.*“<sup>74</sup> Zastáncům „Gesamtkunstwerku“ nestačí spojení hudby a poezie, přidávají ještě např. malbu, tanec nebo sochu a v látkové smíšenosti představují jediný organismus. Toto všechno jsou kroky ke vzniku „všedíla“ uměleckého.<sup>75</sup>

Durdík uvádí jako nejznámějšího hlasatele tohoto „všedíla“ skladatele Richarda Wagnera, podle kterého podstata umění spočívá v tom, že jeden druh umění zobrazuje jen jednu stránku člověka. To podle Wagnera znamená, že čím více druhů umění sloučíme, tím úplněji bude člověk zobrazen. Durdík s tímto stanoviskem nesouhlasí a neakceptuje tuto snahu vtěsnat všechna jedinečná umění do jedné organické jednoty. Odsuzuje tento „tajný zdroj“ „všedíla“, kterým se stává účín, který chtějí „hudbodramatikové“ za každou cenu.<sup>76</sup> Totéž zdůrazňuje i ve svém fejetonu: „*[...] formová estetika se přidržuje názoru, že čím dále pokrok dělá rozvíjení, tím více jednotlivá umění uplatňují jejich zvláštnosti, tím více jsou rozhodněji zdůrazněny jejich svébytnosti, takže tím méně může být pomýšleno na jejich splynutí v jedno Gesamtkunst.*“<sup>77</sup>

Složené dílo umělecké nelze podrobit kritice jinak než podle složek, proto nelze souhlasit s propagací nového ideálu, jenž protestuje proti jakékoli vědecké analýze a správnému posouzení. Durdík poznamenává, co přesně pro něj kritika díla znamená: „*[...] kritika, nebo chceme-li vědecká estetika, v níž je posouzení agregátu v zásadě analýzou, znamená rozřezání, oddělení, potom posouzení a rozhodnutí.*“<sup>78</sup> V další námitce, že člověk není schopen posoudit několik uměleckých děl najednou, odkazuje

---

<sup>73</sup> „... wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.“ DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk*, s. 22.

<sup>74</sup> „Die Vielen sind Eins.“ Tamtéž, s. 5.

<sup>75</sup> DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I. L. Kober, 1881, s. 91.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>77</sup> „[...] die Formästhetik die Ansicht festhält, dass je weiter die Entwicklung fortschreitet, die einzelnen Künste desto mehr ihre Eigenthümlichkeiten zur Geltung bringen, ihre Selbstständigkeit desto entschiedener betont werden, so dass an ihr Einswerden in einer Gesamtkunst desto weniger wird gedacht werden können.“ DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, s. 6.

<sup>78</sup> „[...] die Kritik, oder wenn man will die wissenschaftliche Ästhetik, indem die Beurteilung eines Aggregats wesentlich Analyse ist und scheiden, trennen, fichten, dann urteilen und entscheiden heisst.“ Tamtéž, s. 14.

na Friedricha Theodora Vischera,<sup>79</sup> zástupce obsahové estetiky, který, i když byl velkým zastáncem hegelianismu, ve svých teoriích zdůrazňoval neslučitelnost umění.

Pro stoupence „Gesamtkunstwerku“ neexistuje žádný třetí hlavní estetický směr, přičemž se často odvolávají na Arthura Schopenhauera.<sup>80</sup> Nicméně Durdík upozorňuje, že ani Schopenhauerova estetika smíchání umění neodpovídá podstatě „všedíla“.<sup>81</sup> Durdík Schopenhauera více v díle nerozebírá, avšak je známo, že Schopenhauer byl pro Wagnera velkým vzorem, a po přečtení jeho díla *Svět jako vůle a představa* (1819), byl tímto dílem tolik nadšený, že ho hojně doporučoval i svým přátelům. Zanícenost pro jeho filozofii se projevuje také v tom, že ji zakomponoval např. i do opery *Parsifal*, kde se v ději s křesťanskou tematikou objevuje i symbolika z buddhismu, která nás provází cestou k dokonalému sebezapření.<sup>82</sup> Durdík nesouhlasí s těmito Wagnerovými snahami využívat hudbu jako prostředek pro vyjádření mimohudebních skutečností.

Durdík ve fejetonu zmiňuje několikrát již uvedeného Eduarda Hanslicka, na kterého odkazuje jako na uznávaného mistra hudební kritiky, jenž „zaujal stejný rozhodný odsuzující postoj k teorii a praxi Gesamtkunstwerku a ve svých recenzích s klidem, jistotou a odbornou znalostí vyzval k jasnému a nevyvratitelnému zastavení pomateného, nelogického blouznění, i s účinkem směrem ven, který musí být pro stoupence Gesamtkunstwerku označen jako vyloženě neblahý.“<sup>83</sup> Hanslick byl ostatně ve své době znám jako odpůrce celé teorie programní hudby, kterou označoval jako příživníka literárních předloh.<sup>84</sup> Ve svých výrocích Wagnera nijak nešetří. Vytýká mu, že znásilňuje hudbu nepřirozeným slovem a přehnaným výrazem a ničí zpěváky nezpívateľnými party. „*S programem před očima pokulhává vždy člověk před hudbou*

---

<sup>79</sup> Friedrich Theodor Vischer (1824–1894) byl německý básník, dramatik a kritik; neznámější díla: *Kritische Gänge* (1844), *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. 6 sv. (1846).

<sup>80</sup> Arthur Schopenhauer (1788–1860) byl německý filozof.

<sup>81</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, s. 17.

<sup>82</sup> NOVOTNÁ, Lenka. *Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera*. Paidela: Philosophical e-journal of Charles University, 2007, (1-2), s. 1–10.

<sup>83</sup> „Eduard Hanslick hat zur Theorie und Praxis des Gesamtkunstwerk dieselbe entscheidend verurteilende Stellung eingenommen und den verworrenen, unlogischen Schwärmereien in seinen Besprechung ein deutliches und unwiderlegbares Halt zugerufen, mit einer Ruhe, Sicherheit und Sachkenntnis, so wie mit einer Wirkung nach aussen, welche für die Anhänger des Gesamtkunstwerk geradezu verhängnisvoll genannt werden muss.“ DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*, s. 18.

<sup>84</sup> LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián : Paměti, fejetony, kritiky*. Praha: Editio Supraphon, 1992, s. 21.

nebo za ní.“<sup>85</sup> Podle Durdíka tento první hudební kritik v Evropě<sup>86</sup> nikdy nepochopil sympatie, jichž se Wagnerovi dostávalo od širokého publika. Wagnerova reforma nám podle Hanslicka nedala žádné obohacení, rozšíření nebo obnovení, jako pro nás představuje hudba Mozartova, Beethovenova, Weberova nebo Schumannova. A přesto stoupenci Wagnera stále hlásají, že hudba mu může děkovat za netušené obohacení. Proto také Durdík nechápe např. názor svého krajana Heinricha Porgese,<sup>87</sup> který chválí Wagnerovu ideu Gesamtkunstwerku jako znovuobjevení řecké tragédie vznikající na základech nacionálně-německého charakteru.<sup>88</sup>

Durdík se s Hanslickem názorově shoduje v tom, že absolutním hudebním uměním je hudba instrumentální. Není možné říct, že je v moci hudby něco, co není v silách hudby instrumentální. Hudba, která je komponovaná na text, už není čistě hudebním uměním. V tomto výroku už můžeme vidět, že Wagner, který zavrhuje hudbu bez textu a za budoucnost hudby prohlašuje reformovanou operu (hudební drama), nemůže mít u těchto kritiků pochopení. Podle Wagnera má umění oslavovat význam lidského života a lidské city. Jeho cílem bylo obnovení vznešenosti antického divadla, kde se hudba má podříditi dramatickému obsahu. Hudba sice dokáže lépe než kterékoliv jiné umění vyvolávat city, ale neumí být konkrétní, proto má hudba podle něj vždy o dramatu vypovídat, jelikož slova jsou stejně důležitá jako hudba. Wagner chce pomocí umění ukázat lidem jejich skrývané pravdy o nich samých a pomoci jim, aby dosáhli pochopení vlastního já. Je přesvědčen, že „nejvlastnějším účinkem absolutní hudby je buditi neurčité pocity, plné tušení; [...]“<sup>89</sup>

Durdík dochází k závěru, že neexistuje nic takového jako „Gesamtkunstwerk“ ve smyslu Wagnera, to znamená dílo, které by zahrnovalo všechny umělecké produkce. Můžeme tedy „Gesamtkunstwerk“ akceptovat pouze tehdy, pokud se rozhodne být dílem složeným. O těch, kteří již zašli tak daleko a propadli představě „Gesamtkunstwerku“, Durdík píše: „Tak daleko to již zašlo – chtějí reformovat operu a zabít ji!“<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 309.

<sup>86</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880, s. 18.

<sup>87</sup> Heinrich Porges (1837–1900) byl česko-rakouský sborníkář, kritik a spisovatel židovského původu.

<sup>88</sup> DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880, s. 18.

<sup>89</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Statě o české a světové hudbě*, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 347.

<sup>90</sup> „So weit ist es gekommen – sie wollen die Oper reformieren und bringen sie um!“ DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880, s. 14.

## 2.2 OTAKAR HOSTINSKÝ – SDRUŽENÁ UMĚNÍ

Ve čtvrté kapitole svého díla *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*<sup>91</sup> (dále jen *Hudební krásno*), nazvané „Sdružená umění – Souborné umělecké dílo“<sup>92</sup>, Hostinský uvažuje o uměleckých formách tzv. souborného uměleckého díla, odehrávajících se na divadelním jevišti. Souborným uměleckým dílem se zabývá posléze i v kapitole páté, „Postavení hudby v souborném uměleckém díle“.<sup>93</sup> V rámci své teorie nám v úvodu čtvrté kapitoly Hostinský představuje podmínky, za kterých je možné dosáhnout jednotného souladu mezi jednotlivými složkami.

Pokud se mají podle autora různá umělecká odvětví podílet na společném díle a sdružit se v organický celek, může se již předem žádoucí soulad či harmonie nejspíše týkat:

1. Obsahu neboli látky
2. Časové či prostorové formy projevu obou zúčastněných uměleckých odvětví<sup>94</sup>

Dokonalý látkový soulad může nastat podle Hostinského v umění výtvarném, např. v sochařství společně s malířstvím. K látkovému souladu na druhou stranu nemůže dojít např. mezi výtvarným uměním a hudbou, jelikož jejich látkové prvky jsou naprosto různorodé, protože některá umění probíhají v čase a jiná se vyjadřují prostorově. Hostinský rozděluje osm základních umění do třech kategorií: prostorová, časová a časoprostorová. Do prostorových řadí trojrozměrná umění, kam patří architektura a sochařství, plošná umění, kde se nachází ornamentika a malířství. Do umění časových řadí Hostinský hudbu a literaturu, do umění časoprostorových tanec a mimiku.

Všechna umění, se kterými byl Hostinský obeznámen, lze nakládat na sebe a prezentovat je současně. Vytvoří se tak umělecké dílo, které je působivé, ale je důležité podotknout, že se nejedná o tzv. „sdružené umění“ v pravém slova smyslu, jelikož nedochází k úplnému splnutí v jednotné dílo. Zaměřuje se na fakt, zda umění, které je výtvarné a neprobíhá v čase, můžeme spojit s básnictvím, které v čase probíhá.

---

<sup>91</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, In: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 23–124.

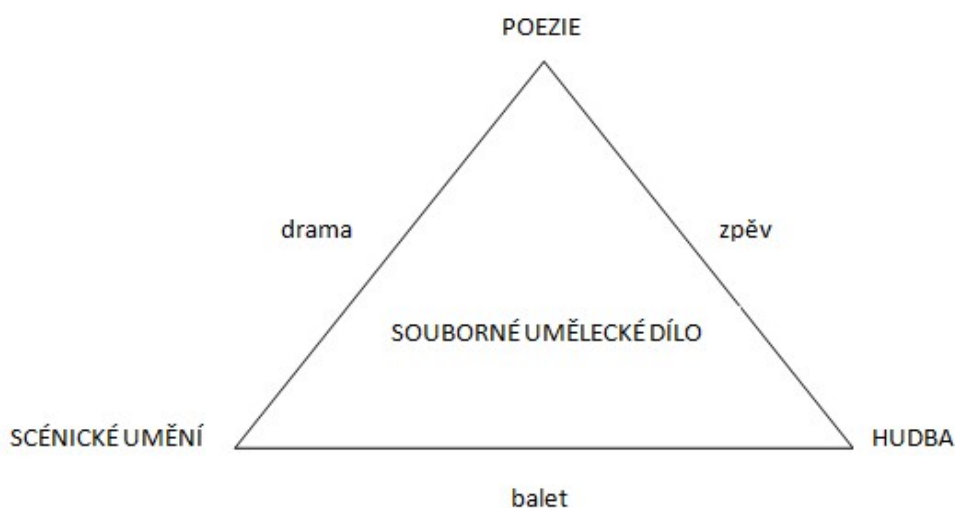
<sup>92</sup> Souborné umělecké dílo je termín zvolený překladatele, tamtéž, s. 74–92.

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 93–115.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 75.

Dokládá, že to možné není, ledaže by shodu mohl splňovat „živý obraz“, to znamená, kdyby se obraz na plátně začal pohybovat, statista by se proměnil v herce a měnil by svoji tvář a gesta v souladu s básníkovými slovy. Tím však změníme výtvarné umění na umění scénické.

„Sdruží-li se pak se scénickým uměním poesie, vzniká drama.“<sup>95</sup> Tímto spojením drama tedy není jen pouhým „odvětvím básnictví“ jako je třeba epos, ale sdružením uměleckých oborů. Divadelní souborné umělecké dílo je podle jeho názoru tvořeno ze tří složek. Těmi jsou poezie, hudba a scénické umění. Představuje graf, kde je za první poezie a scénické umění, za druhé výtvarné umění a hudba a za třetí hudba a poezie.



Pozornost zaměřuje nejvíce na scénické umění, které tvoří jedno ze tří uměleckých druhů, podílejících se na souborném uměleckém díle. Scénické umění je závislé na pohybu a prostředí, ve kterém se představitel na scéně pohybuje. Rozpadá se dále do dvou složek: gesta a mimiky. Tyto dvě složky jsou pro něj stavebním kamenem pro práci a pohyb na jevišti. V rámci Hostinského dělení tří složek souborného uměleckého díla „...hudba má vyjadřovat city jednajících osob, kdežto poesie myšlenky a mimika vnější zjev.“<sup>96</sup> Dle jeho teorie je sdružení všech těchto tří umění možné, jelikož se společným způsobem projevují v čase a dovolují formální soulad mezi sebou. Poté se zaměřuje na subjektivní dojem z jednotlivých složek posluchače nebo diváka, který nazývá soulad v náladě.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 77.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 87.



Sdružené umění musí dospět k onomu souladu v náladě. Při sdružování umění působí umělecká pravidla, která se náladě podřizují. Je zapotřebí slučovat např. veselou látku s odpovídajícími veselými barvami, nebo při zobrazování vášní používat kontrastní barvy a zmatené neklidné obrysy. Hostinský konstatuje, že hodnocení souborného uměleckého díla má probíhat na základě jednotlivých odvětví v díle, které počtem odpovídají i stejnému množství estetických soudů. Jejich autonomie je pro Hostinského důležitá. Všechny estetické soudy jsou si v uměleckém díle navzájem rovnocenné a my musíme ignorovat jakkoli zdůvodněnou hierarchii při hodnocení.

Zprostředkujícím členem je pak subjektivita vnímatele, ve kterém se vytváří nálada dle libosti a nelibosti. „*Libost nebo nelibost, kterou budí elementární poměr, vztahuje se na umělecké dílo jako jednotný celek, krása či ošklivost detailů se imputuje dílu samému.*“<sup>97</sup> Při tom záleží na vnímavosti recipienta a jeho individuálním rozpoložení, vzdělání a dalších faktorech. Pokud je chyba v jednom z odvětví sdruženého umění, např. nesprávné podání barev či špatné pojetí, přičítá se to celému obrazu. Hostinský zmiňuje problém vnímání v opeře, kdy se v jejím případě podílejí na realizaci tři složky (hudba, poezie, scénické umění). V případě, že se recipient zaměří pouze na jednu z těchto složek, rozpadne se dílo na dva nezávislé celky – básnický text a na hudební skladbu. To vytváří jakýsi dualismus v konečném úsudku, který pro operu není vůbec jednotný, a ne zcela správný.

Hostinský následně ještě tyto tři složky porovnává: hudba, poezie a tanec, které společně vytvářejí souborné umělecké dílo, jsou rovnoprávné a stejnou měrou se podílejí na vytvoření krásna. Avšak role dramatického básníka stojí nad všemi a je nejvyšší instancí. Odkazuje na Richarda Wagnera, který prohlašoval, že v souborném uměleckém díle je drama cílem a hudba prostředkem výrazu, tudíž pro operu platí, že poezie a hudba jsou na stejné rovině. Tři základní složky tak tvoří princip souborného uměleckého díla, tzn. trojí soulad: obsahu, formy projevu a nálady. Tedy aby bylo možné sdružení dvou a více umění ve fungující a soudržný celek, musejí se uměny podle Hostinského shodovat ve svém obsahu, formě svého vyjádření, a musejí dospět k souladu v náladě.

Věnuje se i otázce stupně samostatnosti vyjmenovaných složek a dochází k závěru, že poetický text je nejsamostatnější, „*neboť u něho forma vzhází bezprostředně*

---

<sup>97</sup> Tamtéž, s. 81.

ze specifického obsahu uměn: za jistých podmínek by mohla úplně uspokojovat i recitace pouhého textu opery.“<sup>98</sup> Opera se pro něj stává nejdylitější ze všech uměleckých děl, protože se nejvíce vzdaluje od přírody, přestože si z ní bere matérii. Po představení pravidel k vytvoření souborného uměleckého díla se Hostinský zaměřuje na významnost postavení hudby vůči ostatním složkám. Nejvíce důležité připadají Hostinskému vztahy hudby k poezii jako umění určujícímu látku s formou. Opakuje a více rozebírá podmínky jednoty jakéhokoli sdružení různých umění:

1. Soulad obsahu: rozhodně je nutné popřít možnost takového souladu vzhledem k vlastnímu obsahu poezie. Myšlenkový obsah poezie, která jde sdělovat slovy je hudebnímu umění nepřístupná. Přesto se Hostinskému zdá, že existují případy, při nichž se může jednat o výjimku, jelikož při jejich realizaci hudba s větší nebo menší určitostí reprodukuje nějaký myšlenkový obsah. To nechce Hostinský nechat bez povšimnutí a představuje tyto případy: kdy krátké motivy lesních rohů jistě dokážou vyvolat představu „honby“, stejně jako signál trubky se zvukem bubnů představu „boje“ a táhlé teskné akordy pozounů se znějícími zvony představu „pohřbu“. Hostinský zdůrazňuje, že toto není pravá tónomalba, ale jen pouhá citace hudebních útvarů.<sup>99</sup>

Obecně, pokud budeme citovat píseň nebo chorál, jejichž text je obecně známý, pak postačí orchestru zahrát znělku z konkrétního nápěvu a recipient je schopný reprodukovat i slova příslušné k textu. „*Umělec má nesporně i při nápěvech, které sám vynalezl, právo využít oné schopnosti hudby, jež je s to pouhým opakováním nápěvu, předneseného napřed se zpěvem, reprodukovat také text a sním i celý jeho osobitý myšlenkový obsah.*“<sup>100</sup> Příznačné motivy umožňují recipientovi vyvolat pomocí slov či gest něco, co již slyšel někdy dříve. V uměleckém záměru mají dvojí charakter: buď poeticko – dramatický, nebo čistě hudební. Pro příznačné motivy v dramatu je nezbytné těsné splynutí slova a tónu, zejména pokud jde o správnost deklamace a charakteristiku nálady. Melodie, která slouží příznačnému motivu, nemusí být jen zpěvná, může být i orchestrální, která doprovází určitou situaci nebo vystoupení určité osoby – nějaký významný scénický obraz. Užívání příznačných motivů se může dít jen v nejdokonalejším souladu s dramatickým rozvrhem díla: Buď příznačné motivy slouží

---

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 85.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 93–94.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 94.

jen k posílení účinku myšlenek, které můžeme sdělovat slovy a gesty nebo mají za úkol navodit v posluchači myšlenky, které mají zůstat nevysloveny, tzv. „myšlení nahlas“.

Hudba ve svém znění musí být v souladu také s akustickými prvky ostatních složek. To znamená vyloučit veškeré nehudební šramoty, protože nic není trapnější než slyšet divadelní mašinerii, která do představení nepatří. K nehudebním zvukům patří i zvuky lidské řeči. Také je nutné vyladit výšku vokálů, aby se shodovaly s intervaly hudebního systému.

2. Souhlas formy projevu: týká se časového členění všech tří složek souborného díla. Poezie rozděluje slabiky, slova, fráze, věty, souvětí, scény a jednání nejrozličnějším způsobem podle určitých pravidel, stejně tak činí hudba s tóny, motivy, chody a scénické umění s výrazem tváře a gesty.<sup>101</sup> Aby se řeč stala zpěvem, je tudíž zapotřebí látkového souladu rytmicko-dynamických schémat, kdy musí být uvedené mluvené slovo včleněno do pevně stanoveného a uspořádaného taktu. Neexistuje formálně uspokojující básnický útvar, jehož kompoziční schéma by nebylo možno s úspěchem zužitkovat pro hudbu. Básník musí připravit půdu takovým způsobem, aby docílil co možná nejvyšší umělecké krásy. U scénického umění a opery zaleží na „souhlasu hudebních rytmů s pohyby představitelů“. Hudba nemůže toto rytmické uspořádání ignorovat.

3. Jednota hudební a poetické nálady: podle Hostinského je to označení pro „dramatický výraz“ v souborném uměleckém díle. Hudba a poezie musí být v jednotě, jelikož „nikdo nemůže souhlasit s hudbou, o níž je přesvědčen, že je skutečně v nějakém rozporu s textem; na stupni tohoto rozporu může záviset leda stupeň nesouhlasu, nikoli však proměna nesouhlasu v souhlas.“<sup>102</sup> Z toho lze vyvodit, že mezi hudbou a poezií nesmí být ani nejmenší rozpor. „Pokud se zaměříme na hudbu instrumentální, můžeme jistě říct, že ta je čistě formálním a bezpředmětovým uměním. Avšak vokální hudba naproti tomu je sdruženým uměním, jehož formotvorným principem již není samotná absolutní hudba, ale složka látkotvorná, poezie.“<sup>103</sup> Z čistě hudebního hlediska je tedy zpěv již představujícím, objektivním uměním.

---

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 99.

<sup>102</sup> Tamtéž, s. 105.

<sup>103</sup> Tamtéž, s. 113.

Ve svých textech se Hostinský zabývá teoriemi Richarda Wagnera a jeho idejí souborného uměleckého díla. Především ho zajímá, jakým způsobem Wagner řeší problematiku spojování uměleckých oborů do společného díla včetně jeho požadavku o dokonalé hudební vyjádření poetické ideje. Je si ovšem vědom toho, že Wagner toto úsilí pokládá do určité míry za marné, a proto se má hudebník snažit o výpomoc zpívaným slovem.

Můžeme s jistotou říci, že Otakar Hostinský patřil do skupiny hudebních kritiků a zástupců stojících za Bedřichem Smetanou, respektive za Richardem Wagnerem. Hostinský vystoupil se svými názory nejvíce v časopisech *Hudební listy* a *Dalibor*. Z nejznámějších textů, které Hostinský vydal, byla brožura *Richard Wagner* (1871) nebo článek *Wagnerianismus a česká národní opera* (1870), který vyšel na pokračování v *Hudebních listech*. Tento text byl poté považován za základní text Wagnerových stoupců.<sup>104</sup> Hostinský vnímal Wagnera jako reformátora a představitele moderní hudby.

Zastává se Wagnera s ohledem na fakt, že „*Konečně nesmíme také zapomenouti, že jest R. Wagner radikálním reformátorem v oboru umění, kdežto širší obecnstvo ve věcech takových obyčejně representuje stranu konservativní, která vždy dle toho zařizuje své požadavky, čemu po delší čas byla přivykla, a tudíž každý nový výkon umělecký měří staršími plody podobného způsobu; z toho plyne též zcela přirozeně, že se vším, co mu jest nové, cizí, jen stěží a znenáhla může se spřáteliti.*”<sup>105</sup>

Hostinský upozorňuje kritické české obecnstvo, že Wagnerovy nejde jenom o hudbu samotnou, ale jádro jeho teorie leží „totiž v poměru rozličných odborů uměleckých k sobě.”<sup>106</sup> Jde především o hudbu a básnictví. Podle Hostinského se snaží o emancipaci hudby, chce se odpoutat od absolutní hudby, která podle něho od dob Rossiniho pozřela v opeře řeč. Hudba absolutní nedokáže podle Wagnera vyjádřit to, co báseň. Je přesvědčený, že: „*Nejvlastnějším účinkem absolutní hudby je budit neurčité pocity, plné tušení; [...].*”<sup>107</sup> Moderní operní hudba je dle něho v úpadku, jediná možnost, jak jí zachránit je návrat k samotným základům. Wagner jmenuje Glucka a

---

<sup>104</sup> PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 26.

<sup>105</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Statě o české a světové hudbě*, In: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 344.

<sup>106</sup> Tamtéž.

<sup>107</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, In: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 117.

Mozarta, neboť tyto velikány vnímá jako základ dramatické hudby.<sup>108</sup> Wagner nemá podle Hostinského nic společného s programní hudbou, jelikož nevěří, že by samotná hudba dokázala vyjádřit to samé, co dokážou přednášeči vyjádřit pouze slovy.

Hudba tedy podle Wagnera nemá obsah, jejím úkolem je pokusit se znázornit určité situace, nálady a naznačit charakteristiku jednotlivých postav v dramatickém hudebním díle. V momentě, kdy Richard Wagner převedl svoje představy do hudební praxe, došel k názoru, že souborným uměleckým dílem dokážeme spojit všechna umění tak, aby se docílilo bezprostředního účinku, kterého samotné druhy umění nikdy nemůžou dosáhnout.

Při rozebírání Wagnerových teorií naráží Hostinský i na Eduarda Hanslicka, který se znal s Richardem Wagnerem osobně. Jejich první setkání proběhlo v roce 1845 v Mariánských lázních. V té době byl Hanslick jako dvacetiletý student Wagnerovou tvorbou nadšený, až později se stal jeho největším oponentem. I když byl Hanslick vůči Wagnerovy velmi kritický, Hostinský nachází v jejich teoriích společné prvky. Jedním z nich je např. odmítání afektové teorie, u které se předpokládá, že specifické hudební postupy by měly vyvolat konkrétní afekt. Také se shodují v tom, že orchestr by měl být ukryt před zrakem publika, jelikož podle obou je hráč v orchestru jen pouhým interpretem, nikoli něčím představovaným, a proto nemusí být vidět. Hostinský naráží také na Hanslickovu kritiku, v níž Hanslick vytýká Wagnerovi odkazování na Schopenhaerovu filozofii, jelikož chce publikum i vychovávat, kdežto Hanslick zastává názor, že hudba má posluchačům sloužit. Avšak Hostinský píše, že Schopenhaerův vliv začal až v roce 1870 a Wagnerovo umění tímto vlivem nebylo téměř dotčeno.<sup>109</sup>

Hostinský nevidí ve Wagnerových dílech ideál „Gesamtkunstwerku“, ale je toho názoru, že je na správné cestě, jak ho dosáhnout. „[...] směr Wagnerův jest ryze moderní, a kdyby i Wagnera nebylo, musila by se moderní opera dřív neb později bráti touto cestou.“<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Statě o české a světové hudbě*, In: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 347.

<sup>109</sup> JŮZL, Miloš. *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 127.

<sup>110</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, In: *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 116.

### 3. GESAMTKUNSTWERK – DURDÍK VS. HOSTINSKÝ

Pohled na Wagnerovo dílo rozdělil českou hudební kritiku na dva nesmiřitelné „tábory“ a v kontextu tvorby Bedřicha Smetany se stal klíčovým prvkem v boji o koncepci české národní opery. Po představení Josefa Durdíka a Otakara Hostinského, a jejich přístupům k hudebnímu formalismu a soubornému uměleckému dílu, je nyní jasné, že co se týče názorů na Wagnera a jeho ideji „Gesamtkunstwerku“ stáli názorově proti sobě.

Josef Durdík svůj jasně nepříznivý postoj proti Wagnerovi projevovat v tehdejších časopisech, např. v *Hudebních listech*, *Daliborovi*, *Světozoru*, *Pokroku* atd. V těchto odborných novinách se odehrávala propagace a obrana wagnerovských principů včetně jeho reformy opery. Prvotní událostí, která odstartovala v českém prostředí boje o Wagnera (Smetanu), bylo představení opery Bedřicha Smetany *Dalibor* 16. května 1868. Zlomovým se stal až filharmonický koncert, který se uskutečnil 12. prosince 1969, jehož provedení se setkalo na stránkách časopisu *Dalibor* s negativními ohlasy, naopak kladnou reakci měl koncert v *Národních listech*.<sup>111</sup> Na tomto koncertě, pod vedením Bedřicha Smetany, zazněla předehra k Wagnerově opeře *Mistrům pěvcům norimberským*. Po této události se hudební kritici rozdělili na již zmíněné dva „tábory“ Wagnerových odpůrců a ctitelů, a začaly se objevovat i kritiky na Wagnerovy teoretické spisy *Das Kunstwerk der Zukunft* a *Oper und Drama* z roku 1849 a 1859.<sup>112</sup> Ve skupině tzv. antiwagneriánů byl kromě Durdíka např. František Pivoda<sup>113</sup> či již několikrát zmiňovaný Eduard Hanslick, kterého je možné podle mnohých kritiků přezdívat dokonalý antiwagnerián.<sup>114</sup>

Samotné dohadování o možnost realizace Wagnerova souborného uměleckého díla mezi Hostinským a Durdíkem začalo v roce 1874, když Hostinský připravoval svůj habilitační spis o *Hudebním krásnu*. Už v momentě, kdy Hostinský zřejmě informoval Durdíka o svém záměru, nedostalo se mu ani malého pochopení. Durdík v dopise ze dne 8. dubna 1876 vyčítá Hostinskému jeho přehlížení k Wagnerovu vycházení z

<sup>111</sup> Národní listy 1869, r. 9, 15. 12., č. 346, [s. 2]. Literatura a umění.

<sup>112</sup> PECHÁČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 25.

<sup>113</sup> František Pivoda (1824 – 1898) byl učitel zpěvu a hudební kritik.

<sup>114</sup> Tato přezdívka je i částí názvu knihy: LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián : Paměti, fejetony, kritiky*. Praha: Editio Supraphon, 1992.

Schopenhauerovy filozofie: „*S podivením pozoruju, že posud věříte v módní filozofii. Wagnerovi je Schopenhauer základodátným, nám Herbart. [...] Nestrkejte se za jeho hudbu... [...] Vyslovuju Vám to konečně, an jste mi dal podnět slůvkem: „dílo všeumělecké“ (!). S hrůzou to čtu a pozoruju: Co já o něm soudím, nechci opětovat – prosím přečtěte si v Aesthetice str. 651. a 652. (vlastně celý § 108), jenž obsahuje pouhé důsledky předešlých. Mně bude ‚všedílo‘ a ‚všeuměna‘ míti vždy přízvěnu nejasnosti a přemrštěnosti...“*<sup>115</sup> Avšak Hostinský už z uvedených důvodů nebral na Wagnerův schopenhauerismus ohled.

Hostinský se nenechal svým učitelem umlčet a dál hledal možnosti realizování hudebního dramatu. Na rozdíl od konzervativního Durdíka ve svých textech uvažuje velmi moderně. Je přesvědčený, že nastolený „trend“ uvažování o souborném uměleckém díle je velmi prospěšný. Durdík cítí také nutnou potřebu nového uvažování o hudebním dramatu, ale tento směr, kterým se opera vyvíjí, je podle něho přestřeleným cílem. Hostinský souhlasí s Wagnerem v tom, že pokud jednotlivé druhy umění splynou v nový celek, nemůže jít o pouhý mechanický součet, ani o podřízenost jednoho umění ve prospěch druhého. Oproti Durdíkovi, který se ve své teorii snaží o zobecnění jisté estetické teorie, Hostinský se snaží zkoumat jednotlivá konkrétní díla zvlášť.

Hostinský byl na rozdíl od Durdíka v uvažování o hudebním dramatu ve výhodě, jelikož byl sám hudebníkem. Durdíkovi chyběl dostatek odborného hudebního vzdělání, proto mohl o hudbě uvažovat jen na teoretické rovině.<sup>116</sup> Nikdy toto stanovisko ani sám nepopíral, jak lze doložit z dopisu ze dne 8. června 1875, který se týkal zamýšlené knihy Hostinského a o ouventuře k Wagnerově dílu *Tannhäuser*<sup>117</sup>, které Durdík ještě zcela neodsuzoval, jako například Wagnerův *Prsten Nibelungův*: „[...] líbí se mi co výtvor hudební a lituji, že nejsem hudebník, abych okolností mohl slovu svému předati váhy, byť i proti Hanzlíkovi.“<sup>118</sup>

---

<sup>115</sup> BARTOŠ, Josef – NOVOTNÝ, Zdeněk (eds.). *Otakar Hostinský a Josef Durdík ve světle vzájemné korespondence*. In: NEJEDLÝ, Zdeněk (ed.). *Hudební sborník I*. Praha, 1913, s. 70-71.

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 68.

<sup>117</sup> Wagnerova opera *Tannhäuser* byla uvedena na českém jevišti hned jako druhá po Wagnerově opeře *Lohengrina* v plzeňském Městském divadle 16. ledna 1888. Nicméně o dílo nebyl takový zájem jako o rok dříve představenou operu *Lohengrina*. V Národním divadle v Praze měla opera *Tannhäuser* premiéru až o tři roky později 28. ledna 1891. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 86-87.

<sup>118</sup> BARTOŠ, Josef – NOVOTNÝ, Zdeněk (eds.). *Otakar Hostinský a Josef Durdík ve světle vzájemné korespondence*. In: NEJEDLÝ, Zdeněk (ed.). *Hudební sborník I*. Praha, 1913, s. 74.

I přes chybějící odbornou vzdělanost můžeme v Durdíkově práci vidět neústupná tvrzení proti uměleckému splynutí, jelikož pro něho je vždy jedno z vysokých druhů umění hlavní a jde do spolku s jiným druhem umění pouze pro zvětšení celkového dojmu. U tohoto spojení dochází pouze ke spoluúčinkování a je možné kdykoli tyto druhy umění rozpojit a hodnotit každé zvlášť. Pokud by v tomto bodě měl pravdu Durdík, že dochází mezi uměleckými druhy jen ke spojování, jak bychom si poté mohli vysvětlit budoucí umělecký film, jelikož stejně jako filmový scénář, který je udělený pro konkrétní film, může být přeci vytvořen kvalitní poetický text pro zhudebnění.<sup>119</sup>

Na rozdíl od Eduarda Hanslicka se Durdík i Hostinský shodují, že báseň či hudba pouze napsaná na papíře ještě není hotové umělecké dílo. Avšak Hostinský se razantně odlišuje od Durdíkova tvrzením o nutnosti posuzování textu a hudby zvlášť, jelikož když jsme nuceni říct, že je mezi těmito dvěma druhy nejednotnost, je z uměleckého hlediska něco v nepořádku s celým hudebním dramatem.<sup>120</sup> Hostinský jelikož vnímal Wagnera jako moderního reformátora, v něm viděl dosavadní vrchol evoluce v opeře, někoho kdo navázal na Glucka, Mozarta nebo Webera. Durdík se proti tomu ohrazuje, jelikož tvrdí, že moderní umělecká produkce si dala za úkol vznik díla, ve kterém se hudba i básnictví ztrácí. Pevně stojí za názory dané Eduardem Hanslickem a téměř nechápe Hostinského kritiky, což je možné vidět z dopisu adresovaného Hostinskému dne 4. června 1874. V tomto dopise Durdík píše: „*Proč zatracujete formu spisu Hanzlíkova? Že dělá Hanzlík o Wagnerovi vtipy? Já přiznávám, že mnohý vtip by se snad udělal sám – svrchu naznačeno, že skutečně nevím, kterak bych rozumně nebo vážně mohl mluvit o ‚dramatech‘ – kdybych o nich musil mluvit. Ostatně si pamatuju, kterak silně zas Wagner se vyslovil proti Hanzlíkovi.*“<sup>121</sup>

Hostinský podotýká, že i ten, kdo vnímá operu jako výlučně hudební a na její dramatickosti nebere ohled, je nucen souhlasit, že hudba musí v opeře tvořit jakýsi celek, stejně jako každá věta symfonie. Pro operu nejde psát dramatický text a hudbu zvlášť. „*Dialog hudebního dramatu musí patrně pro zpěv přijmouti deklamatorní stránku dosavadního recitativu, však zároveň pro orchestr také pevnější, bohatší umělé formy instrumentální, jež se v absolutní hudbě vyvinuly a v arii též na půdě operní*

<sup>119</sup> JŮZL, Miloš. *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980, s. 129.

<sup>120</sup> Tamtéž.

<sup>121</sup> BARTOŠ, Josef – NOVOTNÝ, Zdeněk (eds.). *Otakar Hostinský a Josef Durdík ve světle vzájemné korespondence*. In: NEJEDLÝ, Zdeněk (ed.). *Hudební sborník I*. Praha, 1913, s. 73.



zdomácněly.<sup>122</sup> Durdík toto nerozlučné propojování hudby a textu neuznává, jelikož obě tyto složky na vnímatele působí rozdílně, a každá má svůj výhradní účinek, který na nás silně působí.

Avšak Hostinský nachází tři aspekty, které by soulad v určitých uměních mohly umožnit: 1) soulad obsahu neboli látky; 2) soulad časové či prostorové formy projevu; 3) soulad v náladě. Skrze tyto tři aspekty dochází k definitivnímu závěru, že soulad různých druhů umění v souborném uměleckém díle je možný, a tím i Wagnerova idea „Gesamtkunstwerku“.<sup>123</sup> Durdík na konci svých textů naopak dochází ke konečnému závěru, že složené dílo jde hodnotit pouze podle složek. Hudební drama bude vždy minimálně dualistické umění, složené alespoň ze dvou druhů působících ve spojení, jako dvě samostatné hodnoty.

### 3.1 POSLEDNÍ VÝBOJ „ANTIWAGNERIÁNŮ“

Durdík i Hostinský hojně přispívali svými názory na stránky časopisů a uměleckých besedách, kde se odehrávaly tzv. „boje o Wagnera“ (Smetanu). Tyto boje probíhaly s největší intenzitou v první polovině sedmdesátých let 19. století. Naopak ve druhé polovině tohoto desetiletí boje výrazně opadly. Stalo se tak především kvůli ohluchnutí Bedřicha Smetany a jeho stále vzrůstajícímu všeobecnému uznání.

Jednou z poslední událostí, kdy se začalo opět v tisku živěji diskutovat o možném povedení Wagnerových děl v Čechách, bylo 20. dubna 1880 uvedením zprávy v tisku, ve které ředitelství pražského divadla oznámilo svůj úmysl inscenovat jednu z Wagnerových oper. „*Jest věru nejvyšší již čas; jsme beztoho posledními ze všech divadel [...]*“.<sup>124</sup> Odpůrci Wagnerových oper s odpovědí na tuto zprávu nespěchali a odpověděli až o tři měsíce později v deníku *Pokrok*. Tato odpověď vyšla na dvě pokračování 22. a 23. července 1880 s názvem *Richard Wagner na českém jevišti*<sup>125</sup>. Čtenáři tohoto textu se mohlo na první pohled zdát, že může znít ve prospěch Wagnera.

---

<sup>122</sup> HOSTINSKÝ, Otakar. *Statě o české a světové hudbě*, in: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956, s. 350.

<sup>123</sup> JŮZL, Miloš. Otakar Hostinský. Praha: Melantrich, 1980, s. 126–127.

<sup>124</sup> *Dalibor*. 20. 4. 1880, r. 2, č. 12, s. 94. *Wagner na českém jevišti*. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 29.

<sup>125</sup> PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 29–30.

Avšak celý se nese v silně ironickém duchu, což je možné pocítit i v krátkém úryvku, ve kterém jsou vyzdvihovány skladatelovy přednosti: „*Wagner jakožto skladatel uvedl svobodu do hudby. Na formě přece nic nezáleží, ta jest jen poutem volného ducha [...] Wagner jest nejen největší hudebník, nýbrž i největší básník [...] zrovna tak velik jest jakožto mudrc, spisovatel, zkrátka všumělec.*“<sup>126</sup>

Spíše než samotný fejeton vzbudil velké diskuze podpis O. P.<sup>127</sup> pod ním. Tato šifra svedla svým zněním mnoho čtenářů k záměně O. H., tedy iniciály Otakara Hostinského. Ovšem ne všichni se nechali zmást a např. Václav Juda Novotný<sup>128</sup>, jeden ze zastánců Hostinského, se pokoušel tzv. „p. anonyma“ odhalit. Ovšem konečné odhalení záhadného anonyma se podařilo až Antonínu Papírníkovi<sup>129</sup> v roce 1907, kdy v *České mysl* dokázal, že autorem byl Josef Durdík<sup>130</sup>. Důkazem mu při tomto odhalení byl rukopis fejetonu, který našel v Durdíkových pozůstalostech, včetně oprav, škrtnů a zmiňované šifry.<sup>131</sup>

František Pivoda, na kterého šifra ve fejetonu odkazovala, vydal roku 1881 knihu *O hudbě Wagnerově*<sup>132</sup>, která je považovaná za tzv. „poslední výboj antiwagneriánů“. Pivodu můžeme považovat za největšího z Hostinských oponentů. Ve své práci píše: „[...] u nás považují mnozí Wagnerův směr za bůh ví jaký pokrok a na jeho hudbodrama [...] jako na vrchol všeho, o čem umělecké snahy vůbec jen snít mohly.“<sup>133</sup> Pivoda na Wagnerovu operu nahlížel jako učitel zpěvu a po přečtení knih *Das Kunstwerk der Zukunft* a *Oper und Drama*, které Wagner sepsal, došel k závěru, že pokud on sám nedokáže Wagnerově hudbě porozumět, musí být mylná. Pivoda viděl základ české hudby v jednoduchosti a melodičnosti, kterou nacházel v českých a slovanských písních. Ve své práci hojně cituje z prací Josefa Durdíka a Eduarda Hanslicka, kteří jsou pro něj nenapadnutelným vzorem. Hned v úvodu knihy můžeme

<sup>126</sup> [DURDÍK, Josef]. Feuilleton. Richard Wagner na českém jevišti. *Pokrok*. 22. 7. 1880, r. 12, č. 175, [s. 1–2]; 23. 7. 1880, č. 176, [s. 1–2]. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 30.

<sup>127</sup> O. P. (řecké Pí) bylo označení „Orfeus Pivoda“, které bylo přisouzeno F. Pivodovy spisovatelem Janem Nerudou. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 30.

<sup>128</sup> Václav Juda Novotný (1849–1922) byl český hudební spisovatel a skladatel.

<sup>129</sup> Antonín Papírník (1875–1957) byl středoškolský profesor, historik a překladatel z němčiny.

<sup>130</sup> Josef Durdík se sám nikdy k autorství tohoto článku nepřiznal.

<sup>131</sup> PAPÍRNÍK, Antonín. „O. P.“ *Příspěvek k bojům o Wagnera u nás*. *Česká mysl*. 1. 1. 1907, r. VIII, č. 1. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 31.

<sup>132</sup> PIVODA, František. *O hudbě Wagnerově*. V Praze: J. Otto, 1881.

<sup>133</sup> Tamtéž, s. 3.

vidět citace z Durdíkovy *Všeobecné aesthetiky*, kde Pivoda naráží na melodičnost, kterou Durdík považuje za tajemství a duši hudby. K tomu do kontrastu staví citaci Hanslicka: „*Čtyry večery za sebou zpívalo se na jevišti bez melodie [...]*“<sup>134</sup> Představení Wagnerových oper na českém jevišti bylo pro něj i z těchto důvodů naprosto nepředstavitelné. „*[...] to, co Wagner dověsti slibuje, a to, co skutečně dovede, různí se od sebe jako nebe od země, jako den od noci.*“<sup>135</sup>

Avšak Durdíkovy ani Pivodovy texty neovlivnily onu skutečnost, že se dál schylovalo k uvedení Wagnerových oper a sám Pivoda napsal, „*že jakákoli forma boje proti Smetanovi [Wagnerovy] nemá naději na úspěch.*“<sup>136</sup> 11. června 1881 byla při slavnostním otevření Národního divadla uvedena premiéra Smetanovy<sup>137</sup> *Libuše*, a tuto událost je možné také brát jako konec tzv. „bojů o Wagnera“<sup>138</sup>.

---

<sup>134</sup> Tamtéž, s. 6.

<sup>135</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>136</sup> HORÁK, Vladimír. *František Pivoda: pěvecký pedagog*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1970, s. 45. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 27.

<sup>137</sup> Bedřich Smetana se nikdy k wagnerianismu veřejně nepřihlásil, což můžeme vidět i z dopisu A. Čechovi ze dne 4. prosince 1882: „*Já nepadělám skladatele slovutného žádného, já se jen obdivuji velikosti jejich a vše přijímám pro sebe co uznávám za dobré a krásné v umění a především pravdivé. Vy to už dávno u mne znáte, ale jiní to nevědí a myslí, že zavádím Wagnerismus!!! Mám dost co dělat se Smetanismem (...)*“ TEIGE, Karel. *Dopisy Smetanovy*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1896, s. 146. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 47–48.

<sup>138</sup> Přibližně měsíc před premiérou Smetanovy *Libuše* vyšel také článek Otakara Hostinského, ve kterém prohlásil spory o Wagnera za vyřízené. In: PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011, s. 36.

## ZÁVĚR

V první části práce jsem přiblížila názory a přístupy dvou představitelů formalistické estetiky. Prvním byl Josef Durdík, podle něho krásno nemá žádný účel, líbí se nám všeobecně a nutně. Formalismus spočívá ve formě, nikoli v obsahu předmětu. Estetik neoceňuje na objektu barvu či jednotlivý tón, jelikož krásné může být jen to, co je složené. Krásno je tedy to, co se nám samo o sobě líbí, je složené, a proto se nám líbí i svojí formou. Pro souhrnný výklad Durdík představil ve *Všeobecné aesthetice* pětici estetických forem. Na tyto estetické formy „je také možné pohlížet jako na konstanty estetického zalíbení obsažené v lidské přirozenosti“.<sup>139</sup> V Durdíkově výkladu o jednotlivých druhů krásna jsem se v práci vzhledem k tématu zaměřila na hudební formalismus. Hudba má v Durdíkově systému pevné místo, patří do oblasti smyslového krásna a probíhá v čase. Podle Durdíka hudba nevyvolává ani nevyjadřuje skutečné city a spočívá ve formě, ve vzájemném poměru po sobě jdoucích tónů.

Druhým představeným estetickým formalistou byl Otakar Hostinský. Hostinský souhlasí s Durdíkem, že krásno nemá žádný účel a je pouhou formou bez myšlenkového obsahu. Hudební formalismus Hostinský rozebírá s pomocí Hanslickova textu *O hudebním krásnu*. Shoduje se s Hanslickem (i s Durdíkem), že hudba nemůže vyjadřovat city a estetické zkoumání nechce znát nic víc než samotné dílo. Hostinský při své analýze vychází přímo z Herbarta, nikoli z herbartovské školy. Tento fakt je pro rozbor důležitý, jelikož Hostinský zastával názor, že evidentnost estetického soudu se má prokazovat empiricky, což v případě herbartovské školy, která pro dokonalou jednotu krásna, upřednostňovala jeden druh krásna před druhým, nebylo možné. Oproti Durdíkovi vycházel při svém uvažování z „konkrétního formalismu“, který podle Hostinského nespočíval na abstraktní spekulaci.

Uvažování o hudebním formalismu dovedlo oba estetiky k uvažování nad otázkou spojování jednotlivých druhů krásen do jednoho uměleckého díla, Wagnerova tzv. „Gesamkunstwerku“. Na tuto otázku jsem se zaměřila v druhé části práce. Při uvažování o spojování jednotlivých umění u Durdíka je ihned znát jeho neústupné stanovisko proti splynutí krásen do jednotného díla. Ve svých textech postupně vyvrací

---

<sup>139</sup> FOGLAROVÁ, Eva. *Estetika Josefa Durdíka. Příspěvek ke vzniku, proměnám a charakteru Durdíkovy estetiky*. In: DYKAST, Roman (ed.), *Sborník z konference uspořádané ke 100. výročí úmrtí významného českého filozofa a estetika Josefa Durdíka*. Praha: Karlova univerzita, Filozofická fakulta, 2003, s. 19.

všechny možnosti tohoto splynutí i s odvoláním na jiné filozofy. Nemožnosti tohoto splynutí rozebírá, jak po stránce psychologické, tak z pohledu vědecké estetiky. Odkazuje i na Richarda Wagnera, jehož ideu „Gesamkunstwerk“ označuje jako „všedílo umělecké“ a je ochotný akceptovat tuto ideu pouze za předpokladu, že se rozhodne upustit od splynutí a spokojí se jen se spoluúčinkováním uměleckých děl.

Hostinský oproti Durdíkovi tak nekompromisní postoj proti ideji „Gesamkunstwerku“ nezastává. Ve své práci se pokouší nalézt možnosti, podle kterých by bylo možné souborné umělecké dílo akceptovat. Staví se proti Durdíkovi, který hlásá, že v hudebním dramatu se má hudba a text hodnotit zvlášť, jelikož pokud je jedna z těchto dvou složek špatná, je potom špatné i celé hudební drama. Hostinský i přes nesouhlas a pochybování ze strany Durdíka, jak je možné vidět v závěrečné kapitole, nachází tři aspekty, které soulad v určitých uměních umožňují: 1) soulad obsahu neboli látky; 2) soulad časové či prostorové formy projevu; 3) soulad v náladě. Hostinský přistupuje k rozboru souborného uměleckého díla více moderně a zabývá se jím více z praktického hlediska. I když nepovažuje Wagnerova díla za ideál „Gesamkunstwerku“, je to cesta, jak je možné ho dosáhnout.

V závěru práce jsem přiblížila odlišnost uvažování Durdíka a Hostinského při hodnocení konceptu wagnerovského „Gesamtkunstwerku“ v rámci jejich vzájemné korespondence a kulturně – společenského dění v průběhu 70. až do počátku 80. let 19. století. Po tomto srovnání jejich názorů na onu ideji „Gesamtkunstwerku“ lze dojít k vyhodnocení, že jejich názory jsou velmi rozdílné a ve svém uvažování o wagnerovském konceptu se nemohou shodnout.

Při zpracování této práce jsem primárně vycházela z textů obou hlavních představitelů českého estetického formalismu, protože v dosavadní literatuře toto téma dosud nebylo soustavně zkoumáno a interpretováno. Ukázalo se, že jsem v práci přistoupila v rámci hudební estetiky k novému tématu srovnání těchto dvou představitelů české estetiky druhé poloviny 19. století a k jejich názorům na problematiku souborného uměleckého díla z hlediska formalistické estetiky.

## SOUPIS POUŽITÉ LITERATURY

### **Prameny**

DURDÍK, Josef. *Všeobecná aesthetika*. Praha: 1875.

[DURDÍK, Josef]. Feuilleton. *Richard Wagner na českém jevišti*. *Pokrok*. 22. 7. 1880, r. 12, č. 175, [s. 1–2]; 23. 7. 1880, č. 176, [s. 1–2].

DURDÍK, Josef. *Über das Gesamtkunstwerk als Kunstideal*. Praha, 1880.

DURDÍK, Josef. *Poetika jakožto aesthetika umění básnického*. Praha: I.L. Kober, 1881.

HANSLICK, Eduard. *O hudebním krásnu*. Praha: Editio Supraphon, 1973.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Hudební krásno a souborné umělecké dílo z hlediska formální estetiky*, (přeložil Emil Hradecký). In: HOSTINSKÝ, Otakar. *O hudbě*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961, s. 23–124.

HOSTINSKÝ, Otakar. *Teorie a estetika hudby a Statě o české a světové hudbě*. In: HOSTINSKÝ, Otakar: *O umění*. Praha: Československý spisovatel, 1956.

PIVODA, František. *O hudbě Wagnerově*. V Praze: J. Otto, 1881.

### **Sekundární literatura**

BARTOŠ, Josef – NOVOTNÝ, Zdeněk (eds.). *Otakar Hostinský a Josef Durdík ve světle vzájemné korespondence*. In: NEJEDLÝ, Zdeněk (ed.). *Hudební sborník I*. Praha, 1913.

ČAPEK, Karel. *Univerzitní studie*. (POHORSKÝ, Miloš, ed.). Praha: Československý spisovatel, 1987.

FOGLAROVÁ, Eva. *Estetika Josefa Durdíka. Příspěvek ke vzniku, proměnám a charakteru Durdíkovy estetiky*. In: DYKAST, Roman (ed.), *Sborník z konference uspořádané ke 100. výročí úmrtí významného českého filozofa a estetiky Josefa Durdíka*. Praha: Karlova univerzita, Filozofická fakulta, 2003.

HORÁK, Vladimír. *František Pivoda: pěvecký pedagog*. Brno: Univerzita J. E. Purkyně v Brně, 1970.

JŮZL, Miloš. *Otakar Hostinský*. Praha: Melantrich, 1980.

LUDVOVÁ, Jitka. *Dokonalý antiwagnerián: Paměti, fejetony, kritiky*. Praha: Editio Supraphon, 1992.

FUKAČ, Jiří – VYSLOUŽIL, Jiří (eds). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon, 1997.

NOVOTNÁ, Lenka. *Schopenhauerův vliv na myšlení a dílo Richarda Wagnera*. Paidela: Philosophical e-journal of Charles University, 2007, (1-2), 1–10.

PAPÍRNÍK, Antonín. „O. II.“ *Příspěvek k bojům o Wagnera u nás*. *Česká mysl*. 1. 1. 1907, r. VIII, č. 1.

PECHAČ, Marek. *Reflexe díla Richarda Wagnera*. Magisterská práce. Katedra muzikologie. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci. Filozofická fakulta, 2011.

TEIGE, Karel. *Dopisy Smetanovy*. Praha: Fr. A. Urbánek, 1896.