

UMĚNÍ JAKO OTEVŘENÝ SYSTÉM

aneb

KONEC -ISMŮ



Přidělení (rozdělení) jednotlivých umělců do přihrádek –ismů, které s sebou vláčíme jako dědictví pozitivismu ještě na počátku 21. století, se nutně jeví jako konvence, která je v příkrém rozporu se současnými metodologickými trendy – ať již s koherentním pojetím, které vystřídalo lineární princip spojený s výše uvedenou periodizací či se stále razantnějším prosazováním subjektivního přístupu a emocionálního prožitku v interpretaci uměleckého díla. A právě komparace výtvarného umění a hudby nám nabízí velice pádný argument, že přihrádky –ismů postrádají funkčnost, a že neodpovídají skutečnému obrazu doby a nedokáží nahmátnout dynamický puls organického procesu. Oním pádným důkazem je až šokující nesoulad mezi periodizací malířství a hudby na přelomu 19. a 20. století.

Abychom zajistili potřebnou míru exaktnosti a objektivitu následující konfrontace, stanovíme si konkrétnější vymezení přelomu obou století, a sice poslední čtvrtinu 19. století a první desetiletí 20. století. Stačí si vyjmenovat směry v malířství a hudbě v takto vymezené vývojové fázi (se záměrným pomínutím přežívajícího realismu v malířství a novoromantismu v hudbě). V malířství se v letech 1875 – 1910 prosadil impresionismus, postimpresionismus (v jeho rámci neoimpresionismus), symbolismus, secese, fauvismus, expresionismus, kubismus, zatímco v hudební periodizaci se v tomto období objevují jen tři směry: pozdní romantismus, impresionismus a verismus – přitom verismus je spojen výhradně s italskou hudbou a navíc je omezen i žánrově jako „směr“ italské operní tvorby na přelomu 19. a 20. století.¹ V zájmu objektivitě je třeba dodat, že se občas – i když se značnou opatrností – připouští, že se v této fázi „objevily začátky některých tendencí, jež se plně rozvinuly až v další etapě: novátorství II. vídeňské školy, expresionismus Stravinského, Bartókův aj.“.²

Na první pohled výše uvedená konfrontace vyznívá jednoznačně ve prospěch výtvarného umění. Rozhodující však nejsou názvy směrů ale tendence - tedy to, co se v hudbě skutečně děje. Jako protagonisté pozdního romantismu se uvádějí především Gustav Mahler a Richard Strauss. Přitom oba uvedení umělci psali svá vrcholná díla ve druhé polovině prvního desetiletí 20. století - Richard Strauss své nejslavnější opery *Salome* (1905) a *Elektra* (1908) a Gustav Mahler své poslední symfonie dokonce r. 1910 - tedy v době, kdy v malířství vládnul kubismus a vrcholí přechod od figurativního expresionismu k nefigurativnímu čili abstraktnímu jako rozhodující tendence první vývojové etapy moderního malířství. Zároveň však také Arnold Schönberg už roku 1908 dospěl k volné atonalitě. Přitom právě pro Schönberga byla Mahlerova hudba jedním z nejdůležitějších východisek. Tady něco nehraje! Stačí přímá - tedy vizuální a sluchová - konfrontace posledních symfonií Gustava Mahlera s obrazy Paula Gauguina, aby si citlivý vnímatel uvědomil adekvátní znaky nejen z hlediska formy (např. velké plochy intenzivních barev - tedy i zvukových - ohraničených výraznými širokodednými kresebnými či melodickými liniemi atd.), ale i obsahu (symbolické chápání obsahu jako osobní výpovědi). Stejně tak ve vrcholných operách Richarda Strausse - v *Salome* a *Elektrě* - snadno najdeme místa připomínající

¹ Východiskem této konfrontace je periodizace in SMOLKA, J. a kol., *Dějiny hudby*, Toga, Praha 2001, s. 495-515 (dále SMOLKA/2001)

² Tamtéž, s. 498

extrémně vypjatý expresivní projev Vincenta van Gogha. Zároveň je však možné zřetelně odlišit projev van Gogha a R. Strausse na jedné straně a Muncha či malířů skupiny Die Brücke a vrchol Schönbergovy tonální periody (např. 2. smyčcový kvartet) na straně druhé. Nevnučuje se zde potřeba zrevidovat přežívající a naprosto nevyhovující periodizaci hudby přelomu 19. a 20. století nebo se alespoň nad touto potřebou zamyslet?

Zmatky v periodizaci hudby přelomu 19. a 20. století, které jsme výše nastínili, jsme ještě zdaleka nevyčerpali. Především jsme ve výčtu malířských směrů na přelomu 19. a 20. století neuvedli tendence, které by se daly charakterizovat jako syntézy různých směrů. Z periodizace českého výtvarného umění sledované etapy je známá syntéza označená jako secesní symbolismus. Vedle něj však existují další syntézy, vycházející ze spojení symbolického obsahu s morfologií jiného směru: impresionisticko-symbolistická syntéza a expresionisticko-symbolistická syntéza.

V souvislosti s malířstvím tyto názvy nepřekvapí - i když se oficiálně v kontextu českého umění používá jen název secesní symbolismus. Ale hudba a symbolismus? To zní jako naprostý nesmysl. Když roku 1976 vyšla monografie polského muzikologa Stefana Jarocinského *Debussy - impresionismus a symbolismus*, vyvolala úžas. Jarocinski si dovolil tvrdit, že Debussyho hudby není impresionistická ale symbolistická - a dokonce své tvrzení odborně argumentoval. A to tak přesvědčivě, že mu nakonec uvěřili i Francouzi, kteří se nejdříve cítili značně pohoršeni. Je však možné stavět problém tak jako Jarocinský: buď impresionismus nebo symbolismus? Odpověď na tyto palčivé otázky nabídneme v následující kapitole.

Stejně marnou sisyfovskou prací by bylo hledání hesla secese v českých hudebních slovnících a encyklopediích. Jen v *Dějinách české hudební kultury*, díle v době svého vzniku (1972) metodologicky progresivním, najdeme tuto nepatrnou a velice opatrnou zmínku:

"Prozatím opatrným, ale přece jen určitým způsobem, musíme především uvažovat o integrační působnosti secese, onoho posledního pokusu o založení slohu, promítajícího se nejen do všech rovin umění, ale do všech rovin kultury vůbec. I když zde stojíme na půdě prozatím nepevné, málo z našeho hlediska prozkoumané, přece jen lze vycítit jisté spojitosti a důsledky toho, že také tvůrci české moderny hudební tvořili v ovzduší secesní kultury, obklopovali se ve svém soukromí jejími zdobivými plody (poznání interiéru Janáčkova a Novákova je v tomto smyslu velmi poučné), že jejich díla byla vydávána v secesní grafické úpravě a žila v prostředí secesní architektury. Zdá se být nepravděpodobné, že by tyto skutečnosti nebyly ovlivnily hudební tvorbu, nezanechaly alespoň na jejím povrchu svou výraznou pečeť."³

Jak s tímto pojetím, přisuzujícím hudbě v době secese roli pasivního činitele, ostře kontrastuje reálná situace na přelomu 19. a 20. století, svědčící o výjimečném postavení hudby v hierarchii uměleckých druhů. Výtvarná secese i symbolistická poezie vzhlíží s obdivnou úctou k hudbě jako k nedostižnému vzoru a ideálu. Vůdčí

³ *Dějiny české hudební kultury, 1890-1918, 1. díl. Praha : Academia 1972, s. 258 (dále: DČHK/1972)*

postavení hudby názorně demonstrují i následující slova Františka Xavera Šaldy z roku 1903:

"Nikdy posud neovládala hudba tolik uměleckou kulturu doby jako dnes: nikdy termíny hudební nebyly tak často a tak důsledně přenášeny jako kritéria do ostatního umění. Nic nedokazuje zřejměji, jak úzkostlivou snahou krásy vnitřní a bytostné, krásy esenční a podstatové je nesené nové umění."⁴

Není přece možné, že by v této atmosféře pro hudbu tak inspirativní, zůstali avantgardní skladatelé nejen české ale i evropské moderny stranou, neteční k obrovskému uměleckému kvasu secese. Nebo snad ano?

Jestliže Achillovou patou periodizace hudby přechodného období je její odtržení od vývojového kvasu společensko-historické situace, jehož důsledkem je ignorování pestré škály tendencí, pak problém periodizace malířství téže periody je přesně opačný. Terminologická hypertrofie, která značně komplikuje přehlednost této vývojové etapy. Často se jedná o synonyma – např. pojmy neoimpresionismus, divizionismus, pointilismus nebo jejich protipól: syntetismus a cloisonismus. Navíc tyto pojmy vycházejí z malířského rukopisu - neoimpresionismus z děleného rukopisu barevných bodů, syntetismus naopak z velkých barevných ploch vymezených výraznými liniemi – a malířský rukopis nemůže být rozhodujícím kritériem pro determinaci tendencí, tím méně pak směrů. Přesto jsou často i v soudobé odborné literatuře neoimpresionismus i syntetismus zařazeny mezi směry. Dalo by se očekávat, že s odstupem téměř celého století někdo vyčistí ten terminologický „Augiášův chlív“ – pravý opak je pravdou. Jakoby toto neblahé dědictví minulosti bylo souborem nedotknutelných relikvií, které je třeba úzkostlivě chránit novými relikviáři encyklopedických přehledů. Není divu, že pak dodnes přežívá názor, že nejtýpističtějším rysem moderního umění je chaotická, nepřehledná tříšť směrů, tendencí, když tento dojem z výše uvedených příčin navozuje již přechodné období na přelomu 19. a 20. století.

Řadu otázek vyvolává i další velice citlivý dílčí problém: postavení symbolismu v kontextu vztahů jednotlivých směrů přechodného období - především pak k postimpresionismu. Není vliv symbolismu na genezi moderního umění a jeho další vývoj daleko zásadnější než se mu dosud přisuzuje? Je dostatečně oceněn podíl Paula Gauguina na kvalitativní proměně symbolu a jeho vlivu na výraznou kvalitativní proměnu symbolismu? Jak se hledání formy pro subjektivní a mnohoznačný symbol projevilo ve vzájemných vztazích s jinými směry přechodného období? Bylo by možné otevřít ještě řadu dalších otázek spojených s výtvarným symbolismem, to však není cílem této studie. Rozhodně je však nezbytné akcentovat zásluhu symbolismu na oživení transcendentního světa, který naturalistický proud - tedy realismus a impresionismus - jako umělecký projev adekvátní pozitivistickému přístupu ke skutečnosti naprosto ignoroval. Nezbytnost přehodnocení vztahu mezi symbolismem a hudbou na přelomu 19. a 20. století byla již výše naznačena - ale jen v souvislosti s impresionismem, konkrétně s hudbou Clauda Debussyho. Daleko

⁴ DČHK 1972, s 259

závažnější je však spojení symbolismu s kvalitativní proměnou hudebního vyjádření mimohudebního programu. Romantismem a novoromantismem programní hudba ani nezačíná, ale ani nekončí. Důraz na mimohudební obsah klade jak impresionismus, tak i pozdní romantismus. Ale charakter hudebního vyjádření mimohudebního programu se ve srovnání s novoromantismem zásadně mění. Podstatu této kvalitativní proměny alespoň naznačíme citací z dopisu Gustava Mahlera:

"Děláme-li hudbu, nesmíme malovat, básnit, popisovat. Ale to, co zhudebňujeme, je přece celý člověk (tedy cítící, myslící, dýchající, trpící člověk). Nelze také nic namítat proti programu (i když to není právě to nejvyšší) - ale musí být projevem hudebníka, a ne literáta a filosofa, malíře (ti všichni jsou v hudebníkovi zahrnuti)."

Již prenatální fáze geneze moderního malířství a hudby nabízí další pádný argument o neživotnosti směrů, ke kterým již téměř mechanicky přiřazujeme umělce. Podle tohoto „posvátného rozdělovníku“ jsou pro nás Monet či Renoir v malířství a Debussy nebo Ravel v hudbě automaticky impresionisté, Nolde či Marc nebo Stravinskij či Bartók expresionisté. Ukážeme si např. u Clauda Debussyho či Edvarda Muncha, jak je toto automatické zařazení zavádějící.

Dokážeme si, že Debussy není jen impresionista ale i symbolista či expresionista, že v jeho hudebním projevu můžeme najít i typické rysy secese či neoklasicismu nebo že v jednom Munchově obraze – např. v Tanci života (1899-1900) – najdeme typické znaky tří směrů: symbolismu, secese a expresionismu. Zde je důležité zdůraznit, že ani u Debussyho ani u Muncha nejde o lineární proměny vývojového procesu jejich díla, ale že se typické znaky několika směrů objevují nejen v témže vývojovém období, ale dokonce – což jsme demonstrovali na Munchově obraze – i v témže díle.



1. Edvard Munch: Tanec života, 1899-1900

A nejen to! V některých dílech najdeme typické znaky směru, který se prosadí o pět či více let později. Tak např. Kandinského plátno *Isar u Grosshesselohe* (1901) je fauvistické čtyři roky před oficiálním počátkem fauvismu jako směru (1905) či některé sochy A. Rodina z konce osmdesátých let 19. století předjímají secesi dokonce o desetiletí.

Jedním z hlavních důvodů, proč nemůžeme umělce vtěsnat do jednoho směru, je reakce na pestrou škálu různorodých podnětů, kterým je vystaven. Je naprosto nesmyslná představa, že by reagoval jen na některé z nich a ostatní ignoroval. Nebo naopak můžeme uvést příklady, kdy na určitý klíčový podnět reagovali umělci, kteří byli z hlediska psychologického a mentálního nastavení – ale i typickými rysy svého výtvarného projevu – výrazně odlišní. Tak např. teosofie měla intenzivní vliv na tak odlišné umělecké osobnosti jako byli Kandinskij, Mondrian či Kupka. Nezdají se nám však tak diametrálně odlišní proto, že jejich tvorbu řadíme do výrazně odlišných směrů? Podobných nesrovnalostí – pokud se na ně díváme ze zorného úhlu tradiční periodizace postavené na vzniku a zániku jednotlivých směrů – se objevuje celá řada a alespoň na některé z nich upozorníme v následující části studie zaměřené na poslední čtvrtinu 19. století a začátek 20. století. Snad přesvědčivě dokáže, že tradiční pojetí dějin moderního umění na principu „přihrádkového emailu“ vzájemně oddělených směrů je překonané a neodpovídá skutečnému stavu organického procesu vývoje již v jeho prenatalní fázi.

CLAUDE DEBUSSY JAKO NERUDOVSKEJ PROBLÉM aneb KAM S NÍM?

Zařazení Claua Debussyho jako průkopníka hudebního impresionismu se dodnes jeví jako naprostá samozřejmost. Těsné pouto mezi malířským a hudebním impresionismem vycítili již na samém počátku 20. století Monetovi a Debussyho současníci. Někdy sice hledali souvislosti tam, kde nebyly – zejména v případě, kdy k nim zaujali záporné stanovisko – ale často dokázali alespoň základní analogie postřehnout. Ale již v průběhu první poloviny 20. století dospěla komparace malířského a hudebního impresionismu k velice solidní metodologické základně, na níž se značnou měrou podílel jeden z největších znalců Debussyho hudebního díla Leon Vallas. To jistě potvrdí jeho lapidární, ale velice věcná, přitom však i citově angažovaná úvaha:

„Tak jako impresionističtí malíři i Debussy se chtěl zbavit suchosti kresby, rozptýlit linii a rozdrobit ji na jakési zvonivé, drobné částičky. Tak jako oni hledal hudební ekvivalent světla, atmosféry, ve které předměty plavou, rozloženého světla analyzovaného jako barevné spektrum. Rozpitým obrysem svých linií a zvláštní, osobitou harmonií dosáhl už překvapujících výsledků, které zesateronásobila vynalézavá municiózní orchestrace. V jeho partiturách, právě jako na obrazech

impresionistických malířů, touží barva po tom, aby byla podstatnou složkou. Má stejně důležitou úlohu jako kresba.“⁵

Vallasova precizní charakteristika má všechny atributy vhodné k tomu, aby byla ideálním důkazem těsných příbuzenských vztahů mezi malířským a hudebním impresionismem, kdyby ... Kdyby roku 1976 nevyšla kniha Stefana Jarocińskiego Debussy – impresionismus a symbolismus⁶. Tento významný polský muzikolog nezdůrazňuje syntézu obou směrů v Debussyho hudbě, jak by snad název mohl napovídat, ale odmítá „název impresionismus jako falešný a nevhodný, přinejmenším v souvislosti s Debussyho hudbou...“⁷ a tvrdí, že hlavním směrem, který ovlivnil Debussyho hudbu byl symbolismus. Přesto tento termín odmítá přijmout jako označení Debussyho hudebního projevu z důvodů, ke kterým se v závěru této studie vrátíme. Nabízí se však otázka: Je možné stavět problém tak kategoricky jako Jarociński: buď impresionismus nebo symbolismus?

A aby nebylo zmatků kolem zařazení hudebního projevu Clauda Debussyho málo, byl dokonce pasován i na klíčového představitele secese v hudbě! Důkazem je následující tvrzení Gabriely Fahr-Beckerové, nabízející navíc i paralelu se soudobou filozofií:

„Je-li Debussy svým způsobem hudebníkem arabesky a secese, pak můžeme Henriho Bergsona označit za filozofa tohoto uměleckého směru.“⁸

Na čí straně je tedy pravda, jaké je řešení nerudovského problému: Kam s ním? Vyjdeme z ověření všech hypotéz, které byly ve spojení se zařazením Debussyho hudebního projevu výše naznačeny. Je však třeba zdůraznit, že je nezbytně nutné sledovat problém v symbióze formy a obsahu, ve všech nejjemnějších nuancích jejich

⁵ Vallas, L., Achille Claude Debussy. Postdam (bez data)

⁶ Jarociński, S., Debussy – impresionismus a symbolismus, Bratislava : OPUS, 1989 (dále Jarociński 1989)

⁷ Jarociński 1989, s. 212

⁸ Fahr-Beckerová, G., Secese, Slovart : Praahaaaaa 1998, s. 84 (dále Fahr-Beckerová 1998)



2. Arnold Böcklin: Ostrov mrtvých, 1896

vzájemného vztahu. A nejen to! Jako nejobektivnější a nejdůslednější interpretace daného problému se jeví konfrontace se soudobou hudbou a poezií.

Vyjdeme nejprve z charakteristiky tvaru v konfrontaci před impresionistického malířství a hudby a malířského a hudebního impresionismu – konkrétně v komparaci „basilejské verze“ slavného obrazu Arnolda Böcklina Ostrov mrtvých z roku 1880 a symfonické básně Antonína Dvořáka Vodník op. 107 (1896) podle balady Karla Jaromíra Erbena a Monetova obrazu L'Impression soleil levant (Dojem, východ slunce) z roku 1872 v korespondenci s 1. skicou Debussyho Moře (1905).

Tajemně baladický Böcklinův obraz souvisí s Dvořákovou symfonickou básní nejen tematicky a výrazově, ale i z hlediska formy, a to nejen témbrově, jak ve vazbě na hlavní téma vodníka akcentuje Otakar Šourek – „... barevně jakoby obraz böcklinovské podmanitosti“⁹ – ale i v celkovém pojetí tvaru. Ještě jeden důvod mě vedl ke konfrontaci Dvořákovy Vodníka s Böcklinovým Ostrovem mrtvých: spojení symbolického obsahu s realistickou morfologií u Böcklina a klasicistním řádem hudebního tvaru u Dvořáka. Ke konfrontaci tvaru v předimpresionistickém malířství a hudbě jsem zvolil skalní masiv v pravé části Böcklinova obrazu a hlavní téma vodníka v Dvořákově symfonické básni. Skalní masiv zřetelně demonstruje charakteristické znaky smyslového tvaru – je razantně vymezený obrazovou linií vyjádřenou

⁹ Šourek, O., Dvořákovy skladby orchestrální, 2. díl, Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1946, s. 113 (dále Šourek 1946)

kontrastem teplých okrů a hnědí skály a studenou temnou modří oblohy. Lomené a lokální barvy jsou sice laděny do jedné teplé tóniny, ale přímo hýří jemnými nuancemi barevných odstínů. Měkké světlo detailně modeluje monumentální a kompaktní tvar, který i přes svou pevnost a masivní plastičnost dokáže až naturalisticky postihnout sebemenší detaily.



3. Antonín Dvořák, Vodník, op.107, symfonická báseň; oblast tématu vodníka

Hudební tvar hlavního tématu Dvořákova Vodníka je obdobně kompaktní a zvukově plastický jako skalní masiv v Böcklinovu obraze. Je naprosto zřetelně a energicky vymezen pravidelně klenutou a přísně členěnou melodickou linií. Velice bohaté téma se skládá ze čtyř period¹⁰, které jsou však propojeny těsným příbuzenským vztahem. Jde o rytmické a částečně i melodické a harmonické varianty „hlavy tématu“ umocněné sugestivně gradovanou dynamikou. Vlastně jde o skrytou tematickou práci všech prostředků evoluční hudby. Evolučnost je však oslabena opakováním. Bohatě škále tonální harmonie lomených barev tvaru Böcklinova obrazu odpovídá uvolněná tonální harmonie a bohatá škála zvukových barev hlavního tématu Dvořákova Vodníka, Dynamické modelace hudebního tvaru kombinuje pravidelnou plastičnost crescendové dynamiky s dramatickostí detailní modelace „dynamických boulí“. Ve vztahu k smyslovému tvaru Böcklinova plátna je důležitá jistá míra „smyslovosti“ hlavního tématu Dvořákova vodníka; jednak v psychické sugesci nálady, jednak v deklamační názornosti – Dvořák si totiž téma podkládal Erbenovými verši¹¹.

Ve vztazích mezi tvary a jejich prostorovém uspořádání zaujme v Böcklinově obraze především sugestivní symbióza protikladů: haptické fyzičnosti jevové skutečnosti zdůrazněné eyckovsky důslednou akcentací materiálních kvalit – skalní masiv – a metafyzické spirituality ticha jako symbolu konce, zániku, který zde zastupuje alabastrově neživotný posel smrti, symbol mytologie starověkého podsvětí a věčnosti. Obdobná symbióza protikladů se prosazuje i v Dvořákově symfonické básni jako symbióza řádu absolutní hudby proudu klasicko-romantické syntézy a „popisnost“ programní hudby. Tento charakteristický rys i zaslouží zvýšenou pozornost.

Díky kontrastům jasně vymezených tvarů – malířských i hudebních – získávají jejich vztahy na přehlednosti a zároveň až uhrančivé dramatickosti. U Böcklina jsou zřetelně

¹⁰ Na rozdíl od Šourka se domnívám, že téma se skládá ze dvou period (1a + 1b) a že periody 1c a 1d již patří k tematické práci

¹¹ Berkovec, J., Antonín Dvořák, Praha : Editio Supraphon, 1969 s. 208 (dále Berkovec 1969)

Döge, K., Antonín Dvořák. Život, dílo, dokumenty, Praha : Vyšehrad, 2013, s. 222 (dále Döge 2013)

odlišné tvary fyzického světa, jejichž charakteristické znaky jsme demonstrovali na rozboru skalního masivu, a světa metafyzického, kam kromě již zmíněného posla smrti patří i bílý blok stylizované stavby či stejně lapidárně pojaté topoly. Tato protiklady jsou konfrontovány s fascinující důsledností, která vede k až neuvěřitelné symbióze formové, výrazové i významové. Z hlediska formy působí velice sugestivně kontrast detailně, až naturalisticky pojatých masivů skal a stereometricky strohého tělesa záhadné stavby. A tato „morfologická“ konfrontace je ještě umocněna kontrastem barev. Ten je ještě zřetelnější v extrémní světlostní polaritě alabastrové bělosti lapidárně stylizované postavy posla smrti a jeho atributů a uhrančivě temné vodní hladiny s až naturalistickými reflexy měsíčního světla. Výsledkem je obdivuhodná jednota protikladů, která dodává výjevu přesvědčivou kompoziční sevřenost a řád, aniž by byla oslabena sugesce spirituální atmosféry.

Obdobně i programní skladby představitelů klasicko-romantické syntézy - kam vedle Dvořáka patří i Johannes Brahms, Petr Iljič Čajkovskij či César Frank ad. – mají zvláštní atmosféru díky symbióze protikladů: statického řádu expoziční hudby jako dědictví objektivního řádu klasicismu a dynamické dramatičnosti evolučního hudebního přepisu mimohudebního programu – v našem konkrétním příkladu přepisu „hororového“ příběhu Erbenovy balady. Tato ambivalence protikladných principů se důsledně uplatňuje na všech úrovních interpretace: počínaje mikrotektonikou, kterou jsme demonstrovali na analýze hlavního tématu Dvořákova Vodníka, až po makrotektoniku celku. Základnou makrotektoniku celku je hudební forma jako „půdorys“ skladby. Formou Dvořákovy symfonické básně Vodník je rondo. To však v jeho složitosti a dramatičnosti vztahů nelze srovnávat s klasickým rondem, které se uplatňuje např. ve 4. větě symfonie. Klasicistní rondo je statické díky častým návratům hlavního tématu (ABACAD...). Rondo jako formový půdorys Dvořákova Vodníka je nesrovnatelně složitější a především dynamičtější a tím i dramatičtější. To platí již pro oblasti témat, které Dvořák pojímá jako samostatné tektonické bloky, které Šourek označuje jako odstavce¹². Hlavní blok A, jehož osou je téma vodníka, trvá sám o sobě téměř dvě minuty a je budován na konfrontaci expoziční a evoluční hudby. Blok začíná introdukcí a pak nastupuje samotné téma (periody, které Šourek označuje jako 1a a 1b), které se ve větší dynamické intenzitě a odlišném témbu znovu opakuje. Druhé, dynamicky ještě výrazněji gradované opakování, se týká jen periody 1a a zde vlastně končí statická expoziční část bloku. Další průběh je pak spojen s dramatickými proměnami evoluční hudby. Další návrat bloku A již vlastně není návratem v duchu klasického ronda. Nejen že se výrazně proměňuje vztah expoziční a evoluční hudby – evoluční hudba převažuje, a tím se blok kvalitativně, ale i časově, výrazně proměňuje – ale každý další návrat bloku A znamená razantní změny v souvislosti s proměnami fabule příběhu. To se samozřejmě týká i dalších bloků (odstavců) ronda. Důležitost této koncepce zdůraznil i Otakar Šourek, nejzasvěcenější vykladač Dvořákova díla:

¹² Šourek 1946, s. 213

„Dramatické usměrnění a vyvrcholení sklady dosáhl pak Dvořák tím, že nástup každého odstavce rondové formy pojal podle obsahu balady jako novou charakteristickou variantu dynamickou i výrazovou.“¹³

Jaké závěry plynou z předchozí detailní analýzy Böcklina obrazu Ostrov mrtvých a Dvořákovy symfonické básně Vodník, nakolik potvrdila či vyvrátila předchozí tvrzení? Mimořádná pozornost věnovaná této analýze měla několik příčin:

1. Vybraná díla sloužila jako názorné příklady vrcholné fáze poreneseňské obrazové a hudební koncepce, na níž reagoval nejen impresionismus a další směry přechodného období, ale i tendence rozhodující pro genezi moderního umění. Detailní rozbor na jednu stranu potvrdil závěry předchozího syntetického náhledu, a to jak z hlediska schématu tvaru, prostoru, hudebně strukturního času, kompozice a hudební formy; schémat, která vykrystalizovala ze zrakové zkušenosti a dávala pocit jistoty řádu nejen umělcům v procesu tvorby, ale i divákovi či posluchači v procesu recepce. Zároveň však prokázal, že schéma je spíše vymežující než omezující, což navozuje druhou příčinu mimořádné pozornosti.

2. Důležitou roli hrála snaha vyvarovat se nebezpečí černo-bílého vidění konfrontace předimpresionistického a impresionistického malířství a hudby. Toto nebezpečí se týká zkresleného chápání schématu – ať již schématu tvaru, prostoru, hudebně strukturního času či kompozice respektive hudební formy jako celkového uspořádání díla. Přesněji řečeno: vyvarovat se deformovaného chápání vztahu mezi paradigmatickým vzorcem (schématem) a syntagmatickou konfigurací, tedy tvůrčím, invenčním využitím vzorce. Zvolené příklady jasně prokázaly, že osobitost malířského či hudebního projevu závisí především na individuálních schopnostech a invenci tvůrce. Detailní rozbor jednoznačně prokázal ambivalentní polaritu dynamické interakce mezi paradigmatickým vzorcem a syntagmatickou konfigurací.

3. Oba vybrané příklady se uplatní nejen v konfrontaci s impresionismem, ale i dalšími směry přechodného období, především se symbolismem.

Zřetelně větší míru pozornosti si vyžadují závěry týkající se předimpresionistické hudby, a to v konfrontaci s impresionistickou hudbou, především z hlediska kvalitativní proměny hudebního vyjádření mimohudebního programu. Novoromantický skladatel se snaží navodit hudebními prostředky konkrétní představy tak názorně a přesvědčivě, aby si je posluchač co nejdříve vybavil – či jinak řečeno: jde o „analogii ve sféře navozených a vybavených představ“¹⁴. Jedná se tedy o odkazovací vztah: čím přesněji hudba odkáže k mimohudebnímu programu, tím dokonaleji jej tlumočí. Přesněji řečeno: jedním z kritérií míry dokonalosti novoromantické programní hudby je míra adekvátnosti navozených a vybavených představ. Jde tedy o sdělovací postupy, které jsou bližší literatuře než malířství. Však také pramen, z něž programní hudba novoromantismu vychází, je většinou literární. A s tím souvisí i velice závažný důsledek, který budu názorně demonstrovat na Dvořákově symfonické básni Vodník. Ti posluchači, kteří detailně znají Erbenovu baladu, mohou dospět k daleko větší míře adekvátnosti navozených a vybavených představ než ti, kteří ji znají jen v hrubých

¹³ Šourek 1946, s. 113

¹⁴ Sychra, A., Impresionismus a exprese v hudbě. Praha : Supraphon, 1990, s. 25 (dále Sychra 1990)

obrysech. Ti, kteří Erbenovu báseň vůbec neznají, nejsou sto této analogie vůbec dosáhnout. Z hlediska skladatele se jeho subjektivní vklad týká jen volby hudebních prostředků ve smyslu maximální objektivizace mimohudebních představ.



4. Monet, L'Impression soleil levant (Dojem, východ slunce), 1872

Pevnost výrazně haptických, zřetelně modelovaných a obrysovou linií jasně vymezených skalních masivů, topolů a dalších krajinných útvarů ostrova, z něhož odplouvá symbolická bárka posla smrti, vystřídá éterický opar ranních mlh, z něhož se nenápadně vynořují stejně nehmotné barevné náznaky modrých bárek zalitých oranžovými paprsky vycházejícího slunce. Böcklinův Ostrov mrtvých jako symbol věčnosti je nahrazen prchavým okamžikem Monetova vizuálního dojmu z východu slunce. Jestliže Böcklinův obraz působí jako zastavený čas, pak Monetovo plátno Dojem, východ slunce (1872) přímo sugeruje neodbytný pocit, že se atmosféra obrazu musí každou chvíli změnit.

Přímá komparace Böcklinova a Monetova obrazu nabídla přesvědčivou názornou demonstraci kvalitativní proměny smyslového přístupu ke skutečnosti a jeho malířského vyjádření. Jestliže dominantním výrazovým prostředkem malířského prepisu neměnných hodnot přírody byla linie, pak v úsilí impresionistů zachytit přírodu v její proměnlivosti hraje rozhodující roli světlo – je totiž nejproměnlivějším fenoménem přírody. Proto se impresionisté snažili najít obrazový ekvivalent světla. Velkým

impulzem byl pro ně Newtonův objev – oživený Bunzenovým vynálezem spektroskopu – že světlo se skládá ze sedmi základních barev slunečního spektra, takže barva je vlastně určitým druhem světla. A tak se pro impresionisty stává obrazovým ekvivalentem světla barevná skvrna, skvrny čistých barev. Jedině ty jsou totiž schopny zachytit bezprostřední dojem. Jedině ty jsou schopny zachytit odraz světla různými povrchy.

Dalším charakteristickým rysem předimpresionistické barevné výstavby obrazu je modulace barev, plynulý přechod z jedné barvy do druhé. Impresionistické přehodnocení barvy jako kvality světla vedlo k výrazné proměně tohoto výrazového prostředku. Především barva už není pojímána jako důsledek zrakové zkušenosti, ale je důsledně spojena s vizuální bezprostředností, kde rozhodující roli hraje proměnlivost světelného dění v přírodě. A tak impresionisté rozkládají lokální barvu na skvrny čistých, spektrálních barev, které kladou vedle sebe bez modulace. Impulzivní rytmus tříště barevných skvrn vede k potlačení plastičnosti a kompaktnosti tvaru. Hra barevných skvrn dosahuje zejména v Monetových obrazech z přelomu 19. a 20. století takové virtuozity, že předměty začínají ztrácet na významu a obraz se tak vlastně stává strhující symfonií čistých barev stojících nad tvarem. A zde se objevuje filozofický aspekt hudebnosti obrazu, o kterém se zmiňuje Hegel, když píše o barevnosti obrazu jako o „vonnosti“ a „kouzlu“ a pokračuje dále:



5. Claude Monet: Londýnský parlament v mlze, 1904

„Toto kouzlo spočívá v tom, že jsou všechny barvy tak pojednány, aby tím vznikla o sobě bezpředmětná hra zdání, již vytváří poslední unikavé vyvrcholení barevnosti, totiž vzájemné pronikání tónů, záření reflexů, které vyzařují do dalších záření a dospívají takové jemnosti, takové prchavosti, že začínají přecházet do říše hudby.“

Obdobnou nadvládu nad ostatními výrazovými prostředky získává v impresionistické hudbě témbra – ne však v užším významu slova ve spojení s instrumentací ale jako vlastnost, která ovládla všechny výrazové prostředky – tedy i melodii, dynamiku a především pak harmonii. Právě vlivem témbra se místo sukcesivnosti kadenční harmonie prosazuje princip simultánnosti: současného zaznívání akordických komplexů¹⁵. Jde o splývavý zvuk vnitřně nediferencovaných akordických komplexů adekvátní splývání impulzivně kladených – tedy nediferencovaných – barevných skvrn na impresionistických obrazech. Však takto důvod je stejný: snaha zachytit náladu okamžiku – v případě impresionistické hudby nejen krajinářského ale i psychologického. A obdobné jsou i prostředky. Tak jako Monet rozkládá plochy

¹⁵ To je jeden z důvodů, proč měl Igor Stravinskij tak blízko k Debussymu, a to nejen ve své impresionistické periodě, ale i v ruském období.

lokálních barev ve skvrny čistých barev, tak i Debussy rozkládá zvukovou plochu kvintakordu ve zvukové skvrny přimícháním dalších intervalů. Především tónický kvintakord – samozřejmě ve vztazích k dalším akordům – je jakýmsi kamenným monumentem kadenční harmonie. Dává pocit jistoty, pevné půdy pod nohama. Není tedy divu, že jej Debussy nemá v lásce. Snaží se se narušit zvukový monolit kvintakordu přimícháním dalších inter-valů. Stačí přidat malou tercii a pocit jistoty je narušen. Ještě účinněji působí přimíchání menších, mně „stabilních“ intervalů – např. sekundy – a kamenný monument se rozpadne na zvukovou tříšť, jako by sublimoval. Stejný je i vztah Moneta a Debussyho k modulaci. Tak jako Monet klade skvrny čistých barev vedle sebe – bez modulace – tak i Debussy nepřevádí pomocí kadence či jiným způsobem funkčního obměňování jeden akord v druhý, ale ponechává akordům naprostou nezávislost a jejich napětí tím, že je posouvá paralelně. Výsledný splývavý efekt je u klavírních skladeb ještě umocněn bohatě diferencovanou pedalizací. Ta se – vedle ostinátních prodlev – podílí také na „nadřazení principu simultánnosti nad sukcesivnost“¹⁶. Výsledkem výše uvedených a dalších proměn harmonie bylo, obdobně jako v impres-ionistickém malířství, rozbití pevnosti a uzavřenosti hudebního tvaru.

Barevná výstavba impresionistických obrazů však není jen výsledkem čiré spontaneity impulzivně kladených barevných skvrn. Především Monet dokázal záměrně využívat účinky barevných kontrastů. Tato záměrnost se nejzřetelněji jeví v rafinovaném využití dramatického kontrastu komplementárních barev – základní barvy a její doplňkové. Hlavním úkolem komplementárních barev je zesílit optickou působivost základních barev spektra. Proto se v sousedství objevuje zelená, v sousedství modré oranžová a výraznou agresivitu žluté umocňuje fialová. Z tohoto hlediska je pochopitelné, že oblíbeným námětem Monetových obrazů je červeň vlčích máků či gladiol v zelené vegetaci, oranžové odlesky slunce na modré vodní hladině či fialové stíny žlutavého inkarnátu obličeje.

¹⁶ Sychra 1990, s. 39

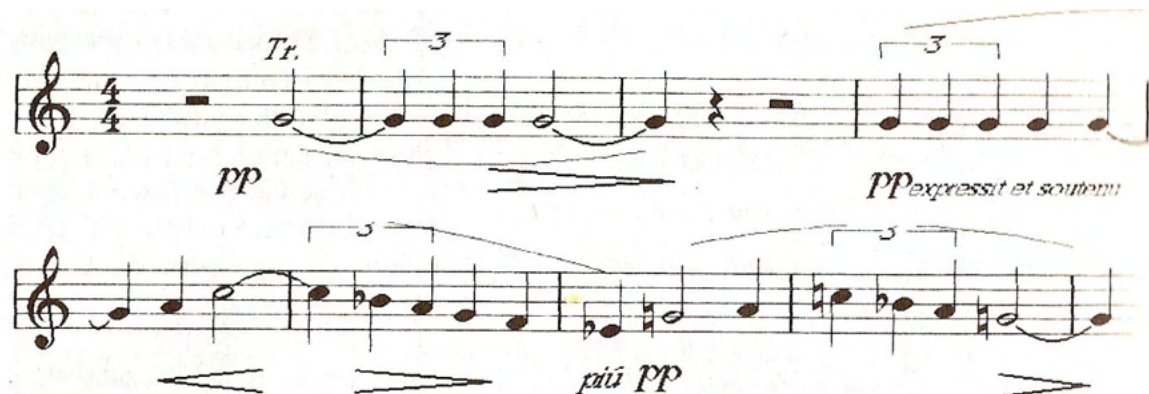


6. Claude Monet: Vlčí máky

Efekt komplementárního kontrastu se uplatňuje i v impresionistické hudbě. Je spojen s kvartovou harmonií, kdy tercie jako standardní interval tonální harmonie je občas nahrazena kvartou. Zejména Debussy si oblíbil kvartovou harmonii a rád i dost často ji využíval. Ostrá disonance kvarty je adekvátní kontrastu základní barvy a její doplňkové. Není vůbec náhodné, že na stupnici barev tvoří základní barva a její doplňková interval kvarty.

Přímá konfrontace Monetova obrazu probouzejícího se jitra na moři se začátkem první skici Debussyho skladby Moře názorně demonstruje, že na příbuzenských vztazích mezi malířským a hudebním impresionismem se nepodílí jen barva a harmonie, ale i kresebná a melodická linie. Ve Dvořákově symfonické básni Vodník je melodie dominantním výrazovým prostředkem. Hudební vyjádření mimohudebního programu je totiž postaveno tématech a jejich obměnách. Pevný tvar pravidelně klenutého a členěného tématu jako uzavřeného hudebního tvaru musí být vymezen výraznou „obrysovou“ melodickou linií. Ta je také – podobně jako v realistických obrazech linie – oporou celkového uspořádání skladby, tedy schématu hudební formy jako záruky stability. Tato charakteristika melodie a jejího vztahu k hudebnímu tvaru v případě Debussyho Moře rozhodně neplatí. A příčiny jsou stejné jako u Moneta. I Debussy se snažil, jak jsem již několikrát zdůraznil, hudebně vyjádřit své pocity a dojmy v jejich proměnách Od svítání do poledne na moři – tak se totiž jmenuje

1. symfonická skica Moře. Proti Monetovi měl však Debussy jednu nespornou výhodu. Monet mohl z proměnlivosti přírody vytrhnout jen jeden okamžik, časový moment nebo v sériích obrazů téhož námětu – např. Rouenské katedrály – zachytit klíčové okamžiky těchto světelných proměn. Hudba však plyne v čase – Debussy tedy mohl hudebně vyjádřit střídající se bezprostřední nálady, pocity a dojmy. Dojmy a pocity vyvolané pohledem na probouzející se moře se však nestřídají pravidelně ale právě naopak: náhle, neočekávaně. Tomu také odpovídá charakter melodie 2. tématu v 1. skice Moře. Je nevýrazná, náhle přerušovaná, jakoby neočekávaně zastavená v rozletu. Téměř zaniká v barevném oparu harmonie a instrumentace.



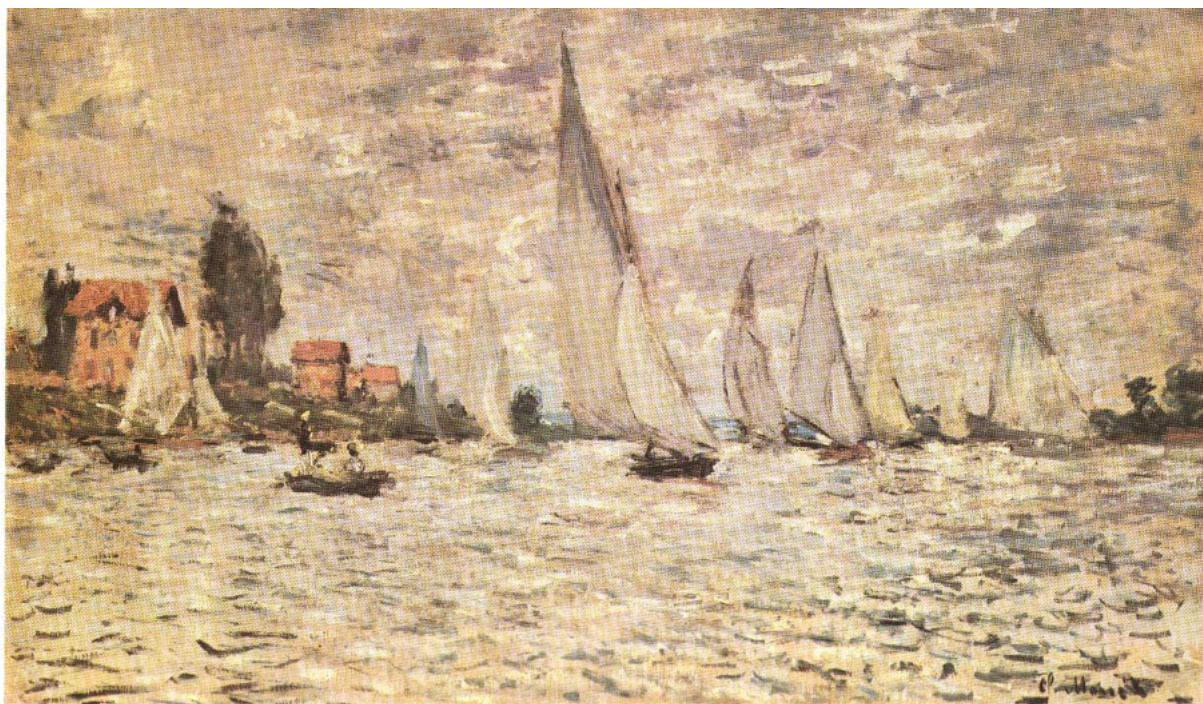
7. Claude Debussy: Moře, 1. skica, 2. téma, melodie

Melodie v impresionistické hudbě má tedy stejné vlastnosti a úlohu jako linie v impresionistickém malířství. A zde se nabízí další zajímavý důkaz, že impresionistické malířství a hudba jsou pevně spjaty těsným poutem příbuznosti – i když se zrodily a vyvíjely naprosto samostatně. V Debussyho hudbě, stejně jako v Monetových obrazech, hrají důležitou roli bezprostřední vizuální dojmy. O výrazně úloze optických a sluchových vjemů svědčí i následující Debussyho slova, která se vztahují k symfonickým skicám Moře:

„Hluk moře, křivka obzoru, křik ptáka vyvolávají v nás mnohonásobné dojmy. A najednou, aniž dá člověk k tomu sebemenší podnět, jedna z těch vzpomínek se rozšíří na svět kolem nás, a vyjádří se hudební řečí. Má v sobě svou harmonii. A ať se člověk snaží jakkoli, nebude s to nalézt správnější a upřímnější. Jen tak srdce zrozené pro hudbu dospívá k nejkrásnějším objevům.“¹⁷

Specifickým rysem impresionistické obrazové koncepce je rytmus jako důsledek snahy o zachycení prchavých okamžiků proměnlivosti světla. Tím dostávají impresionistické obrazy zvláštní pohyb, jehož začátek a konec jen tušíme. Naturalistickým příkladem této rytmické vibrace, který všichni známe z vlastní zkušenosti, je chvění vzduchu v parném letním dni. A právě rytmická vibrace barevných skvrn a rozpad tvaru zbavuje krajinné útvary a další předmětné tvary přesného prostorového vymezení; dochází tak k prostorové destabilizaci, k narušení jasné artikulace obrazového prostoru.

¹⁷ Herzfeld, F., Musica nova, Praha : Mladá fronta, 1966, s.41 (dále Herzfeld 1966)



8. Claude Monet, Regata v Argenteuil, 1974

Jestliže v malířství je rytmus jakýmsi „komplementárním“ výrazovým prostředkem, který zvýrazňuje základní výrazové prostředky, pak v hierarchii hudebně výrazových prostředků je jeho role klíčová zejména z hlediska časového řádu skladby – spolu s tempem, metrem a agogikou. Tak tomu je především v předimpresionistické hudbě. V porennesanční epoše je vrchol výše uvedené role rytmu v období klasicismu, zatímco romantismus přináší zřetelné uvolnění rytmického půdorysu tvarů a tím i jejich vzájemných vztahů jako podstaty časového řádu skladby. Zato v impresionistické hudbě se úloha rytmu rázně proměňuje. Bohatě členěný, jemný a zdrženlivý rytmus není prostředkem organizace časového řádu skladby, ale je především – stejně jako v souvislosti s harmonií a dalším hudebně výrazovými prostředky – těsně propojen s ténbrem, je prostředkem ténbrové diferenciacce. Tím, že jednotlivé zvuky odděluje, se významně podílí na éterické vibraci zvukově barevné tříště impresionistické hudby.

Dynamika v Dvořákově Vodníkovi se v souvislosti s mikrotektonikou výrazně podílí na zvukové modelaci hudebního tvaru – obdobně jako světlo v malířství. Z hlediska makrotektoniky patří mezi nejučinnější prostředky organizace vztahů mezi jednotlivým bloky celkové výstavby skladby. Velice významně se podílí i na formování výrazových a sémantických faktorů symfonické básně. Těkavému světlu v Monetových obrazech odpovídá obdobně „těkavá“ dynamika v Debussyho hudbě. Proto většina „ortodoxně“ impresionistických Monetových obrazů i Debussyho skladeb působí tak éterickým dojmem – jako by se měly každou chvíli sublimovat.

Výše uvedená kvalitativní proměna výrazových prostředků v souvislosti s tvarem a prostorem resp. hudebně strukturním časem se nutně musela promítnout i do kompozice a hudební formy, které jsou výrazovými prostředky determinovány. Kompaktní, plně plastický tvar přesně artikulovaný a definovaný obrysovou linií a matematický řád lineární perspektivy či barevné a světelné vztahy atmosférické

perspektivy byly určujícími faktory kompozičního řádu porennesanční obrazové koncepce. Ten byl ještě umocněn konvencemi kompozičních schémat jako obecně platných norem dobového výtvarného názoru. Od kompozice do pyramidy oblíbené v renesanci, přes diagonální či esovitou kompozici Rubensových obrazů až ke kompozičnímu schématu ideální krajiny barokního klasicismu byly normy kompozičních konstrukcí zárukou jistoty – ať již šlo o matematicky přísný řád Poussinových obrazů či dynamičnost a dramatičnost pláten Rubensových. Pozitivisticky orientovaný realismus ve svém nekompromisním zaujetí materiální podstatou jevového světa normy kompozičních schémat sice odmítá, ale jeho důraz na haptičnost, látkovou strukturu a syntetickou jadrnost tvaru – např. v obrazech Gustava Courbete – byl kvalitativně novou zárukou kompaktnosti kompozice. Navíc se realisté – a to se týká i Courbete – nedokázali ještě plně vymanit z obecných principů kompozičních pravidel a stále ještě vycházeli ze zkušenosti, tzn., že malovali realitu tak, jak ji znali, nikoliv jak ji bezprostředně viděli.

Schémat hudebních forem – polyfonních i homofonních – hudby porennesanční epochy jsou spoutána ještě přísnějšími pravidly než obrazová kompoziční schémata. To je dáno – jak jsme již několikrát zdůraznili – specifičností fenoménu hudby. Vrcholem striktního řádu je období klasicismu a vzorovým prototypem dokonale propracované hudební formy je sonátová forma. Stejně jako v malířství je i v hudbě pro řád hudební formy určující charakter hudebního tvaru a hudebně strukturní čas. O důsledné organizaci hudebního tvaru svědčí především pravidelné klenutí melodického ambitu i přísné členění tématu, těsné propojení melodie a harmonie i metrická a rytmická pravidelnost. Vztahy mezi tématy svědčí o přísně „konstruovaném“ hudebně strukturním času, který připomíná konstruovaný prostor lineární perspektivy v malířství. V romantismu a novoromantismu dochází k oslabení přísného striktního řádu tvaru i časového řádu skladby, ale základní půdorys schémat – tvaru, hudebně strukturního času i hudební formy – zůstává zachován. To snad dostatečně prokázal rozbor Dvořákovy symfonické básně Vodník.

Impresionisté ve své fascinaci světlem jako nejproměnlivějším fenoménem přírody nahradili haptičnost jako atribut materiální tíhy hmoty čistou zrakovostí, jejíž podstatou je vizuální vjem, který je svou psychickou podstatou nehmotný. Haptické kvality hmoty nahradily optické kvality světla jako energie, což vedlo k zmíněnému potlačení kresebné linie, plastičnosti a kompaktnosti tvaru i jasné artikulace prostorových vztahů – tedy těch faktorů, které byly tradiční oporou porennesančního obrazového řádu. Logickým důsledkem bylo značné uvolnění kompozice, které vedlo generační souputníky – a to nejen kulturní veřejnost ale i odborné kritiky – k unáhlenému názoru, že právě kompozice je Achillovou patou impresionistické obrazové koncepce. Neuralgickým bodem náhledu je již několikrát zdůrazněná dvojznačnost impresionismu jako „vývojového intermezza“ mezi „starým“ a „novým“ uměním. Ze zorného úhlu porennesančního malířství se kompozice impresionistických obrazů oprávněně jeví jako „bolavé místo“, jako neblahý důsledek maximální snahy o vystižení nálady okamžiku. Pohled z „druhého břehu“ však nabízí jiné hodnocení: spontánní uvolnění kompozice impresionistických obrazů bylo východiskem jednoho proudu moderního umění a ve svém nejzazším důsledku i významným impulzem k organické

spontánnosti „volné abstrakce“. Názornou demonstrací není jen známá reakce Vasilije Kandinského na Monetovy Stohy, ale i programové navázání „mladých malířů francouzské tradice“ na Monetův odkaz na začátku čtyřicátých let 20. století.

Debussy je v cestě za spontánností hudební formy ještě důslednější než Monet. Jestliže uvolněnost kompozice v Monetových obrazech byla výsledkem spontánnosti impulzivního malířského vyjádření optických dojmů, Debussy ve svých úvahách, dopisech a rozhovorech potvrzuje, že o problému spontánní hudební formy usilovně přemýšlel. Pro ilustraci alespoň krátký úryvek z jedné jeho úvahy:

„Docházím stále víc k přesvědčení, že hudba není svou podstatou věc, která by mohla plynout v pevné, tradicí vytvořené formě. Skládá se z barev a rytů.“¹⁸

Debussy tedy stejně jako Monet odmítá schémata tvaru, časového průběhu skladby a v důsledku toho i hudební formy. Jedním z hlavních prostředků uvolnění hudební formy je odmítnutí motivické a tematické práce, na které Antonín Dvořák vystavěl hudební přepis literárního příběhu ve své symfonické básni Vodník. Kvalitativní proměně tvaru a hudebně strukturního času jsem věnoval pozornost v předchozí podrobné analýze. V této souvislosti jsem také náležitě akcentoval adekvátní tendence v impresionistickém malířství. A rozhodně ne náhodou se názorová polarita – nekompromisní odmítání na jedné straně a obdiv na straně druhé – projevila v hodnocení hudební formy impresionistických skladeb Clauda Debussyho obdobně jako v reakci na kompozici obrazů Clauda Moneta a dalších impresionistů. V kontextu doby odvážná spontánnost hudební formy Debussyho skladeb byla důležitým impulzem na cestě k organické hudební formě volné atonality. Není divu, že se k odkazu „otce moderní hudby“ manifestačně přihlásila skupina mladých francouzských skladatelů kolem P. Bouleze na začátku padesátých let 20. století.

Celý proces konečné krystalizace impresionistického názoru se odráží nejen v proměnách výrazových prostředků, ale i v malířské technice. Cíl impresionistů – zachytit malířskými prostředky přírodu v její proměnlivosti – nebylo možné realizovat prostředky velice náročného, složitého a zdlouhavého technického postupu lazurní malby staršího malířství. K tomu, aby dokázali z proměnlivosti přírody zachytit jeden prchavý okamžik, potřebovali rychlou, pohotovou a přímočarou techniku „a la prima“. V té vynikl především Monet. Charakteristickou vibraci atmosféry a barevné reflexy světla na vodní hladině zachytil staccatem krátkých, výbušných úderů štětce. Tyto rukopisně uvolněné, temperamentní skicovité partie se střídají s hladší malbou, hmotnost barevného nánosu s jemnými transparentními lazurami, rozmanitá je i kadence a směr tahu štětce atd. Právě tato rozmanitost malířského přednesu spolu s charakteristickými jemnými nuancemi čistých barev je prostředkem malířské realizace těkavé proměnlivosti světla.

Stejně tak se i Debussyho snaha o co největší zvukovou barevnost odráží nejen v odvážné harmonii ale také v nesmírně jemné a bohaté instrumentaci. Debussy se nespokojil s tradičním rozdělením symfonického orchestru, ale dále dělí jednotlivé nástrojové skupiny a pokouší se o nové zvukové kombinace. Ve snaze docílit efektu zvukových skvrn individualizuje orchestrální hlasy. Barevnost a nápaditost

¹⁸ Debussy, C., Barvy a rytmus, Praha : SHV, 1962, s. 80

instrumentace se snaží umocnit využitím neobvyklých poloh jednotlivých nástrojů a



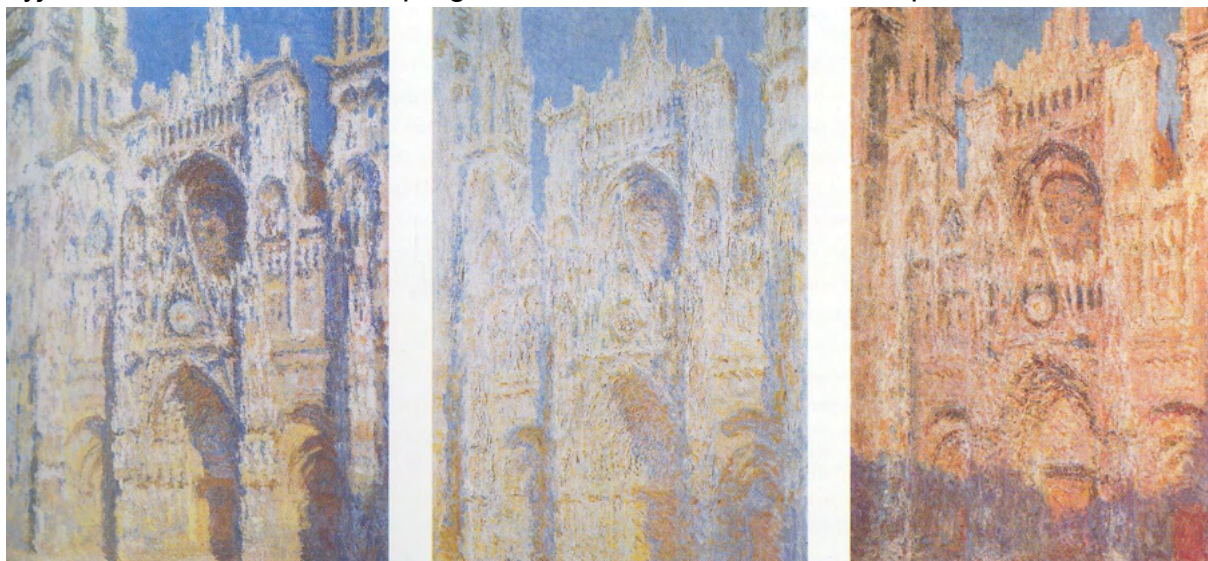
9. Claude Monet: Regata v Argenteuil, 1874

zvukových efektů, jako jsou sordinované nástroje, tremolo apod. Výsledkem je nesmírně bohatá zvukově barevná „paleta“.

Významný posun přinesli impresionisté i ve vztahu k námětu. Nejfrekventovanějším námětem byla krajina s dominantou vodní hladiny, nejčastěji řeky Seiny. Zde sice nejde o nový žánr, nový je však záměr: V těchto Monetových obrazech totiž vládou ty živly, které jsou doménou světla – atmosféra, která je světlem prostoupena a voda, jež jako zrcadlo odráží barevné reflexy okolní krajiny. Často se jako přínos impresionistů uvádějí civilizační náměty charakteristické pro vrcholící druhou fázi průmyslové revo-luce: rušné přístavy s moderní technikou, nádraží, pařížské bulváry atd. Klíčový je však nový vztah k námětu, který se nejdůsledněji prosazuje v Monetových proslulých sériích obrazů stejného motivu – ať už je to Rouenská katedrála, Topoly, Stohy či Londýnský parlament. Jestliže dosud byl námět jen objektem zobrazení, pak ve zmíněných sériích se stal prostředkem k řešení výtvarného problému: k malířskému vyjádření světelných proměn za různého denního osvětlení. Dochází tak nejen k jisté „negaci předmětu (námětu) v jeho tradičním významu“¹⁹, ale k ještě významnějšímu posunu. Monet zde nezachytil skutečnost předmětů ale skutečnost přírody samé, „věčné chvění přírody (Baudelaire). Právě proto byl Monet také důležitým ukazatelem na Kandinského cestě k abstraktnímu malířství. Monetovy Stohy, které shlédli na výstavě v Moskvě, byla pro něj významným impulzem.

¹⁹ Krsek, I., Claude Monet, Praha : Odeon, 1982, s. 76 (dále Krsek 1982)

Obdobný posun se v impresionistické hudbě prosadil ve vztahu k hudebnímu vyjádření mimohudebního programu. Tuto zásadní změnu oproti novoromantické



10. Claude Monet: Katedrála v Rouenu, 189

programní hudbě naznačila již úvodní lapidární konfrontace Dvořákova Vodníka a Debussyho Moře. V detailní analýze Dvořákovy symfonické básně jsem zdůraznil, že způsob hudebního vyjádření příběhu prostřednictvím témat a jejich obměn je bližší literatuře než malířství. V malířství je sdělovacím postupům novoromantické hudby nejbližší novoromantický alegorismus generace Národního divadla, jak jej dokonale reprezentuje např. Alešův cyklus Vlast apod. V úvodní estetické komparaci Monetovy maríny a Debussyho Moře jsem zdůraznil snahu o „náladu okamžiku“ – a znovu razantně akcentuji: nejen okamžiku smyslového ale i psychického. Tak jako Monet v podstatě nemaluje předměty ale světlo, tak ani Debussy se nesnaží prostřednictvím tónomalby či zvukomalby „malovat“ vizuální či sluchové dojmy ale hudebně vyjádřit psychickou reakci na ně a proměňující se emocionální intenzitu reakcí v duchu prohlášení Merleau-Pontyho:

„Hudba naopak je příliš daleko od světa a od sféry toho, co lze označit, než aby zobrazovalo něco jiného než jen náčrtky Bytí, jeho příliv a odliv, jeho růst a víření.“²⁰

Dokonce se někdy jedná o éterickou proměnlivost hudebních představ a nápadů. Uzavření stručné analýzy malířského a hudebního impresionismu s důrazem na vztah formy a obsahu připravilo půdu pro návrat k problému, který jsem naznačil v úvodu této části studie. Zmíněný problém vyvolal Stefan Jarociński kategoricky položenou otázkou“ Debussy – impresionismus nebo symbolismus? On sám sice energicky odmítá spojení Debussyho hudby s impresionismem, ale zároveň stejně nekompromisně popírá možnost zařadit ji k symbolismu. Důvody vysvětluje Jarociński následovně:

„Protože hudba – jak jsme říkali – v zásadě nemá žádné složky určené na plnění sémantických funkcí, je jaksi svou povahou mnohoznačná – samozřejmě, pro určitý kulturní okruh -, a dokonce ani spojené úsilí romantiků a Wagnera z ní nebylo schopné

²⁰ Merleau-Ponty, M., Oko a duch, Praha : Obelisk, 1971, s. 8

úplně eliminovat prostor na hru představivosti. I když tedy Debussy tento prostor nesmírně rozšířil, není možné jeho výdobytky v oblasti hudby uznat za distinktivní, ale spíše za přirozený znak, jakmile připustíme, že hudba je pro daný kulturní okruh svou povahou symbolická ... Ale nejvážnější důvod, který nás varuje před postulováním symbolismu jako kategorie definující umělecký směr, jenž reprezentuje Debussy, je to, že jednoduše nevyčerpává jeho bohatou tvorbu, nedostatečně ji charakterizuje.²¹

Je třeba náležitě zdůraznit striktně exaktní, důsledně objektivní přístup S. Jarociňského, jeho přesvědčivou argumentaci opřenou o bohatou odbornou literaturu i mimořádnou pozornost věnovanou „mimohudebním“ uměleckým oborům – tedy impresionistickému malířství a symbolistické literatuře, zejména poezii. Ale právě v uměleckých druzích, ve kterých je Jarociňski laik – i když velice poučený – je zakopaný pes. Vybíral si totiž modelové příklady, např. Moneta a další kmenové autory malířského impresionismu, kultovní symbolisty Baudelaira, Verlaina, Mallarmea a Rimbauda a tím pádem mu unikala „umělecká periferie“ střední Evropy – ať již jde o „náladovou krajinu“, jejíž kořeny jsou v Německu, či o impresionisticko-symbolistickou syntézu české generace devadesátých let na přelom 19. a 20. století. Avšak nejen to. Jarociňski vnímá impresionismus a symbolismus jako polaritní směry. Jestliže se zdůrazňuje symbolismus jako protipól naturalistického proudu – ke kterému patří realismus i impresionismus – pak tato charakteristika platí především pro první fázi symbolismu, která akcentuje literární podstatu alegorie jako objektivního a jednoznačně interpretovaného symbolu. Ten si nevyžadoval žádnou specifickou formu – naopak jako cizí prvek narušoval čistotu výrazových prostředků a v důsledku toho i vnitřní jednotu výtvarného díla. Dostatek názorných příkladů nabízí novoromantický alegorismus generace Národního divadla. Nevybral jsem ho náhodou. Nápadně totiž připomíná způsob hudebního vyjádření mimohudebního obsahu v Dvořákově symfonické básni Vodník, kterou jsme v části věnované malířskému a hudebnímu impresionismu analyzovali v konfrontaci s Debussyho 1. symfonickou skicou Moře. V Dvořákově pojetí je pro všechny posluchače jednoznačný jak námět – a s tím spojený obsah – který je dán stejnojmennou básní K. J. Erbena ze sbírky Kytice, tak i jeho hudební vyjádření: každá postava či klíčová situace je zastoupena tématem. A s těmito tématy pracuje obdobně jako třeba v symfonii – tedy obměňují se prostřednictvím tematické či motivické práce.

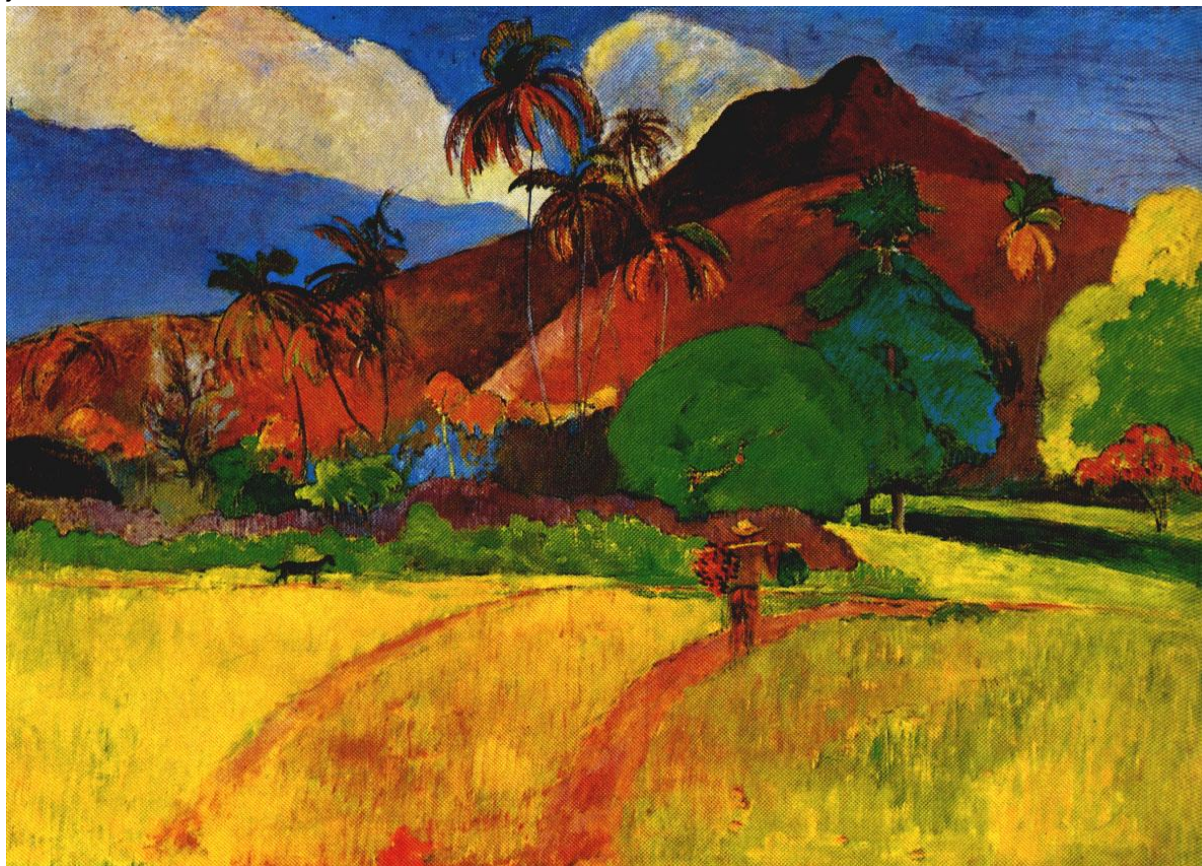
Jedním z argumentů Stefana Jarociňského o těsném sepětí Clauda Debussyho se symbolismem je, že se každé úterý scházel s „prokletými básníky“ a jejich stoupenci u Stefana Mallarmea. Mezi pravidelné účastníky těchto schůzek patřil i Paul Gauguin. A právě Gauguin byl již svými současníky pasován na průkopníka malířského symbolismu, přesněji řečeno jeho druhé fáze. On sám velice lapidárně a nekompromisně formuloval kvalitativní proměnu symbolu od objektivní alegorie k čistě subjektivnímu symbolu: „Můj sen je nerozluštitelný; neobsahuje alegorie.“²²

A nabízí i názorné vysvětlení na srovnání s pojetím symbolu u představitele první fáze symbolismu, Puvise de Chavannes:

²¹ Jarociňski 1989, s. 213

²² Alley, R., Gauguin, Praha : Odeon, 1973, s. 20 (dále Alley 1973)

„Chce-li Puvis dát svému obrazu název Čistota, namaluje, aby byl námět jasný, pannu s lilí v ruce – omšelý symbol, ale každý mu rozumí. Gauguin namaluje čistotu jako



11. Paul Gauguin, Tahitská krajina,

krajinu s jasnými prameny vod, neposkvřenou civilizovaným člověkem, snad vůbec člověkem.“²³

Gauguin se tak svým novým pojetím symbolu zasloužil o kvalitativní proměnu symbolismu. Místo literárního symbolu, který byl charakteristický pro první etapu symbolismu a který omezoval svobodu jeho výtvarného vyjádření, se v druhé etapě prosazuje čistě výtvarný symbol, který výrazovou i formální svébytnost malířského projevu naopak v plné míře umožňoval. Proto si také kvalitativně nový symbolický obsah determinuje adekvátní formální vyjádření od secese (od Klimta k Preislerovi a Preissigovi) přes impresionismus (Rodin, Preisler, Hudeček) k expresionismu (Munch, Váchal). A tak jako se v jednom proudu českého umění na počátku 20. století vžil název secesní symbolismus, mohli bychom zcela adekvátně použít i označení impresivní či expresivní symbolismus.

Gauguinovy kontakty se symbolistickými básníky byly velice intenzivní a vzájemně inspirativní. Zvláště vřelý vztah choval k Verlainovi, jehož *Písně beze slov* (*Romances sans paroles*) si obzvláště oblíbil. Společným jmenovatelem uměleckého názoru symbolistických básníků, Verlaina pak především, a Paula Gauguina byl vztah k hudbě jako katalyzátoru reakce, jejímž výsledkem byla již zdůrazněná kvalitativní proměna

²³ Alley 1973, s. 20

symbolu. Gauguinovo prohlášení – „v malířství je nutno usilovat o dojem spíš než o popis, tak jako v hudbě“²⁴ – by mohli podepsat i Verlain či Mallarmé. I oni totiž vztah k hudbě nechápali jako synestetickou inspiraci, ale jako schopnost hudby sugestivně evokovat subjektivní pocity a prožitky v míře, která je ostatním druhům umění nedostupná. Hudba se tak pro symbolistické básníky, stejně jako pro Gauguina, stává zprostředkovatelem osvobození výrazových prostředků z verbálního – či vizuálního v případě Gauguina – přepisu skutečnosti. To patřičně názorně demonstruje slavná Verlainova báseň *Básnické umění*. Ta začíná emotivním zvoláním „V básni musí především být hudba!“, které umocňuje v závěru básně: „Hlavně hudbu! Stále více jí“, a závěrečná sloka pak energicky akcentuje širší souvislosti:

Hleď, ať v každém verši věštba zraje,
rozptýlena v jitřní zimnici,
mátou, tymiánem vonící.
Jinak to jen literatura je.

K výše uvedené syntéze symbolismu s dalšími směry nedochází jen v malířství a sochařství – např. u Augusta Rodina – ale i v literatuře a hudbě. Strhujícím koncertem smyslových dojmů okamžiku – včetně jiskřivé impresionistické barevnosti – je Verlainova báseň *Žár* začíná se v jarním slunci chvíti²⁵ ze sbírky *Dobrá píseň*, z níž uvedu první sloku:

Žár něžně začíná se v ranním slunci chvíti
a v rosných krůpějích se na pšenících třpytí,
blankyt si noční svěžest ještě podržel.
A jdeš ven – proč a kam – jen abys šel a šel,
jdeš podle řeky, kterou staré olše vroubí,
a žlutou trávou jdeš dál pod listnaté loubí.
Čerstvý vzduch. Po chvíli pták z listí tiše ti
se slámou v zobáčku nad hlavou přeletí,
odrazem ve vodě se křídla chvíli chvějí.
To je vše.

Přesvědčivým svědectvím proměny směřující k syntéze smyslových impresí se symbolickými vizemi je – vedle druhé sloky výše uvedené básně – jiná Verlainova báseň *Beams* ze sbírky *Romance beze slov*.²⁶ Po úvodním čtyřverší, které v jasných konturách líčí epickou epizodu, následuje impresionisticky působivá pasáž přírodní lyriky. Báseň pak končí stejně konkrétně, jako začala. Sugestivním svědectvím kvalitativní proměny Verlainovy poetiky od smyslové určitosti k symbolickým oparům transcendentní tajemnosti je báseň *Nevím proč jen, proč* ze sbírky *Moudrost*.²⁷

²⁴ Alley 1973, s. 20

²⁵ Verlaine, P., *Slova na strunách*, Praha : Československý spisovatel, 1 a968, s. 56 (dále Verlaine 1968)

²⁶ Verlaine 1968, s. 83

²⁷ Verlaine 1968, s. 96

Spojení hudebního vyjádření nálady okamžiku se subjektivním symbolickým obsahem je naprosto přirozené vzhledem k již několikrát zdůrazněným vlastnostem hudby a specifičnosti její výpovědi. Její schopnost přesvědčivě a především sugestivně vyjádřit „přiliv a odliv Bytí“²⁸, aniž by posluchač pociťoval potřebu konkretizace onoho Bytí, je podstatou specifičnosti významu v hudbě. Proto byla hudba považována za královnu múz již v romantismu a stejně výsadní postavení jí, vedle literatury, přiznávali i prerafaelisté – tedy dvě tendence, na které symbolismus navázal. Dá se bez nadsázky říct, že s narůstající mírou subjektivity roste i dominantní postavení hudby v hierarchii uměleckých druhů. Či jinak řečeno: s postupným oslabováním ikonologického významu ve výtvarném umění i dalších oborech uměleckého projevu posiluje pozice hudby, jíž je tato varianta výpovědi cizí – a to přesto, že se o ni v různých vývojových etapách programní hudba pokoušela. To se týká i hudebního impresionismu, který nepopisuje konkrétní skutečnost, ale hudebně výrazovými prostředky evokuje dojmy jako reakci na tuto realitu – tedy opět jen přiliv a odliv bezprostředních projevů bytí.

Důsledkem vlivu kvalitativní proměny symbolu na hudební vyjádření mimohudebního programu bylo maximální uvolnění formového schématu, výrazný posun nejen k organické formě ale i procesu formování smyslu uměleckého díla. Tento názor ostatně zastává i Stefan Jarociński, který rozlišuje symboly na statické, mezi které zařazuje alegorii, a dynamické, které Ossowski charakterizuje jako „neurčené na zřetelnou interpretaci“ a které „... se v básníkově představivosti nerodí pod vlivem intenzity vzrušení, ale pod vlivem intenzity uměleckého procesu“²⁹ – a k tomu dodává:

„Podstatou symbolu je – abychom použili výraz R. Bayera – ‘konceptualizace v průběhu formování se’, tvarování smyslu díla, zachycené umělcem ve smyslové formě dřív, než se tento smysl zkonstituuje. Právě díky tomu v nás symbol vyvolává onen charakteristický stav napětí a očekávání. Kouzlo symbolu spočívá v tom, že je polyvalentní, že připouští různorodé interpretace, že se všechno ponechává na důvtipu příjemce, slovem – že příjemce je nucen zaujmout obzvlášť aktivní vztah k uměleckému dílu, jakmile chce, aby mu odhalilo všechna svoje tajemství a hodnoty.“³⁰

Důkladná analýza hudebně výrazových prostředků Debussyho skladeb dokázala, že jejich symbolický obsah je převážně vyjádřen impresionistickou formou. Že toto spojení se na přelomu 19. a 20. století uplatňuje v různých uměleckých druzích a u řady jejich představitelů jsme snad demonstrovali na dostatečně přesvědčivém vzorku. Proč by tedy nemělo být přirozené v hudbě Clauda Debussyho? Ještě důležitější ale je, že oba směry – tedy impresionismus a symbolismus – se vzájemně nevyklučují, ale naopak dokáží koexistovat ve vzájemné symbióze. Ostatně striktní zařazení k jednomu směru nekompromisně odmítá i sám Debussy v dopisu Jacquesu Durandovi z 3. září 1907: „Obrazy budou hotovy, jestli se mi podaří dokončit Ronda, jak bych chtěl a jak bych měl. Hudba této skladby má tu zvláštnost, že je nehmotná ... „ a po roce navazuje

²⁸ Merleau-Ponty 1971, s. 8

²⁹ Jarociński 1989, s. 34

³⁰ Jarociński 1989, s. 35

v dalším dopisu z března 1908: „Obrazy nebudou docela hotovy při Vašem návratu, ale doufám, že Vám z nich budu moci zahrát slušnou část ... pokouším se dělat v jistém smyslu 'něco jiného', jakési 'výseky skutečnosti', hlupáci tomu říkají impresionismus, termín tak špatně používaný, jak jen možno, zvláště uměleckými kritiky, kteří se neostýchají falešně jím označovat Turnera, nejskvělejšího tvůrce tajemna, který v umění existuje...“³¹

Zde je na místě připomenout, že Debussyho nejoblíbenějším soudobým malířem nebyl Claude Monet ale symbolista James McNeil Whistler. Srovnání obou malířů nabízí zajímavé souvislosti. Zejména nejfrekventovanější náměty vodní hladiny – ať již moře zbaveného všech pout či řeky spoutané břehy a hrázemi – spojují Whistlera s Monetem. Při pohledu na detail Whistlerova plátna Nokturno – „Le Solent“ z roku 1866 se okamžitě vybaví slavný obraz Clauda Moneta L'Impression, soleil levant z roku 1872, podle kterého dostal impresionismus jako směr své jméno.

³¹ Debussy 1962, s. 80-81



12. James Mc Neill Whistler: Nokturno - Le Solent, 1866

Obě díla spojuje stejný motiv: ze světlomodrého oparu vodní hladiny se vynořují odhmotněné kontury dvou lodí a na zčeřené hladině se odrážejí oranžové odlesky světla. To je ale vše, co mají obě plátna společné. Oranžové reflexy na vodní hladině jsou na Monetově obrazu odrazem vycházejícího slunce při ranním rozbřesku, zatímco ve Whistlerově Nokturnu světla reflektorů protínají noční tmu, která pohlcuje mohutné trupy lodí.

Důsledkem jsou rozdíly jak v barevné výstavbě, tak i v malířské technice a především v celkovém dojmu z obou obrazů. U obou je sice dominantní barevný interval studené modré a teplé oranžové jako komplementární kontrast. Ten je však v Monetově obrazu vyhocený v plné intenzitě své energie, zatímco ve Whistlerově maríně titěrné body reflektorů a jim odpovídající oranžové „nitky“ jako nepatrné ostrůvky světla v monochromní modrozelené ploše plátna. I přes zdůrazněný komplementární interval je barevná škála Monetova obrazu daleko bohatší než v případě monochromní jednoduše Whistlerova Nokturna. S tím souvisí i odlišná štětcová technika: dělený

rukopis u Moneta, který místo impulzivních skvrn čistých barev využívá krátké energické tahy a plynulé horizontální tahy jemných lazurních vrstev jemných modrozelených odstínů Whistlerova Nokturna – „Le Solent“.

Výše uvedené rozdíly jsou důsledkem odlišného záměru obou malířů. Zatímco Monet se snažil zachytit prchavý okamžik ranního rozbřesku – tedy bezprostřední vizuální dojem – Whistler přenášel na plátno niterný prožitek „vizuální vzpomínky“. Zatímco Monet maloval v plenéru a spontánními skicovitými tahy štětce se snažil zachytit bezprostřední zrakový vjem, Whistler při hledání motivů na Temži projížděl v noci na lodi, kreslil skici, psal si poznámky, fixoval v paměti dojmy. V ateliéru pak výsledky intenzivních vzpomínek a představ zachycoval na plátno.

Koexistencí impresionismu a symbolismu však vzájemná symbióza směrů v Debussyho hudbě ještě není vyčerpána. Zejména zastánci tradičního pojetí secese zdůrazňují secesní charakter melodie v Debussyho hudbě:

„L'art de geste se na přelomu století manifestuje stejným způsobem v hudbě jako ve výtvarném umění. Melodická girlanda, rozvolněný ornament, Debussyho *divine arabesque*, volně se rozvíjející zdobnost, to všechno jsou jeho projevy. Claude Debussy (1862-1918) používá arabesku stále: zdrženlivou a sublimovanou v *Pelleásovi a Melisandě* a jako symbol přírody v *Moři*. Chvějivě průhledná a smyslově chladná linie '*divine arabesque*' je zde symbolem ezoteriky přenesené do dekorativního umění. Nikoli náhodou se první koncert věnovaný výlučně dílům Clauda Debussyho konal v roce 1884 v galerii *La Libre Esthétique* v Bruselu. 'Hra linií' spojovala všechna umění a to, že existovala jejich společná 'kolébka', ukazuje titulní list skladby *Moře* z roku 1905: *Hokusaiův Pohled na Fudži z prohlubně vlny na otevřeném moři před Kanagawou* (1831-1832) – tato vlna je snad nejslavnější a nejinspirativnější v dějinách umění.“³²

Předchozí citace názorně demonstruje negativní důsledky izolace dílčího charakteristického znaku z kontextu celkové struktury uměleckého díla nebo dokonce – jak tomu je ve výše uvedené citaci – z kontextu hudební koncepce dotyčného umělce. Kdyby si totiž Gabriela Fahr-Beckerová vybrala jeden „čítankový“ příklad – nejspíš ústřední melodii Debussyho *Preludia k Faunovu odpoledni* – byla by její argumentace přesvědčivější. Dokonce i optický dojem z notového záznamu této volně rozvolněné melodické girlandy je přesvědčivým argumentem její secesní linearitě zbavené těsného sepětí s harmonií jako příčiny její nezávislosti.

³² Fahr-Beckerová 1998, s. 82-83



13. Debussy, Faunovo odpoledne, hl. téma

Až vtíravě se vnucuje konfrontace s nespoutanými motivy křivek Guimardových mříží včetně rytmicky pravidelného opakování jednotlivých „travé“. Jestliže však zkoumáme melodickou arabesku zasazenou do kontextu celkové struktury skladby, dojdeme nezbytně k závěru, že hudba Debussyho Preludia k Faunovu odpoledni je symbiózou tří směrů: impresionismu, symbolismu a secese. Jestliže symbolismus souvisí s obsahem – s důrazem na subjektivní symbol – pak impresionismus a secese jsou spojeny s morfologií hudebního tvaru a výrazem.



14. Hector Guimard, Zábradlí lodžie

Úlohu impresionismu jako katalyzátoru přechodu od alegorie jako literárního symbolu k čistě hudební podstatě subjektivního symbolu budeme v následující části studie sledovat na peripetiích hudebního projevu Josefa Suka v komparaci s obrazy Jana Preislera a básněmi Antonína Sovy. V souvislostí s podobou a úlohou melodie ve skladbách Clauda Debussyho z dosavadní analýzy vyplynulo, že se uplatňují různé typy melodické linie – od impresionistické melodie roztržité na zvukové skvrny či nenápadné, náhle přerušované linie ztrácející se v barevném oparu harmonie a

zvukové barvy, přes výše uvedenou secesní arabesku až k pevně stavěné, zpěvné melodii klasicistní provenience.

Klasicistní tvarosloví v hudbě na přelomu 19. a 20. století neodpovídá zaběhlé periodizaci této vývojové fáze. Ta je na výčet směrů (pozdní romantismus, impresionismus, verismus) značně skoupá a neoklasicismus bychom hledali marně. Přitom stačí i letmý pohled na notovou ukázkou třetí skladby Svit lunny z Bergamské suity (1890 – 1905) jako důkaz prosazení typických znaků klasicistní morfologie – ať už se týkají melodie, jejího pravidelného ambitu (klenutí) a členění (periodizace) nebo přísného řádu tonální harmonie, pravidelného metra a přehledně strukturovaného rytmu. Obdobně vyvážený je vztah mezi expoziční a evoluční hudbou.

Andante très expressif (♩. = 48)

pp con sordino

aus/From/da: C. Debussy, Suite bergamasque

15. Claude Debussy: Bergamská suita. 3. Svit lunny

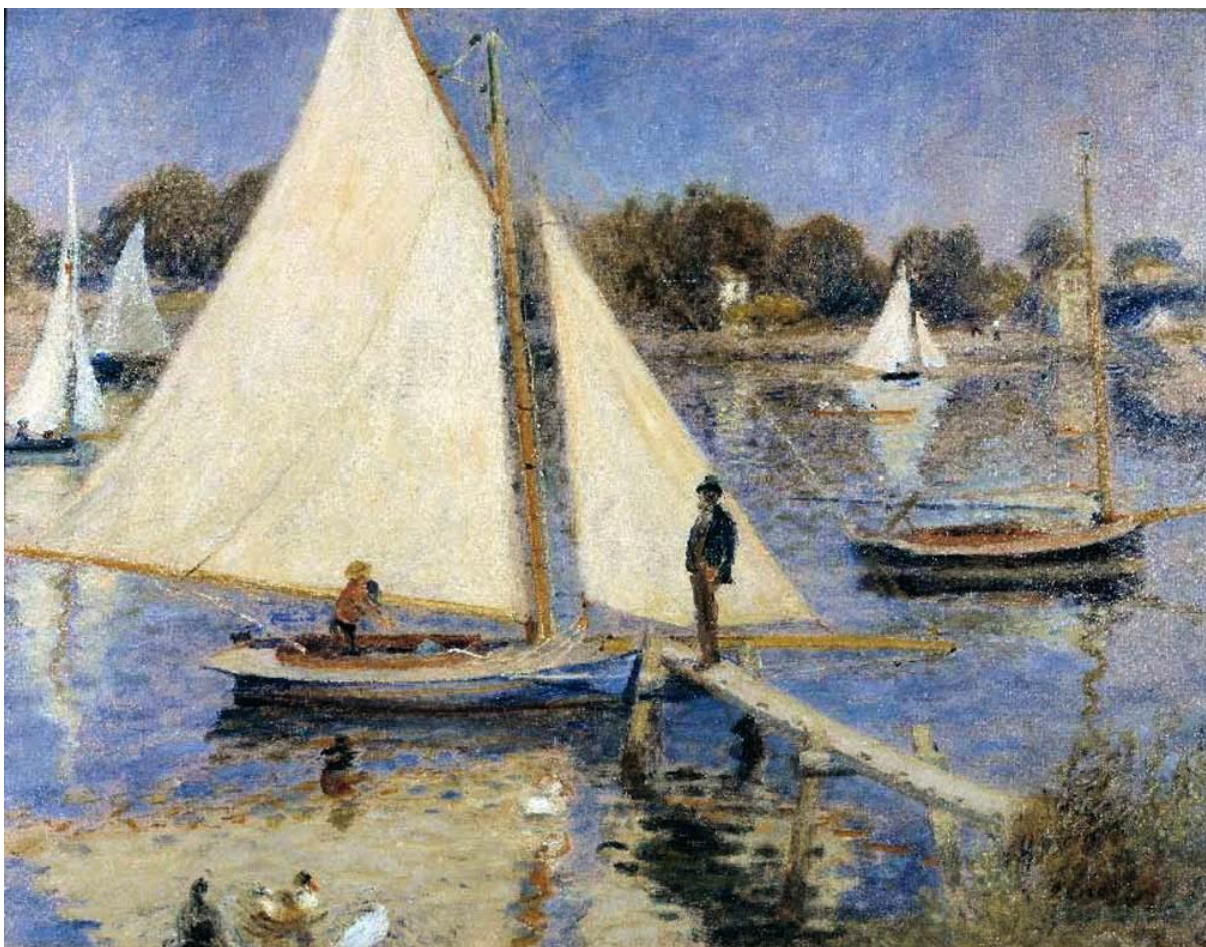
Bergamská suita (1890-1905) se svým klasicistním tvaroslovím i tektonikou není výjimkou potvrzující pravidlo. Z řady dalších neoklasicistně orientovaných skladeb

Clauda Debussyho je možné jmenovat např. cyklus Dětský koutek, nebo Gigy (Gigues) či Jarní ronda z orchestrálního cyklu Obrazy. Zejména Jarní ronda s přehlednou mikrotektonikou (vztahy mezi tématy) i makrotektonikou (klasicistní forma ronda) i výrazovými prostředky jako gramatikou (jasná stavba hudebního tvaru, taneční rytmus atd.) jsou přesvědčivou argumentací neoklasicistní periody v Debussyho tvorbě. Poněkud matoucí z hlediska výše akcentovaných neoklasicistních znaků jsou hudebně výrazové prostředky spojené s hudebně strukturním časem, konkrétně výrazově naléhavé proměny tempa, metra i rytmické pulzace.

Debussy nevycházel z odkazu vídeňského klasicismu (Haydn, Mozart, Beethoven) ale z francouzské národní tradice, z průkopníků francouzského protoklasicismu reprezentovaného především Francoisem Couperinem a Jeanem-Philipem Rameauem. To, co je odlišuje od vídeňského klasicismu je rokoková hravost a esprit jako typická francouzská vlastnost. Proto také jednu ze skladeb cyklu pro klavír Obrazy věnuje Rameauovi. V tomto dvoudílném cyklu však zároveň najdeme skladby, které jsou navýsost impresionistické – např. A luna sestupuje na bývalý chrám – s rozpitými melodickými obrysy tvarů, zvukovou třístí harmonie a klavírní sazby, mihotavým rytmem či éterickou dynamikou. Exaktním důkazem je srovnání začátků obou sledovaných skladeb.

16. Claude Debussy: Hommage a Rameau, Obrazy, 1.série

14. Claude Debussy: A luna sestupuje na bývalý chrám, Obrazy, 2.série

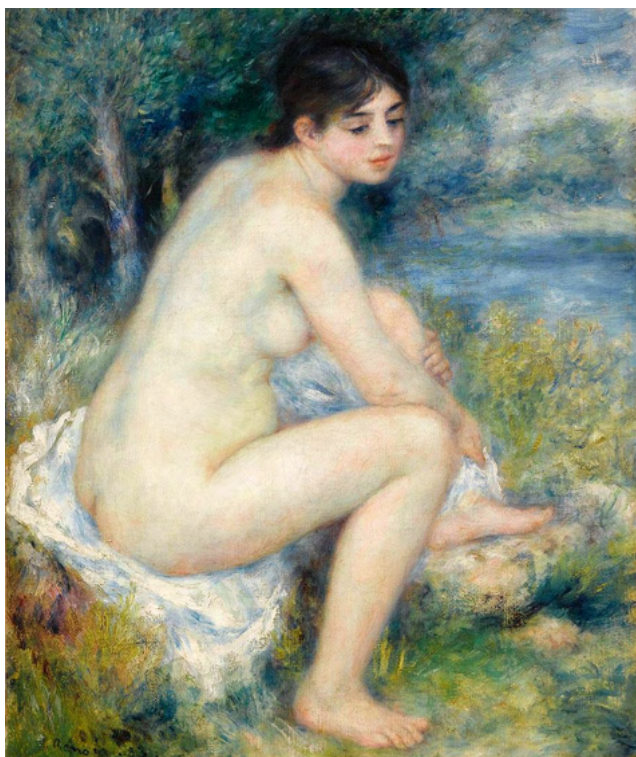


17. August Renoir: Seina u Argenteuil, 1874

Neoklasicistní perioda se na přelomu 19. a 20. století prosadila i v malířství a týká se i impresionistů. Tentokrát nikoliv ortodoxního impresionisty Moneta ale Piera Augusta Renoira. Ten se nejprve spolu s Monetem podílel na genezi impresionismu v letech 1872 – 1874 v Argenteuill, malých lázních na břehu řeky Seiny – tedy s tematickým okruhem krajiny kolem vodní hladiny, který byl pro impresionismus nejtýpčtější. Uvedený obraz Seina u Argenteuil z roku 1874 je přesvědčivým důkazem adekvátního malířského projevu Moneta a Renoira. S postupujícím časem se prosazovala jak preference jiných tematických okruhů, tak i způsob zobrazení, což spolu úzce souvisí. Jako jeden z dominantních tematických okruhů Augusta Renoira se postupně prosadil ženský akt. První jsou dokonce z argenteuilského období a ten nejznámější z téhož roku – tedy 1874 – jako Seina u Argenteuil. Těkává prchavost impulzivně kladených skvrn čistých barev se v plné míře prosazuje v krajině jako kulise aktu. Zato morfologie aktu je odlišná. Především akt nemůže popřít haptickou hmotnost tělesného tvaru. Ta se prosazuje jednak posílením obrysově linie, jednak upevněním modelace tvaru. Nevrací se však k šerosvitné modelaci ale k modelaci čistými barvami prostřednictvím barevných reflexů na inkarnátu. Techniku impulzivně kladených barevných skvrn tedy Renoir uplatnil i v modelaci tělesného tvaru. Důsledkem odlišného pojetí figury a pozadí je změna prostorových vztahů. Jestliže odhmotnění tvaru v krajinách argenteuilského období značně oslabuje iluzi prostorové hloubky, tak vymezení aktu obrysovou linií a jeho modelace zřetelněji oddělují tvar od étericky rozechvělé krajiny.

Jestliže v Monetových obrazech se lidská postava – natož pak akt – objevuje sporadicky, u Augusta Renoira se akt postupně stává jedním z nejfrekventovanějších tematických okruhů. To ovšem neplatí pro sedmdesátá léta hledání, kdy i poargenteuilské periodě maluje v plenéru s Monetem. Již v této fázi krystalizace impresionismu však klade na postavu daleko větší důraz než Monet. Přesto je Akt v slunečním světle – někdy označený jako Torzo, sluneční paprsky – v sedmdesátých letech výjimkou. Navíc jde o studii, kde Renoir evidentně řešil malířský problém kvalitativně nové modelace tvaru světelně barevnými reflexy okolní vegetace na inkarnátu aktu.

Největší kumulaci aktů v Renoirově tvorbě vykazují osmdesátá léta 19. století. V obrazové dokumentaci studie jsou zastoupeny dva. První z nich, Akt v krajině z roku 1883, v přímé vizuální konfrontaci s Aktem ve slunečním světle z argenteuilské fáze geneze impresionismu působí dojmem, že se v Renoirově malířském projevu téměř nic nezměnilo – především v impresionistické těkavosti krajiny v pozadí. Akt je zřetelněji vymezený obrysovou linií a v jeho modelaci se oslabily barevné reflexy okolní krajiny, ale stále se imprese jako bezprostřední zrakový dojem nevytratila. Zde je ale třeba připomenout, že v osmdesátých letech již Renoir nemaluje tak často v plenéru, ale většina jeho obrazů z této vývojové fáze vzniká v ateliéru. To se samozřejmě týká především aktů. Místo bezprostředního zrakového vjemu se tak postupně stále více prosazuje vizuální zkušenost a paměť. V této souvislosti je nezbytné zmínit i Renoirův vztah k tradici, k velkým mistrům minulosti. Zejména v době studií se intenzivně věnoval kopírování obrazů v Musée de Louvre. A mezi malíři, kterým se Renoir nejvíce obdivoval, byli i dva „velmistři“ aktu Francois Boucher a Jean Dominique Ingres 1780 – 1867).



18. August Renoir: Akt ve slunečním světle, 1875 19. August Renoir: Akt v krajině, 1883



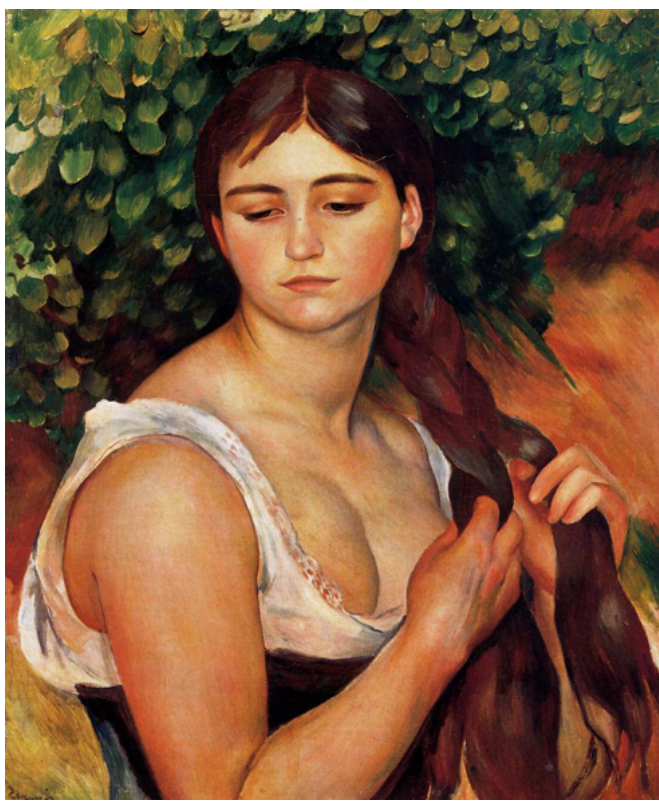
20. August Renoir: Velké koupání, 1885-87

A právě výše uvedené faktory – narůstající obliba aktu v Renoirově tvorbě v osmdesátých letech 19. století, převažující práce v ateliéru a návrat k dovršiteli klasicismu z přelomu 18. a 19. století Jeanu D. Ingresovi – se v plné míře promítají do Renoirova klíčového díla osmdesátých let, kterým nesporně je Velké koupání z let 1885-1887. Z Ingresových aktů, s kterými se seznámil v Louvru, Renoira určitě nejvíc oslovily Turecké lázně (1862), které jsou rafinovaným „setkáním“ všech aktů – a jejich variant – které Ingres do té doby namaloval. Nemohu se zbavit dojmu, že totéž platí i pro Velké koupání Augusta Renoira. Ingresovská je nejen elegance, stylová vytříbenost, či teatrálně afektovaná gesta, ale především virtuosita ladných linií a jemná modelace tvaru. Zdánlivě se nabízí srovnání se stejnojmenným obrazem Paula Cézanna. S ním má však společný jen název. Jestliže Cézanne důsledně zakomponoval ženské akty do krajiny a našel tak způsob zrovnoprávnění figurální a krajinné složky obrazu, pak Renoirovy ingresovské akty a impresionistická krajina působí poněkud nesourodě. Navíc ani krajina již není ortodoxně impresionistická jako v argenteuilské době, ale je – zejména v barevné harmonii – dekorativnější. Ingresovské východisko spojuje Renoira s jedním proudem neoklasicismu Pabla Picassa z první poloviny dvacátých let 20. století.

Ingresův vliv na malířský projev Augusta Renoira nelze omezovat jen a akty, ale i na další tematické okruhy – především na žánr v užším slova smyslu jako všední, každodenní události a na portrét. To přesvědčivě potvrzují obrazy Deštníky (1881-85)



21. August Renoir: Deštníky, 1881-85



22. August Renoir: Ohon (Suzanne Valadonová), 1886

a Ohon (Portrét Suzanne Valadonové) z roku 1886. Není náhodné, že někteří historici umění označují Renoirovu tvorbu osmdesátých let 19. století za „ingresovské období“³³, jiní pak jako přechodné období, které se často charakterizuje jako „krize impresionismu“. Obě výše uvedená označení – „ingresovské období“ v souvislosti s Renoirem či obecněji platné „krize impresionismu“ – jsou nouzové řešení k zachování systému -ismů jako „přihrádkového emailu“ moderního umění. Obě označení jsou navíc nepřesná, protože podstata je spojená s nástupem racionálních tendencí. Ty jsou jednou z příčin spíše názorové krize, která právě v osmdesátých letech propukla mezi členy seskupení impresionistů a která se postupně prohlubovala.

Tu však nelze považovat za krizi malířského projevu ale za důsledek proměny atmosféry doby, s kterou souvisí nové tendence ovlivněné – jak ukáže následující analýza společensko-historické situace. V podstatě jediným ortodoxním impresionistou zůstal Monet a s postupně přicházejícími malíři. Roku 1879 se ke skupině přidal Paul Gauguin a roku 1886 pozval Pissaro, který mezitím konvertoval k pointilismu, Paula Signaca a Georgette Seurata. Ti tak posílili racionální proud skupiny, jehož největší oporou byl Paul Cézanne, který se v osmdesátých letech s impresionisty názorově rozešel. Důsledkem je geneze racionálního proudu postimpresionismu. Tento proces úzce souvisí s radikální proměnou myšlení přelomu 19. a 20. století, především s převratnými vědeckými objevy a technickými vynálezy.

³³ Např. Florissone, M. In Umění a lidstvo. Umění nové doby (HUYGHE, R. ed.), Praha : Odeon, 1974, s. 203

14. dubna 1900 francouzský prezident Émile Loubet slavnostně zahájil světovou výstavu v Paříži, která se stala symbolickým vstupem do 20. století. Vše, co zde mohli návštěvníci spatřit, bylo výsledkem neuvěřitelné expanze vědy a techniky, která se v posledním desetiletí 19. století přehnala jako uragán Evropou a nezanechala kámen na kameni.

„Už na počátku našeho století měl člověk k dispozici v podstatě veškerý technický arsenál 20. století; mohl létat na strojích 'těžších než vzduch', jezdit až rychlostí 200 kilometrů za hodinu, plout pod mořskou hladinou, bydlet v železobetonovém mrakodrapu, bavit se na filmovém představení, přenášet na dálku své myšlenky i obrazy ... Mnohem závažnější než tyto technické triumfy byly objevy v oblasti vědy, přestože většinou nepřekročily práh laboratoří. Celé 19. století, včetně 80. a velké části 90. let, se učenci domnívali, že věda je založena na solidních 'pozitivních' principech. Během několika málo let se jejich víra zhroutila. Série nečekaných 'odhalení' vedla v oblasti matematiky a fyziky k revoluci, která otřásla základy klasického scientismu.“³⁴

Stačí uvést jen některé z nejvýznamnějších objevů z let 1895 – 1905 – Roentgenův objev paprsků X, objev přirozené radioaktivity, na kterém se podíleli Henri Becquerel, Pierre Currie a Marie Skłodowska, Plancovu teorii kvant a Einsteinovu teorii relativity – abychom si uvědomili neuvěřitelný fakt: stačilo jedno jediné desetiletí na to, aby se zhroutily zdánlivě neochvějné konstanty civilizace, jejíž kořeny spadají do období renesance, aby se rozpadl tak pracně vybudovaný systém hodnot.

Zde by zdánlivě bylo možné vznést námitku, že výše uvedená smršť epochálních vědeckých objevů a technických vynálezů se rozpoutala o desetiletí později než proměny malířského projevu některých impresionistů. Zde je však třeba si uvědomit, že umělci jsou jako seismograf, který citlivě zaznamená jemné záchvěvy dlouho před samotným „zemětřesením“. Historickým svědectvím je prohlášení Monetova přítele, významného vědce a politika G.B.Clemenceaua, že Monetovy **Lekniny** jsou „malířskou interpretací Brownových pohybů“ (nepravidelný pohyb mikroskopických částic v plynném nebo kapalném prostředí), které bylo jasnou odhalení adekvátních „objevů“ v oblasti malířství a soudobé vědy. A uvědomíme-li si, že teprve v polovině třicátých let dospěla věda k názoru, že „vlastnosti věcí jsou výsledkem pohybů částic, které, jak se zdá, neexistují mimo tento pohyb, neboť jsou složeny z čisté rychlosti, to jest z prostoru a času“³⁵, pak se nabízí závěr, že impresionisté, a zejména Monet, zcela bezděčně, intuitivně předznamenali objevy vědy o více jak tři desetiletí. To je jen jeden z mnoha důkazů, že umění je rovnocenným prvkem společenské struktury té které doby - tak jako ekonomie, sociální či myšlenkové proudy atd.

Záměrem této studie bylo na lapidárním vzorku dvou modelových umělců – Clauda Debussyho a Clauda Moneta – za částečné „výpomoci“ Augusta Renoira a Paula Verlaina – názorně demonstrovat neudržitelnost tradiční periodizace postavené na „přidělení“ umělců do jednotlivých směrů. Tento statický uzavřený systém neodpovídá složitě a především dynamické strukturní síti vztahů. Složitost tohoto

³⁴ Křivský, P., Skřivan, A. : Století odchází. Praha : Mladá fronta 1982, s. 38-39

³⁵ Ilustrovaný encyklopedický slovník (Štěpánek, M. ed.) I., Praha : Academia, s. 285

otevřeného systému vztahů nespočívá jen v množství prvků ale i v jejich specifičnosti. Jednotlivé prvky struktury nelze v žádném případě pojímat jako abstraktní pojmy ale jako „živé“ organismy, které pulzují svým vlastním vnitřním životem. Umění je tedy otevřeným systémem a nelze je spoutat do neživotných statických schémat. Přinejmenším je třeba si tento tristní stav uvědomit.

Literatura:

- ABRAHAM, G.: Stručné dejiny hudby. Bratislava : Hudobné centrum, 2019 (3. vydanie)
- A fuller understanding of the paintings at Orsay (BAYLE, F. ed.). Paris : Musée d'Orsay, 2001, katalog
- ALLEY, R.: Gauguin. Praha : Odeon, 1973
- BEK, J.: Impresionismus a hudba. Praha : SHV 1964
- BORTOLATTO, L.R.: L'opera completa di Claude Monet 1870 – 1889. Milano : Rizzoli Editore, 1972
- Claude Monet. Die Welt im Fluss. Vídeň : Hirmer, 2018 katalog
- DEBUSSY, C.: Barva a rytmus. Praha : SHV, 1962
- Dějiny české hudební kultury, 1890-1918, 1. díl (SMETANA, R., ed.). Praha : Academia, 1972
- FAHR-BECKEROVÁ, G.: Secese. Praha : Slovart, 1998
- FIALA, V.: Impresionismus. Praha : NČVU, 1964
- HERZFELD, F.: Musica nova. Praha : Mladá fronta, 1966
- HRČKOVÁ, N.: Dějiny 20. století VI (1). Praha : Euromedia Group – Ikar, 2006
- JAROCIŃSKI, S.: Debussy – impresionismus a symbolismus. Bratislava : OPUS, 1989
- KRSEK, I.: Claude Monet. Praha : Odeon, 1982
- KŘIVSKÝ, P. , SKŘIVAN, A.: Století odchází. Praha : Mladá fronta 1982
- MERLAU-PONTY, M.: Oko a duch
- SCHNIERER, M.: Proměny hudebního neoklasicismu. Deset studií k dějinám hudby 20. století. Praha : Academia, 2005
- SCHNIERER, M.: Svět orchestru 20. století I. Brno : MaM v.o.s., 1995
- SMOLKA, J. a kol.: Dějiny hudby. Praha : TOGGA, 2001
- SYCHRA, A.: Impresionismus a exprese v hudbě. Praha : Supraphon, 1990
- ŠOUREK, O.: Dvořákovy skladby orchestrální, 2. díl, Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1946
- Umění a lidstvo. Umění nové doby (HUYGHE, R. ed.), Praha : Odeon, 1974
- VALLAS, L.: Achille Claude Debussy. Postdam (datum neuvedeno)
- VERLAINE, P.: Slova na strunách. Praha : Československý spisovatel, 1968

