

UMĚNÍ EPOCHY PRŮMYSLOVÝCH A BURŽOÁZNÍCH REVOLUCÍ

OD OBJEKTIVITY ŘÁDU K SUBJEKTIVITĚ PROŽITKU - KLASICISMUS A ROMANTISMUS

A. Výtvarné umění

Prísaha Horátiů (1784) od JACQUESE LOUISE DAVIDA (žak luj, 1748-1825) vám přesností kresby, přesností kompozičního řádu i střídmostí barevné výstavby obrazu asi připomene Poussinovy *Pastýře z Arkádie* (1643, obr.73). Nakonec ani v námětu se příliš neliší - oba čerpají z antické mytologie. Tak co se tedy vlastně změnilo? Vy už ale víte, že dějiny se nevracejí - to platí samozřejmě i pro umění. Je tedy třeba zjistit rozdíly a hledat jejich vysvětlení. Rozdíl je již v konkrétním výběru námětu a jak jej chápali diváci, kterým byl určen. My si při pohledu na Davidův obraz vybavíme známý mytologický příběh z války mezi Albou a Římem, jak jej líčí římský historik Livius. Davidovi současníci však námět chápali jako oslavu občanských ctností, přijímali jej v souladu s dobovými událostmi. Není snad třeba zdůrazňovat jakými - datum obrazu prozrazuje, že byl namalován v „předvečer“ Francouzské buržoázní revoluce. Antické Řecko a Řím se pro „třetí stav“ staly symbolem demokracie a republiky - tedy ideálů, o jejichž naplnění usiloval.

Návrat k antice však není spojen jen s námětem, ale i s jeho výtvarným vyjádřením. Příčinou této nové vlny nadšeného obdivu k antice nebyly jen senzační archeologické objevy slavných nástěnných maleb v Herkulaneu a Pompejích, ale i obecná tendence přísně rozumového přístupu ke skutečnosti v protikladu k hýřivému a rozkošnickému rokoku. Příčiny této tendence znáte z dějepisu. Je to **osvícenství** jako nový životní postoj měšťanstva. Hlasatelé osvícenství - slavní „encyklopedisté“ Voltaire, Diderot, Rousseau ad. - požadovali především život oproštěný od náboženských představ, návrat k přírodě, prostý a střídmy život založený na zásadách zdravého rozumu. A tak jako Davidův rozumový přístup ke skutečnosti vycházel z barokního klasicismu, konkrétně z Poussina, tak i francouzští osvícenci navázali na slavného filosofa 17.století Reného Descartese. (dekar)

Návrat k antice se nazývá buď renesance (znovuzrození antiky) nebo **klasicismus** (název vychází z klasického období antiky, kdy řecký ideál krásy dosáhl své nejdokonalejší podoby). Všechny tyto návraty mají společného jmenovatele: rozumový přístup ke skutečnosti projevující se především v důrazu na přísný, promyšlený řád. Zároveň se však od sebe odlišují podle potřeb a požadavků doby. To platí i pro Poussina a Davida. Společné znaky jejich obrazů jsme zdůraznili na začátku kapitoly. V čem se tedy liší? Při pozorném srovnávání obou děl vám jistě neunikne, že zejména postavy Davidova obrazu jsou realističtější, méně stylizované než postavy Poussinovy. Místo vytříbeného, pečlivě propracovaného malířského rukopisu N.Poussina se Davidův rukopis vyznačuje jakousi mužnou strohostí, razantností a věcností.

Další Davidův obraz - *Bonaparte při přechodu Alp* - vás asi překvapí nejen změnou námětu, ale především jeho malířského vyjádření. Jako by k oslavě vojenských a politických úspěchů Napoleona spojili své síly Poussin a Rubens. Precizní kresba a vytříbená malířská technika byla oživena dramatičností a výraznější barevností - zároveň však i oslabena jakousi nabubřelou pompézností. Důvody prozrazuje již sám námět. Z malíře revoluce se stal dvorní malíř císaře Napoleona Bonaparta.

#

Roku 1812 - tedy pouhých dvanáct let po Davidovi - maluje obdobný námět THEODORE GERICAULT (žeriko, 1781-1824). Jezdec na vzpínajícím se koni však není oslavovaný císař dobyvatel, ale důstojník jeho osobní gardy, který dává povel k útoku. Především však atmosféra obrazu je jiná. Místo divadelních efektů afektované pózy dobyvatele strhující drama anonymního jedince jako výraz síly, energie a nezlošné vůle. Místo nepřírozeně rozevláté draperie zlatavého pláště, pečlivě vypracovaných detailů a okázalé virtuózy uhlazené malířské techniky sugestivní vyjádření vypjaté dramatické akce zachycené energickými tahy výrazně uvolněného malířského rukopisu.

Kde hledat kořeny tak odlišné atmosféry obdobných námětů a způsobu jejich zobrazení u Davida a Géricaulta? J.L.David byl nejvýznamnějším představitelem klasicismu, jehož společensko historické kořeny jsme si vysvětlili v úvodu této kapitoly. Klasicismus byl oslavou rozumu a obecných ideálů osvícenství. Základem výtvarného vyjádření tohoto přístupu ke skutečnosti byl nadosobní, objektivní řád. T.Géricault patřil k prvním romantikům. **Romantismus** se nezrodil z optimismu obecných ideálů, ale naopak ze zklamání z jejich nenaplnění. Proto romantici unikají z objektivní řady k subjektivitě prožitku. Ta je základem jejich osobní svobody. Ta se do jejich uměleckého projevu promítá odmítáním všech obecně platných pravidel a naléhavou potřebou tvůrčí, ničím nespoutané volnosti.

Touha po osobní svobodě byla nenaplněným ideálem romantismu. Proto ze skutečnosti, která je tísnila, utíkali romantici do snů, představ a fantazie, do exotických dálek Orientu či středověké minulosti. Každý záchvěv naděje svobody přijali s nadšením osobní účasti, jak o tom názorně svědčí obraz EUGÉNA DALACROIXE (delacroix, 1792 - 1863) *Svoboda vedoucí lid na barikády*. Ten byl bezprostřední reakcí na červencovou revoluci roku 1830. Z anonymní atmosféry dramatické scény se vymykají tři postavy: poloohalená ženská postava s frygickou čapkou na hlavě a s francouzským praporem v jedné a puškou s bajonetem v druhé ruce jako alegorie (zosobnění) Svobody, malý chlapec po jejím boku, který vám určitě připomíná Gavrochea (gavroše) z Hugových *Bídníků* a muž s cylindrem na hlavě po druhém boku Svobody. Rozhodně není náhodné, že právě tomuto muži dal malíř svou podobu.

Právě tyto tři postavy tvoří kostru kompozice Delacroixova obrazu. Srovnějte ji s kompozicí Davidovy *Přísahy Horatiů*. Obecně platné ideály občanských ctností se promítly do objektivního řádu strohé kompozice Davidova klasicistního obrazu. Subjektivní prožitek naděje svobody romantika Delacroixe „prosákl“ do umělecké svobody uvolněné kompozice odmítající striktní pravidla klasicismu.

B. Hudba

Ukázky barokní hudby jsme zakončili *Fugou č.1 z Umění fugy* od Johanna Sebastiana Bacha. Ten je dnes považován za jednoho z největších géniů evropské hudby vůbec. Tím spíš udiví nelichotivý výrok jeho vlastního syna CARLA PHILIPPA EMANUELA BACHA (karl filip, 1714-1788), který svého otce nazval „starou parukou“. Důvod byl čistě hudební - tedy neshoda z hlediska hudebního názoru. Poslechněte si nejprve alespoň úryvek fugy J.S.Bacha (hu14) a vzápětí 2.větu *Sonáty B dur pro klavír* (hu15) od jeho syna a určitě pochopíte hudební příčiny názorové neshody.

Bohaté dílo J.S.Bacha bylo dovršením slohového období baroka. C.Ph.E.Bach byl jedním z průkopníků nového slohového období: **klasicismu**. 2.věta z jeho klavírní *Sonáty B dur* vám určitě připomenula homofonní úseky ze skladby Vivaldiho. A právě důsledný **přechod od polyfonie k homofonii** je jedním z nejdůležitějších znaků klasicismu. Tím druhým je přísný, dokonale vyvážený řád hudební formy - tedy skladby (v našem případě její samostatné části - věty) jako celku. Již několikrát jsme však zdůraznili, že podoba hudební formy jako celku je přímo závislá na podobě a charakteru jednotlivých výrazových prostředků. Proto se na ně také zaměříme.

Již v charakteru výrazových prostředků můžeme pozorovat rozdíly mezi hudbou Vivaldiho a C.Ph.E.Bacha. **Melodie** 2.věty Bachovy sonáty jsou sice stejně zpěvné jako melodie Vivaldiho, ale jsou pravidelněji klenuté a přehledněji členěné. Přehlednější a hlavně plynulejší - z hlediska přechodu z jednoho akordu do druhého - je i **harmonie** (dovršení vývoje kinetické harmonie). Především je však ještě těsněji propojená s melodií. Výsledkem je dokonale uspořádaný a přehledný **hudební tvar** jako základní jednotka hudební formy. Ten je přesně vymezený melodickou linií, „vyplněný“ harmonií a organizací jeho časového průběhu zajišťuje **rytmus** - a poprvé se na jeho zvukové „modelaci“ podílí **dymanika** (intenzita zvuku a její proměny).

S dynamikou jako hudebně výrazovým prostředkem se setkáváme poprvé. Není divu. Vždyť z hlediska vědomého a řízeného využití patří mezi nejmladší výrazové prostředky hudby. Až do baroka se dynamika v podstatě neprosadila. V baroku bylo její využití poněkud „těžkopádné“. Uplatnila se totiž jen v kontrastech velkých zvukových ploch. To znamená, že jedna velká část skladby se hrála silně, druhá slabě a třetí opět silně. Šlo tedy o jakési „zvukové terasy“ - proto také dostala název **terasovitá dynamika**. Teprve v klasicismu se dynamika stala rovnoprávným výrazovým prostředkem a ve svém významu si nic nezadala s melodií, harmonií, rytmem a dalšími hudebně výrazovými prostředky.

Na tomto postavení dynamiky má největší zásluhu český skladatel JAN VÁCLAV STAMIC (1717-1757), který působil v Německu jako kapelník (dnes říkáme dirigent) manheimského orchestru. Ten jako první začal uplatňovat postupné zesilování (crescendo čti krešendo) a postupné zeslabování (decrescendo) intenzity zvuku - odtud název **crescendová dynamika**. O tom jak významná tato změna byla, svědčí reakce pařížského obecnstva při prvním koncertu Stamicova manheimského orchestru. Šokovaní posluchači při crescendo pomalu vstávali a při decrescendu si stejně pomalu sedali. Crescendová dynamika byla počátkem detailnější a promyšleně propracované dynamiky jemných či naopak výrazných kontrastů na malých plochách. Tato dynamika již precizně modelovala zvukovou plastičnost hudebního tvaru. Názornou ukázkou je 1.věta Stamicovy *Symfonie D dur* (hu16). I když ukázka je zaměřena na dynamiku, zkuste sledovat i celkový řád, čili organizaci věty jako celku.

Od výrazových prostředků jako „gramatiky hudebního jazyka“ se dostáváme k hudební formě jako uspořádání jednotlivých částí skladby ve vztahu celku - tedy ke „skladbě (výstavbě) hudebního jazyka“. Pobídnutí, abyste sledovali řád, čili uspořádání věty ze Stamicovy symfonie, nebylo náhodné. 1.věta jeho *Symfonie D dur* je v **sonátové formě** - nejpropracovanější a nejčastěji používané formě klasicismu. I vy jste se s ní už nescíslněkrát setkali, aniž jste o tom věděli. V sonátové formě je 1. (a někdy i 4.) věta v podstatě každé symfonie, koncertu pro sólový nástroj a orchestr, smyčcového kvartetu i sonáty pro klavír či jiný nástroj atd. A právě J.V.Stamic i

#

C.Ph.E.Bach se vydatně podíleli na jejím vzniku. My jsme však jako konkrétní ukázkou sonátové formy vybrali 1.větu ze *Sonáty C dur - Facile* od WOLFGANGA AMADEA MOZARTA (mocart, 1756-1791).

O dokonalosti sonátové formy svědčí fakt, že v plném zdraví přežila dvě stě let. Co jí zaručilo tak neuvěřitelnou životnost? Rovnováha dvou nepostradatelných vlastností: **vyváženost a přednost formy** jako podstata řádu a **kontrast** jako zdroj napětí, dramatičnosti. Oba znaky si budeme názorně demonstrovat na 1.větě Mozartovy sonáty. A protože nemůžeme plýtvat slovy, pomůžeme si následujícím grafickým schématem sonátové formy.

SCHÉMA SONÁTOVÉ FORMY:

Schéma	A	B	A				
Názvy částí	EXPOZICE			PROVEDENÍ	REPRÍZA		
Tematický plán	T ¹ <i>hl.t.</i>	T ² <i>v.t.</i>	T ³ <i>záv.t.</i>	MT ³ <i>motivická</i> či <i>tematická</i> <i>práce</i>	T ¹	T ²	T ³
Modulační plán	C dur T	G dur D	G dur D	modulace z tóniny do tóniny	C dur T	C dur T	C dur T
Vysvětlivky:	* Modulační plán=schéma přechodu z tóniny do tóniny * T ¹ - <i>hl.t.</i> = hlavní téma * T = základní tónina * T ² - <i>v.t.</i> = vedlejší téma * D = dominantní tónina * T ³ - <i>záv.t.</i> = závěrečné téma * MT ³ = motiv ze závěrečného tématu						

Horní řádek pod názvem „schéma“ označuje **osovou vyváženost** typu **ABA** (dvě stejné části **A** kolem odlišné osy **B**). Nazvy jednotlivých částí ve druhém řádku postihují jejich charakter: **Expozice** - předvedení témat (3) jako základního hudebního materiálu věty. **Provedení** - „provádění“ změn: obměny vybraného tématu či jeho částí. **Repríza** - znamená opakování; podle schématu ABA je jasné, že jde o opakování expozice.

Další údaje grafického schématu se týkají druhého znaku: **kontrastu**. Kontrast znamená změnu a ta je vždy zdrojem nezbytného napětí, dramatičnosti. Nazvy témat (*hlavní, vedlejší, závěrečné*) naznačují, že se svým charakterem liší. Tato odlišnost je zdrojem **tématického kontrastu**. Další řádek je uvedený jako **modulační plán**. Modulace znamená plynulý přechod - v tomto případě plynulý přechod ze základní tóniny skladby (C dur) do jiných tónin jako zdroj **tonálního kontrastu**. Ten je - jak schéma jasně dokazuje - přísně řízený a nejvýraznější je v provedení jako dramatickém vrcholu sonátové formy.

Po obecném výkladu hlavních znaků sonátové formy přistoupíme k jejímu konkrétnímu rozboru na názorném příkladu Mozartovy *Sonáty C dur*. Začneme expozicí, čili předvedením témat. **Téma** je základní hudební tvar, základní stavební jednotka hudební formy. Můžeme jej přirovnat k jednoduché větě v jazyce. A tak jako se jednoduchá věta skládá z větných členů, tak se téma skládá z motivů.

#

Motiv je nejmenší hudební tvar, nejmenší stavební jednotka hudební formy. Poslechněte si první motiv hlavního tématu (hu17) 1. věty Mozartovy sonáty. Protože toto téma je stručné, skládá se jen ze dvou motivů, přičemž druhý motiv je jen obměnou prvního. Poslechněte si tedy celé **hlavní téma** (hu18). Sami jste slyšeli, že je energické, rytmicky i dynamicky výrazné - proto se také někdy označuje jako **mužské**. Jak už předem víme, další téma je výrazově odlišné a je v jiné tónině. Proto se musí přechod k němu připravit. A to je úkol **mezivěty**, jakési spojky mezi tématy. Její vztah k tématu je obdobný jako vztah vedlejší věty k hlavní v souvětí podřadném. Poslechněte si, jak zní (hu19).

Vedlejší téma (ženské) je zpěvnější, jemnější a lyričtější a je v jiné tónině (G dur) než téma hlavní. Poslechneme si je i s mezivětou, kterou oddělíme kratičkou pauzou (hu20). **Závěrečné téma** (v tónině G dur) expozici uzavírá (hu21). Kdybychom měli expozici přirovnat k větné skladbě, tak jde o souvětí souřadné o 3 větách hlavních (témata) a třech vedlejších (mezivěty).

Provedení je vyvrcholením hudebního dramatu sonátové formy, protože je nabitě neustálými změnami. Skladatel zde zpracovává hudební materiál uvedený v expozici. Vybere si kterékoliv téma či jen motiv a obměňuje je buď rytmicky, harmonicky, dynamicky atd. a převádí je z tóniny do tóniny. Mozart si vybral nenápadný, ale energický motiv (rozložené akordy) ze závěrečného tématu (hu22). Ten pak v provedení ve spojení se stupnicovými pasážemi převádí z jedné tóniny do druhé a stupňuje tak napětí (hu23).

Repríza je vlastně opakování expozice s tím rozdílem, že všechna témata zazní v základní tónině C dur a drama sonátové formy tak končí v jakém smírném vyrovnání. Reprízu si pochopitelně poslechneme vcelku (hu24). Na závěr si poslechneme celou 1. větu Mozartovy *Sonáty C dur* a vy se na vlastní uši přesvědčíte, jak snadno se v ní budete orientovat (hu24). Předtím je však třeba upozornit, že expozice se opakuje, čili schéma se změní na **AABA**. To proto, že příliš striktní vyváženost by oslabovala napětí.

Těžko bychom mohli uzavřít období hudebního klasicismu, aniž bychom se zmínili o dvou slavných skladatelech, kteří s W.A. Mozartem tvořili tzv. **1. vídeňskou školu**. Již asi tušíte, že máme na mysli JOSEPHA HAYDNA (josef hajdn, 1732-1809) a LUDWIGA VAN BEETHOVENA (1770-1827). Pokud byste však chtěli ověřovat svou schopnost sledovat průběh sonátové formy na Beethovenových klavírních sonátách či jeho vrcholných symfoniích, příliš bychom vám to nedoporučovali. Beethoven totiž spíše porušoval striktní pravidla klasicismu, než aby je dodržoval. Připravil tak půdu pro nástup romantismu, do kterého vlastně „jednou nohou“ patří.

Mimořádná pozornost věnovaná hudebnímu klasicismu má své opodstatnění - a to hned z několika důvodů: 1. Klasicismus byl vyvrcholením hudby historických slohů, dovršením krystalizace tonálního systému jako podstaty porenasanní hudební koncepce. Další vývoj vedl od postupného uvolňování a oslabování tonálního systému k radikální změně hudební koncepce na počátku 20. století. 2. Hudba klasicismu spolu s romantismem a novoromantismem tvoří těžiště repertoáru většiny symfonických orchestrů, komorních těles i sólistů. 3. Sonátová forma je pro svou přehlednost, vyváženost a další vlastnosti nejdokonalejší a nejužívanější hudební formou nejen v období klasicismu, ale i v dalším vývoji hudby a posluchači se s ní setkávají na každém kroku.

#

Pokud byste pravidelně sledovali plakáty a programy našich symfonických orchestrů, komorních souborů a sólistů, určitě byste zjistili drtivou převahu skladeb z období klasicismu, romantismu a novoromantismu. Jak si vysvětlit mimořádnou oblibu hudby právě těchto období? Klasicistní hudba dává posluchači příjemný pocit jistoty řádu, klidu, psychické pohody a vyrovnanosti. **Romantická a novoromantická hudba** naopak nabízí vzrušení, silný citový prožitek. To si můžete snadno ověřit. Poslechněte si ještě jednou Mozartovu *Sonátu C dur pro klavír* (hu33) a vzápětí *preludia C dur a c moll* (hu5,6) romantického skladatele FRYDERYKA CHOPINA (šopén, 1810-1849). Rozhodně ne náhodou byl Chopin obdivován jako „básník klavíru“.

Jak dosáhl Chopin tak sugestivní citové naléhavosti? Jak jinak než prostřednictvím výrazových prostředků hudebního jazyka - především melodie a harmonie. Je-li silný citový náboj a dramatičnost romantické hudby pravým opakem vyrovnaného klidu a dokonalé vyváženosti řádu klasicismu, musel se výrazně změnit charakter výrazových prostředků. Jestliže základem objektivního řádu klasicistní hudby byl dokonale uspořádaný a přehledný hudební tvar, pak prostředkem hudebního vyjádření subjektivního prožitku muselo být naopak uvolnění tvaru. Na něm se pochopitelně podílí jednotlivé hudebně výrazové prostředky a my se názorně přesvědčíme jak. Nejdříve se zaměříme na **melodii**. Opět vyjdeme ze srovnání. Nejprve si poslechneme téma k variacím z Mozartovy *Sonáty A dur* (hu3). Sami jste se přesvědčili, že zpěvná, pravidelně klenutá a přehledně členěná melodie je základem dokonale uspořádaného hudebního tvaru.

Snad největším mistrem melodie byl ruský novoromantický skladatel PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ (1840-1893). Přesvědčivým důkazem bude 1. téma 2. věty jeho *Serenády pro smyčce* (hu34). Jistě jste postřehli, čím se Čajkovského melodie lišila od Mozartovy. Byla sice ještě zpěvnější, zato jí však chyběla pravidelnost klenutí a přehledné členění. Naopak se vyznačovala jakousi rozevlátostí, vzrušeným, nepravidelným zvlněním, uvolněností. Také jste měli několikrát pocit, že každou chvíli skončí a ona se rozhořela novým plamenem?

Dalším rozhodujícím výrazovým prostředkem je **harmonie** - souzvučky tónů čili akordy a vztahy mezi nimi. Znovu vyslechneme téma k variacím z 1. věty Mozartovy *Sonáty A dur*, tentokrát se však soustředíme na harmonii (hu.). Harmonie se vyznačovala stejnou pravidelností a přehledností jako melodie - však také spolu úzce souvisí. Podstatou melodického a harmonického řádu je přísné dodržení hierarchie tónů (melodie) a akordů na nich postavených (harmonie). My jsme si již v úvodní kapitole vysvětlili, že nejdůležitější postavení má **tónika (T - 1. tón stupnice a tedy i tóniny)**. Ta je jako tečka ve větě - tedy jasně ukončuje hudební tvar. Další privilegované stupně - a tedy akordy na nich vybudované - jsou **dominanta (D - 5. stupeň)** a **subdominanta (S - 4. stupeň)**. Ty působí jako čárky mezi větami v souvětí a spolu s „tečkou“ tónikou jsou hlavním prostředkem pravidelného členění a přehlednosti hudebního tvaru.

Těsný vztah mezi melodií a harmonií v podstatě platí i v romantismu a novoromantismu. Tedy uvolněnost nepravidelně členěné „rozevláté“ melodie se musí projevit i v harmonii, a to oslabením hierarchie akordů. To konkrétně znamená oslabení úlohy dominanty, subdominanty a především tóniky. Nejdál v tomto oslabení hierarchie dospěl slavný německý skladatel RICHARD WAGNER (1813-1883). Předehra k jeho opeře *Tristan a Isolda* je sice v tónině a moll, ale tónika (tónický akord) ani jednou nezazní. Přitom se k ní Wagner neustále v jakýchsi

#

vlách přibližuje tak těsně na dosah, že jste přesvědčeni, že už musí zaznít, ale Wagner vždy z její magnetické přitažlivosti uteče. Výsledkem je neustále se stupňující napětí, které vyznavače přísného řádu klasicistní hudby tak dráždí. Poslechněte si krátký úryvek z této předehry a posuďte sami, jak na vás působí (hu35).

Uvolněnost melodie a harmonie se projevuje i v celkové uvolněnosti hudebního tvaru. A protože hudební tvar je základním stavebním kamenem hudební formy, tak logickým důsledkem jsou **volné fantazijní formy** romantismu jako protiklad vyvážených a přísně členěných forem klasicismu (viz sonátová forma). Typickým příkladem byla Chopinova preludia. Tato volnost je výrazem touhy po svobodě, která spojuje všechny romantiky - skladatele Chopina s malířem Delacroixem, ale i s básníkem Máchou atd. - a projevuje se tedy v obdobné svobodě jejich uměleckého projevu.

Hudba měla v období romantismu výsadní postavení a všichni ostatní umělci k ní vzhlíželi se smíšenými pocity obdivu a závisti. Jedině ona totiž byla schopna svými výrazovými prostředky v plné míře a síle vyjádřit intenzitu subjektivního prožitku. To však skladatelům nestačilo. Chtěli dokázat, že hudba zvládne i to, co bylo doposud doménou jiných uměleckých druhů: „vyprávět“ příběh, „vyslovit“ myšlenku či „popsat“ krásu přírody atd. Jinak řečeno: věřili ve schopnost hudby vyjádřit **mimohudební program**. Odtud i název **programní hudba**. Její nejčastější hudební formou byla **symfonická báseň**. Vy určitě znáte světově proslulý cyklus symfonických básní českého novoromantického skladatele BEDŘICHA SMETANY (1824-1884) *Má vlast*. Poslechněte si alespoň jednu ze šesti symfonických básní cyklu - nám se mezi kratičké ukázky na kazetu bohužel nevešla. Vše jsme si však vynahradili ukázkou **zvukomalby**. Z názvu vyplývá, že skladatelé programní hudby došli ve snaze o popisnost tak daleko, že „malovali“ zvukem. Ruský autor MODEST PETROVIČ MUSORGSKIJ (1839-1881) dokonce hudebním zvukem „přemaloval“ obrazy z výstavy svého přítele malíře - odtud i název cyklu kratičných skladeb-obrazů: *Obrázky z výstavy*. Poslechneme si jeden z těchto „obrázků“, ale neprozradíme vám jeho název. Poznáte, co Musorgskij „namaloval“ (hu36)?

Pochybujeme, že by někdo z vás hádal *Tanec kuřátek ve skořápce*. Tím jsme odhalili „Achillovu patu“ programní hudby. Hudba totiž ve skutečnosti není schopna svými prostředky „vyprávět“, „popisovat“ či „malovat“. Teprve když znáte název či námět, můžete uvěřit iluzi této schopnosti.

Protože romantická a novoromantická hudba se tak výrazně prosazuje nejen na koncertech, ale i na nahrávkách (na deskách kompaktních discích, kazetách) či v rozhlase i televizi, těžko se můžeme spokojit jen se čtyřmi představiteli, které jsme uvedli. Necháme to ale na vás.

1. „Vypátrejte“ další významné představitele romantismu a novoromantismu. Především nezapomeňte, že B. Smetana nebyl jediným světově proslaveným českým novoromantickým skladatelem. 2. Vyberte si jednoho z těchto skladatelů, vypište si základní informace o něm a hlavně si poslechněte alespoň jednu jeho skladbu a její zvukový záznam přineste na příští hodinu estetické výchovy.

DOVRŠENÍ DŮVĚRY VE SMYSLY - REALISMUS 19.STOLETÍ

Známý obraz francouzského malíře GUSTAVA COURBETA (žítav kurbe, 1819-1877) *Štěrkaři* je zdánlivě pokračováním žánru - výjevů z všedního života měšťanů či venkovanů - barokního realismu. Proč zdánlivě? Hned z několika důvodů:

1. Žánr barokního realismu je realistický v jednotlivostech, které jsou poskládány do schematického celku. V Courbetových *Štěrkařích* takové schéma neexistuje. Stejně tak i Daumierova *Pradlena* se pohybuje ve svém „pracovním“ prostředí, kde nenajdete ani náznak schématu.
2. Žánr barokního realismu postrádá závažný obsah, především jeho sociální rozměr - to znamená životní podmínky zobrazených měšťanů či sedláků. Zato u Courbetových *Štěrkařů* vám určitě neunikl důraz, jaký malíř klade na fyzickou práci dělníků, jakou vážnost jí přikládá.

Belgický sochař CONSTANTIN MEUNIER (menije, 1831-1905) dokonce odlil do bronzu sochu pudlaře. Prostému dělníkovi z ocelárny tak vzdal hold, který byl v minulosti vyhrazen jen nejvýznamnějším představitelům šlechty či bohatých měšťanů.

Srovnání způsobu zobrazení obdobných námětů v 17. a 19.století názorně ukázalo, jakým proměnám ve způsobu zobrazení i v obsahu v průběhu dvou století došlo. Příčiny těchto změn je třeba hledat především v postupné proměně vztahu ke světu. Lidé 17.století žili ve dvou světech - ve světě pozemském a nadpozemském. Jednodušeji řečeno věřili ještě v existenci nadpozemského světa, což se promítlo i do způsobu zobrazení. I když se umělci 17.století stále více soustředili na svět ve kterém žili, víra v existenci nadpozemského světa se z jejich obrazů nevytratila.

Lidé druhé poloviny 19.století už žili jen v jednom světě - ve světě pozemském. Příroda už nebyla chápána jako dílo Boží, ale jako zdroj surovin nezbytných pro uspokojení stále rostoucích „pozemských“ potřeb kapitalistické společnosti. Tato změna zasáhla i společenské vztahy. Z věřícího poddaného se stal svobodný občan, z privilegovaného šlechtice kapitalistický podnikatel. Víra v Boha a nadpozemský svět byla otázkou jeho svobodného rozhodnutí - nebyla už tedy chápána jako problém celé společnosti. Tato změna postavení člověka ve světě měla za následek i změnu jeho vztahu k němu. Veškerá pozornost se upjala k pozemskému světu v jeho konkrétní podobě - tedy jak jej vidíme očima, jak jej můžeme ohmatat rukama, poznat a ověřit rozumem.

Nový vztah ke světu se promítl i do výtvarného umění. Místo zasněných návratů do dávné historie a tajemného světa Orientu, ve kterých si libovali romantici, se zájem umělců druhé poloviny 19.století obrací k všední skutečnosti v její konkrétní podobě. Proto byl tento nový směr označen jako **realismus** (realita = skutečnost). Rozbujelou fantazii romantiků nahrazuje trpělivé a pečlivé pozorování světa kolem sebe.

Zájem o konkrétní, nepřikrášlenou podobu skutečnosti vedl k mimořádnému rozkvětu krajinomalby. Na jeho počátku stojí skupina francouzských malířů, kteří se ve třicátých letech usadili v malebné vesničce Barbizonu nedaleko Paříže. Právě oni začali se skicáky pod paží vycházet do krajiny. Nespokojili se však jen pečlivým pozorováním a jeho záznamem v kresebných a barevných studiích. Krajina, kterou si vybrali byla i krajinou jejich srdce. Spojili snahu přesně zachytit konkrétní podobu krajiny s jejím citovým prožitkem. Tito mladí krajináři - v čele s vůdčí osobností THEODORA ROUSSEAU (rusó, 1812-1867) - tak založili novou krajinářskou školu; jak správně tušíte, byla označena jako **barbizonská škola**. Lyrická krajina

#

barbizonských se stala spojovacím mostem mezi niterným prožitkem romantické krajinomalby a přesným malířským záznamem pečlivého pozorování reality v krajinách Courbetových.

PŘECHODNÉ OBDOBÍ - OD IMPRESIONISMU K SECESI

Proměnlivý svět - malířský a hudební impresionismus

Vyjdeme ze srovnání detailu z Canalettova obrazu Benátek (1730) a Monetova plátna z roku 1908. Obě obrazové ukázky spojuje stejný motiv: Dóžecí palác. Zato způsob zobrazení tohoto motivu je výrazně odlišuje. Canalettův obraz vypadá jako pohlednice z dovolené v Itálii. Kdo byl někdy v Benátkách, tak si je přesně takhle pamatuje. Zato Monetův obraz působí jako nepovedená, rozmazaná fotografie amatéra. Jenže přesně takhle Monet svůj obraz namaloval. Co jej k tomu vedlo?

Canaletto se snažil zachytit Benátky v jejich charakteristické podobě. Proto také zdůraznil jejich trvalé, neměnné hodnoty. To se projevuje především v pojetí tvaru. Linie přesně vymezuje obrys tvaru, lomené a lokální barvy jej blíže určují a světlo je prostředkem modelace tvaru jako iluzivního vyjádření jeho trojrozměrnosti. To jsou charakteristické rysy smyslového tvaru, jak jsme je poznali již u nizozemského měšťanského realismu (obr...) a u barokního realismu, jehož představitelem je i Canaletto.

Jistě jste sami postřehli, že pro Monetův *Dóžecí palác* tato charakteristika smyslového tvaru vůbec neplatí. Plynulá obrysová linie je vědomě potlačena. Lomené barvy jsou nahrazeny čistými barvami slunečního spektra. Světlo nemodeluje tvar, ale je hlavním zdrojem zachycení prchavého okamžiku, proměnlivosti přírody. Výsledkem je výrazné oslabení pevnosti, plastičnosti a jasného vymezení tvaru. Přitom tvar v Monetově obrazu je nesporně smyslový - jednoznačně vychází ze zrakového vnímání, dokonce z bezprostředního pozorování.

A právě zde spočívá podstata problému. Až do sedmdesátých let 19. století vycházel smyslový tvar ze zrakové zkušenosti. Malíři zobrazovali skutečnost tak, jak ji znali, nikoliv jak ji bezprostředně viděli. Zdůrazňovali tedy trvalé, neměnné znaky skutečnosti. Výsledkem souhrnu zrakových zkušeností bylo **schéma** smyslového tvaru, které jsme zdůraznili v rozboru Canalettova obrazu. To však neplatí pro Moneta. Ten nemaluje skutečnost tak, jak ji zná, ale jak ji bezprostředně vidí: jako proměnlivou hru světla, kterou přenáší na plátno jako mihotavý rytmus barevných skvrn. Rozhodující je pro něj zrakový **dojem**. A protože dojem se francouzsky řekne **l'impresion**, dostal umělecký směr, jehož nejvýznamnějším představitelem a průkopníkem je právě Monet, název **impresionismus**.

Impresionismus je považován za vývojový mezník mezi „starým“ a „novým“ uměním. Hlavním důvodem je jeho „dvojznačnost“, jejíž podstatu přesně postihl R. Huyghe: „*Impresionismus dovršil realismus, ale zároveň mu zvonil smuteční hranu.*“. K vysvětlení stačí dodat, že dovršením realismu bylo zachycení přírody v její proměnlivosti. Osvobození výrazových prostředků - především barvy - z přímé závislosti na realitě a likvidace obecně platného schématu bylo oním „zvoněním smuteční hrany“, které připravilo cestu modernímu umění.

Impresionismus jako směr existuje i v hudbě. Z toho logicky vyplývá, že **hudební impresionismus** by měl mít stejné charakteristické rysy jako impresionismus malířský. To bychom si měli ověřit na „vlastní uši“. Poslechneme si začátek první ze

#

tří symfonických skic *Moře*, jedné z nejslavnějších skladeb CLAUDA DEBUSSYHO (klód debussy, 1862-1918). Soustředěně poslouchejte a sledujte přitom reprodukci obrazu Clauda Moneta (hu37, obr....).

Tak co, přesvědčilo vás spojení obrazové a hudební ukázky o těsných „příbuzenských vztazích“ mezi malířským a hudebním impresionismem? Jeden základní znak byl naprosto zřetelný: i Debussy se snažil hudebně vyjádřit své pocity a dojmy v jejich proměnách *Od svítání do poledne na moři* - tak se totiž jmenuje 1. symfonická skica, jejíž začátek jste slyšeli. Proti Monetovi měl však Debussy jednu nespornou výhodu. Monet mohl z proměnlivosti přírody vytrhnout jen jeden okamžik, jediný časový moment. 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** v Debussyho hudbě. Ta je nevýrazná, náhle přerušovaná, jakoby neočekávaně zastavená v rozletu. Možná, že jste melodie v naší ukázce ani nepostřehli. Není divu. Melodie rozhodně není dominantní složkou Debussyho hudby. Téměř zaniká v barevném oparu harmonie a pestrém zvuku nástrojů. Melodie v impresionistické hudbě má tedy stejné vlastnosti a úlohu jako linie v impresionistickém malířství.

Totéž platí i o ostatních výrazových prostředcích. Především **harmonie barev** Monetových obrazů a **harmonie tónů** Debussyho skladeb mají mnoho společných znaků. Tak jako Monet rozkládá lokální barvy ve **skvrny čistých barev**, tak i Debussy rozkládá zvukovou plochu tradičních akordů ve **zvukové skvrny**. Těkvému světlu v Monetových obrazech odpovídá stejně „těkává“ **dynamika** v Debussyho hudbě. Zkuste si teď ještě jednou poslechnout naši ukázku a posuďte sami nakolik se vaše vnímání Debussyho hudby změnilo.

Křížovatka na cestě k modernímu umění - postimpresionismus

Všech výstav impresionistů se zúčastnil i PAUL CÉZANNE (pól sézan, 1838-1905). Srovnajte jeho obraz *Hora Sainte-Victoire* (sén viktor) s Monetovým *Dóžecím palácem*. Máte dojem, že Cézanne zradil své přátele impresionisty? Zní to poněkud tvrdě, ale je tomu skutečně tak - ovšem ve prospěch dalšího vývoje umění. Cézannův vztah k impresionismu je obdobně dvojznačný jako vztah impresionistů k realismu. Na jedné straně dovršil osvobození barvy a zrušení obecně platného schématu, na druhé straně však proti impresionistickému ideálu zachytit přírodu v její proměnlivosti staví ideál přesně opačný: zobrazit trvalé, neměnné znaky přírody - její stavebný řád. Hlavním prostředkem tohoto přehodnocení impresionistického názoru je - řečeno Cézannovými slovy - „*soulad oka a mozku*“, čili spojení zrakových vjemů a jejich racionálního uspořádání. Či jinak řečeno: spojení svěžího vidění reality, které přinesl impresionismus, s pevným řádem obrazové stavby, který byl odkazem velkých mistrů minulosti. Na rozdíl od nich však Cézanne nehledá tento řád mimo přírodu, ale v ní samé. Toto hledání je spojeno s úsilím o vyrovnání vztahu obrazu a přírody, vyjádřené lapidárním Cézannovým prohlášením: „*Umění je harmonie rovnocenná přírodě*.“ Cézannovy obrazy nejsou nápodobou skutečnosti, ale její rekonstrukcí. Podstatou této rekonstrukce je abstrakce (zjednodušení na podstatné znaky). Ta se uplatňuje nejen v architektonickém řádu obrazu, ale i ve zjednodušení přírodních tvarů na stereometrické tvary válce, koule, kuželu atd. Nejde však o chladnou geometrizaci, ale jen o maximální zjednodušení tvaru, který si uchovává dynamičnost formy jako prostředek dramatičnosti a vnitřního napětí.

#

Všechny uvedené znaky C zannova malířského projevu můžete snadno „vyčíst“ z naší obrazové ukázky (obr....).

Při pohledu na obraz VINCENTA VAN GOGHA (van gog, 1853-1890) *Hvězdná noc* se vám možná alespoň trochu zamotala hlava nebo cítíte mírné mžítka před očima. Nebylo by divu. Goghovy obrazy přímo hoří žhavými barvami v ostrých, často až agresivních kontrastech. Stejně vzrušené jsou rytmicky vibrující linie, které se svíjejí ve spirálovitých křivkách jako vodní víry. A stejně agresivní je i malířská technika temperamentních úhozů štětky a nanášení vysokých vrstev barevné pasty přímo z tuby. Příčiny tohoto způsobu malby vysvětlil sám Gogh: „*Vzrušení, které prožívám před přírodou, se někdy u mne stupňuje až k bezvědomí.*“. Obrazy van Gogha jsou výrazem nebo spíš výtryskem duše, „zhmotněním“ vášnivě vyhoceného prožitku reality. Proto je také právem považován za průkopníka expresionismu 20.století.

Už jste někdy potkali červeného psa na zeleno červené louce s modrým stromem? Že to není možné? Ale je - na obraze PAULA GAUGUINA (pól gogén, 1848-1903). Jistě vás napadne otázka, proč Gauguin maluje červené psy a modré stromy. Přečtěte si co on sám odpověděl mladým malířům, kteří jej navštívili v Pont-Avenu v Bretani a položili mu stejnou otázku jako vy: „*Je to naprosto záměrné, nezbytné - všechno v mém díle je propočteno, předem promyšleno. Je to hudba, chcete-li! Sestavou linií a barev a pod záminkou nějakého námětu vzatého ze života nebo z přírody získávám symfonie, harmonie, které neznamenají nic absolutně reálného v obyčejném smyslu toho slova, nic, co vyjadřuje přímo nějakou ideu, které však probouzejí nápady, jako je probouzí hudba - bez přispění konkrétních myšlenek nebo obrazů, prostě jen záhadným spřízněním našeho mozku se zmíněnou sestavou linií a barev.*“

Gauguin pracuje se vztahy mezi barvami jako skladatel se souzvuky tónů, čili akordy - hledá „akordy barev“ nezávisle na skutečné barevnosti přírody (reality). To je podstata „hudby barev“, o které Gauguin tak často hovoří. Velké plochy čistých a intenzivních barev jsou vymezené energickými, dekorativně stylizovanými liniemi. Zjednodušená forma a magické akordy svobodných barev nejsou přímým odrazem viděného světa, ale zprostředkovaným výrazem umělcovy duše - mají tedy symbolický význam.

Všichni výše uvedení umělci - s výjimkou C zanna - patří ke generaci nastupující po impresionismu. Proto se směr, který zastupují, nazývá **postimpresionismus**. Postimpresionisté navázali na revoluční vývoje impresionistů, které dále rozvíjeli. Zároveň však vystoupili proti nim s výtkou jednostranného přístupu ke skutečnosti: prostřednictvím smyslů, konkrétně zraku. Tuto dvojznačnou reakci na impresionismus vyjádřil nejpřesvědčivě Paul C - zanne v již zmíněném lapidárním výroku: „*Monet měl jenom oči, ale Bože jaké oči!*“

Každý z představitelů postimpresionismu reagoval na jednostrannost impresionismu jinak. Přesto můžeme rozlišit dva základní vývojové proudy. C zanne kladl důraz především na racionální přístup ke skutečnosti, a tedy zejména na formální stránku výtvarného díla. Můžeme tudíž tento proud označit jako **racionálně formový**. Van Goghovi a Gauguinovi šlo především o prožitek zobrazené reality - tedy o výraz - a o obsahovou stránku vyjádřenou vývarným symbolem; proto také název **výrazově symbolický** proud. Postimpresionismus se tak stal křížovatkou cest vedoucích k modernímu umění 20.století.

#

Tajemství symbolu a dekorativní styl - symbolismus a secese

Paul Gauguin byl zároveň i průkopníkem dvou směrů, kterými uzavřeme stručný obraz přechodného období mezi „starým“ (porenesančním) a „novým“ (moderním) uměním. Těmito směry jsou **symbolismus** a **secese**.

Výtvarný symbolismus vznikl v úzkém kontaktu se symbolistickou poezií. Jeho první etapa se časově kryje s realismem a impresionismem a prosazuje se jako jejich názorový protipól. Nejvýznamnějšími představiteli první etapy symbolismu jsou GUSTAV MOREAU (židaf moró, 1826-1898) a PUVIS DE CHAVANNES (pivi d šavane, 1824-1898). Jejich výrazně odlišný malířský projev byl ještě těsně spjat s **alegorií**, jejíž sdělení je jednoznačné a objektivní. Alegorie má však literární charakter, který svazuje její výtvarné vyjádření. Proto ji Gauguin odmítá a energicky prohlašuje: „*Můj sen je nerozluštitelný, neobsahuje alegorie.*“. Místo objektivní a jednoznačné alegorie volí mnohoznačný subjektivní symbol a nabízí i názorné vysvětlení na srovnání s pojetím symbolu-alegorie u Puvise de Chavannes: „*Chce-li Puvis dát svému obrazu název Čistota, namaluje, aby námět byl jasný, pannu s lilii v ruce - omšělý symbol, ale každý mu rozumí. Gauguin namaluje Čistotu jako krajinu s jasnými prameny vod, neposkvrněnou civilizovaným člověkem, snad člověkem vůbec.*“

A tak Gauguin svým novým pojetím symbolu otevřel druhou etapu symbolismu. Místo literární alegorie se prosazuje čistě výtvarný subjektivní symbol. Na Gauguina navazuje skupina *Nabis* (Proroci) a další umělci.

Z hlediska způsobu zobrazení se v Gauguimových obrazech prosazuje dekorativnost - ať už v linii odpoutané od přesného vymezení tvaru či v oslnivé harmonii osvobozených čistých barev. Proto je Gauguin právem považován za předchůdce dalšího směru: **secese**, která se nejvýrazněji prosadila na přelomu 19. a 20. století. Tento název a jeho další varianty (Jugendstil, Art nouveau, Modern Style atd.) označoval nový umělecký projev, který se prosadil nejen ve všech oblastech výtvarného umění, ale i ve všech ostatních uměleckých druzích. A protože se uplatnil i v módě a životním stylu doby vůbec, byla secese považována za pokus o poslední univerzální sloh.

Jako hlavní znaky secese se obvykle uvádějí ornamentálnost (zdobnost), lineárnost (důraz na linii jako hlavní výrazový prostředek) a plošnost a specifická dekorativní barevnost (obliba pastelových barev). A právě tyto charakteristické rysy se v plné míře uplatňují ve výtvarném projevu českého umělce žijícího v Paříži, ALFONSE MUCHE (1860-1939), jednoho z nejvýznamnějších představitelů secese jako dekorativního stylu.

V malířství se secese často nerozlišitelně prolíná se symbolismem. Zjednodušeně řečeno: symbolický obsah je vyjádřen secesní formou. V českém umění na přelomu 19. a 20. století bylo toto spojení tak významné, že si prosadilo i odpovídající název: **secesní symbolismus**. *Obraz z většího cyklu* od JANA PREISLERA (1872-1918) je jeho typickým příkladem (obr....).

Skrytá křižovatka na cestě k moderní hudbě - „pozdní romantismus“

Kdybyste v tradičních dějinách hudby četli přehled směrů druhé poloviny 19. století, dospěli byste k závěru, že vývoj hudby značně zaostával za soudobým vývojem malířství. Srovnajte sami: V hudbě tohoto období jsou uvedeny jen tři směry, z nichž dva spolu úzce souvisí: novoromantismus, pozdní romantismus a

#

impresionismus. Zato ve výtvarném umění nastupuje jeden směr za druhým ve velice krátkých časových intervalech nebo dokonce souběžně: po doznívajícím romantismu přejímá žezlo realismus téměř současně se symbolismem a pak v rychlém sledu impresionismus, postimpresionismus, secese. Rozhodující však nejsou názvy směrů, ale tendence - tedy to, co se v hudbě skutečně děje.

Do pozdního romantismu je zařazován i rakouský skladatel GUSTAV MAHLER (máler, 1860-1911), patrně největší osobnost evropské hudby na přelomu 19. a 20.století. Přitom své poslední symfonie napsal Mahler roku 1910 - tedy v době, kdy v malířství vládne kubismus a abstraktní expresionismus jako rozhodující směry první vývojové etapy moderního malířství. Zároveň však také Schönberg dva roky předtím - 1908 - dospěl k volné atonalitě. Přitom právě pro Schönberga byla Mahlerova hudba nejdůležitějším východiskem. Tady něco nehraje. Místo dalších úvah si raději poslechneme ukázkou ze 4. věty Mahlerovy *Symfonie č.9 D dur* (hu38).

Nepřipomněla vám Mahlerova hudba odvážnou harmonií stavěnou ve velkých plochách intenzivní zvukové barevnosti vymezených širokodechými melodickými liniemi obrazy Paula Gauguina? Dokonce se občas - zatím však velice nesměle - zařazuje hudba posledních Mahlerových symfonií k secesi. A našli bychom zde - podle našeho názoru - i místa připomínající svou vyhrocenou harmonií a zvukovou barevností fauvismus, o kterém budeme mluvit až v následující kapitole. Mahler však rozhodně nebyl osamocený. V neznámějších operách německého skladatele RICHARDA STRAUSSA (štraus, 1864 -1949) *Salome* a *Elektra* bychom objevili místa připomínající expresivní projev Vincenta van Gogha a jeho následovníků. Obdobně můžeme se secesí a expresionismem spojit i řadu děl našeho skladatele JOSEFA SUKA (1874-1935) - a tak bychom mohli pokračovat dál. Z uvedených příkladů je snad dostatečně zřejmé, že hudba na přelomu 19. a 20.století procházela obdobně dramatickým procesem proměn jako malířství.

Od Thordvaldsena k Rodinovi - sochařství přechodného období

V 19.století prožívá sochařství hlubokou krizi. To dokazují i sochy jednoho z největších představitelů klasicismu, dánského sovaře BERTELA THORVALDSENA (1768-1844). Jeho *Jásón* a *Venuše* (obr.96) působí jako nepřilíši vydařené děti Polykleitova *Doryfora* (obr.7) a Praxitelovy *Afrodity Knidské*. Jsou sice podobné svým „rodičům“, krásně „rostlé a tvarované“, ale chybí jim jejich životnost. Vyvrcholením vývoje porenesančního sochařství bylo velkolepé dílo Michelangela a Gian Lorenza Berniniho. V renesanci - a nakonec i v baroku byla návaznost na antiku přirozená. V 19.století se však úzkostlivá snaha zachovat ideál antického sochařství stala neúnosnou. To se projevilo především v období **realismu**, který nabídl sochařství šanci projevit svou přirozenou hmotnou podstatu smyslového tvaru. Až na malé výjimky - např. belgického sovaře C.MEUNIERA (obr.85) - zůstala tato šance nevyužita.

O tvrdošijnosti zatvrzelého lpění na sochařské tradici svědčí i rozhořčená reakce na plastiku AUGUSTA RODINA (ógyst rodén, 1840 - 1917) *Kovový věk*, která vyvrcholila obviněním, že umělec odlil sochu podle živého modelu. Byl to právě Rodin, který překonal krizi sochařství a otevřel mu cestu k jeho nové, moderní podobě. Jedním z Rodinových přínosů modernímu sochařství byly **pohybové studie**, což byly kresby podle volně se pohybujícího modelu. S jejich pomocí se mu podařilo odstranit ze sochařství nepřirozenost naaranžovaných postojů a gest.

#

Pro další vývoj evropského sochařství byla však určující další vývojová etapa jeho tvorby. Tu představuje jedna z nejslavnějších Rodinových soch: *Myslitel* (obr.95). Všimněte si, jak se na malebných obrysech a rozbrázděném povrchu sochy chvěje světlo jako na impresionistických obrazech. Proto byl také Rodin dlouho považován za zakladatele **sochařského impresionismu**. Z hlediska obsahu je rozhodující jeho symbolické vyjádření. Proto je v poslední době Rodin spíše zařazován k **symbolismu**.

Rodinův odkaz modernímu sochařství spočívá ve velkolepé syntéze evropského sochařství minulosti (antiky, gotiky, renesance, baroka) a výše uvedených nových tendencí. Rodin sehrál v sochařství obdobnou úlohu jako impresionisté a postimpresionisté v malířství. Jeho zásluhou srovnalo sochařství na konci 19.století krok s malířstvím.

SHRNUTÍ A ZÁVĚRY

Název epochy od poloviny 18. do začátku 20.století - **Umění epochy průmyslových a buržoázních revolucí** - se netýká obrazové koncepce, ale jejích společensko historických kořenů. Zde také došlo k nejzávažnějším změnám, které byly výsledkem postupného přechodu od feudální společnosti ke kapitalistické. Z hlediska přístupu nové „průmyslové společnosti“ ke světu bylo nejpodstatnější postupné a stále důslednější uskutečňování požadavku francouzských osvícenců (Voltaire, Rousseau ad.) oprostít život od náboženských představ. Toto odpoutání od nadpozemského světa a důsledné přimknutí k fyzickému světu pozemskému se promítlo i do umění. Zpočátku především v oblasti námětů uměleckých děl. Biblické náměty byly nejdříve vytlačeny antickou mytologií či současnými historickými událostmi. Později se prosazuje všední skutečnost, ať již ve své hmotné podobě či kritickém sociálním postoji. Romantici sice ještě unikají z reality jevového světa do imaginárního světa představ a subjektivních prožitků, ale realisté se o to důsledněji vrací zpět do fyzické a sociální skutečnosti.

Z hlediska formy je však umění druhé poloviny 18. a 19.století - a to výtvarné umění i hudba - pevně zakotveno v obrazové či hudební koncepci renesančního umění. Až do nástupu impresionismu to platí v plné míře. Impresionismus osvobozuje výrazové prostředky a zbavuje se závislosti na schématu. Tento proces vrcholí v postimpresionismu a secesi, kdy dochází k výraznému oslabení či dokonce deformaci renesanční koncepce, nikoliv však ještě k jejímu nahrazení koncepcí kvalitativně novou. To platí jak pro výtvarné umění, tak i pro hudbu a další umělecké druhy. V hudbě se nenechte zmást zdánlivou absencí nových směrů. Tendence, které se ve výtvarném umění zařazují k postimpresionismu, symbolismu a secesi, se v hudbě obvykle skrývají pod „nálepkou“ pozdní romantismus“.