

Jan Preisler a Josef Suk I

Jan Preisler: Jaro (střední obraz), Josef Suk: Pohádka léta 2.věta (Poledne)

V podkapitole Konec –ismů jsme zdůraznili zásadní proměnu v chápání obsahu ve druhé fázi symbolismu, která se netýkala jen malířství (a výtvarného umění obecně) ale i hudby. V hudbě jsme tuto kvalitativní proměnu naznačili v souvislosti se symbolickým obsahem skladeb Clauda Debussyho ve spojení s obrazy James McNeil Whistlera. Velice zhuštěný proces kvalitativní proměny vztahu formy a obsahu proběhl na přelomu 19. a 20. století v českém malířství a hudbě v souvislosti s generací devadesátých let.

Tento kvalitativní proces proměny vztahu formy a obsahu budeme sledovat na konfrontaci tří stěžejních osobností generace devadesátých let - Jana Preislera, Josefa Suka a Antonína Sovy.

Východiskem akcentovaných vývojových peripetií bude konfrontace novoromantického alegorismu generace Národního divadla v malířství a novoromantické programní hudby. Jako názorný příklad novoromantického alegorismu jsem zvolil Hynaisovy alegorie ročních dob pro Národní divadlo - konkrétně Jaro - ve srovnání se symfonickými básněmi Antonína Dvořáka podle balad Erbenovy kytice - konkrétně Vodníka, op.107.



Vojtěch Hynais: Jaro, 1881

První tři alegorie - Jaro, Léto, Podzim - z počátku osmdesátých let demonstrují ideální soulad mezi literární podstatou alegorie a novobarokní dramatickostí, výpravností a okázalostí jejího malířského vyjádření. Zejména Jaro je názornou demonstrací této symbiózy, což potvr-

zuje i mimořádný úspěch repliky tohoto obrazu na pařížském Salónu 1882, ke kterému Hynaisovi blahopřál i Puvis de Chavannes. Rafinované, virtuózní veristické propojení naturalistického popisu detailů s ingresovskou elegancí linií a pečlivě propracovanou, jemnou malířskou technikou v zobrazení aktu symbolizujícího personifikaci jara i celkovým uspořádáním obrazu s harmonicky i výrazově chladnou barevností sugestivně akcentuje fabulační rozvíjení alegorického příběhu. Jeho dramatičnost a výrazovou naléhavost v citlivé rovnováze s naturalistickou popisností a ingresovskou ladností a disciplínou zajišťují novobarokní aspekty Hynaisova malířského projevu.

Obdobně se i symfonická báseň Antonína Dvořáka *Vodník* vyznačuje dokonalou symbiózou popisnosti programní hudby - každá postava či klíčová situace je zastoupena tématem - a důrazu na celkový řád výstavby hudební formy (ronda) charakteristické pro klasicko-romantickou syntézu, s níž je Dvořákův hudební projev spojován. Energicky vymezené tematické bloky do sebe přesně zapadají jako kvádrkové zdivo. Zároveň však rafinovaně konfrontovaná polarita statické expoziční hudby (několikeré opakování tématu odlišené dynamikou a instrumentací) a dynamické hudby evoluční (tematická a motivická práce) oživují schéma řádu dramatičností a výrazovou naléhavostí – obdobně jako Hynais dramatizuje popisný realismus detailů novobarokními efekty. Klíčovým společným znakem srovnávaných děl je literární podstata 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 či hudebního díla.

1a. Allegro vivo
Fl.

1b.

1c.

1d.

Nu Antonín Dvořák: *Vodník*, hlavní téma

Hudební tvar hlavního tématu Dvořákova Vodníka je kompaktní a zvukově plastický, naprosto zřetelně a energicky vymezený pravidelně klenutou a přísně členěnou melodickou linií. Velice bohaté téma se skládá ze čtyř period, které jsou však propojeny těsným příbuzenským svazkem. Jde o rytmické a částečně i melodické a harmonické varianty "hlavy tématu" umocněné sugestivně gradovanou dynamikou. Vlastně jde o skrytou tematickou práci včetně všech prostředků evoluční hudby. Evolučnost je však oslabena opakováním.¹ Bohatě škále tonální harmonie lomených barev tvaru Hynaisova obrazu odpovídá uvolněná tonální harmonie a bohatá škála zvukových barev hlavního tématu Dvořákova Vodníka. Dynamická modelace hudebního tvaru kombinuje pravidelnou plastičnost crescendové dynamicky s dramatičností detailní modelace dynamických boulí. Ve vztahu k smyslovým aspektům tvaru Hynaisova Jara je důležitá jistá míra "smyslovosti" hlavního tématu, jednak v psychické sugesci nálady, jednak v deklamační názornosti - Dvořák si totiž téma podkládal Erbenovými verši.



Jan Preisler: Tání, 1898-99

Spojení literárně pojaté alegorie s novobarokní dramatičností a narativností se prosadilo i v rané fázi tvorby Jana Preislera. Avšak v průběhu roku 1898 se v jeho malířském projevu objevila zdánlivě překvapivá změna. Nejprve v malířské technice, v typickém temperament-

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

ním, skicovitě uvolněném rukopisu staccata krátkých, výbušných úderů štětce, a a do určité míry i v proměně barevné škály se prosazuje částečný vliv impresionismu. Tato výrazná změna vývojové křivky Preislerova díla však může překvapit jen toho, kdo ji sleduje izolovaně - tedy vytrženou z kontextu vývojových tendencí mladé generace českého malířství na sklonku 19. století.

Názorným příkladem „protoimpresionistické“ fáze Preislerovy tvorby je obraz Tání (1898-99). Symbolický obsah Preislerova Tání se soustřeďuje do postavy ženy vynořující se z tajícího sněhu. Jde tedy o alegorii v dobovém chápání ztotožnění člověka s přírodou. Ve srovnání s Hynaisovým Jarem, které detailně rozvíjí fabulaci alegorie a akcentuje tak její literární podstatu, je v Preislerově Tání narativnost velice razantně potlačena. Jestliže u Hynaise slouží forma obsahu - vždyť i "větrnost předjaří vyjadřuje vzedmutá drapérie i letící amoretti..." a "...bílá rouška na zemi připomíná nedávný sníh"² - pak u Preislera je tomu přesně naopak: naturalistický přepis skutečnosti jednoznačně dominuje a oslabuje tak vyrovnanost polarit reálného a imaginárního.

Co může být přesvědčivějším důkazem cílevědomého úsilí generace devadesátých let než závažný fakt, že tendence analogické vývojovým peripetiím v českém malířství druhé poloviny posledního desetiletí 19. století se prosazují i v soudobé poezii a hudbě? V poezii s časovým předstihem, v hudbě naopak. Při důsledné analýze Sovovy přírodní lyriky první poloviny devadesátých let můžeme krok za krokem sledovat její proměny. Jak rychle překonává dědictví novoromantického alegorismu a přes popisný realismus dospívá k smyslovému okouzlení přírodou, jehož sugestivním projevem je především sbírka Z mého kraje. Bezprostřední vizuální dojmy plné jemných barevných nuancí a světelných kouzel - ale i zvuků a vůní -, schopnost zachytit prchavý okamžik z proměnlivosti přírody - to jsou charakteristické rysy té vývojové fáze Sovovy přírodní lyriky, která je básnickým ekvivalentem malířského impresionismu. Přesvědčivou demonstraci nabízí báseň Rybníky:

Ty české rybníky jsou stříbro slité,
žíhané temnem stínů pod oblaky,
vložený v luhy do zeleně syté
jsou jako krajů mírné, tiché zraky.
Tu sluka steskne v rákosí blíž kraje
a kachna vodní s peřím zelenavým,
jak duhovými barvami když hraje,
se nese v dálce prachem slunce žhavým;
chlad s dechem puškvorců lukami stoupá,
a s vůní otavy po kraji dýchá,
vzduch mírně chlazen vlnami se houpá
a něco jako věčný stesk v tom vzdychá.

A tak jako Jan Preisler i Josef Suk - svou povahou bytostný lyrik - dospěl na začátku 20. století ke sblížení s hudebním impresionismem, který svým smyslovým zaujetím objektivní skutečností je pravým opakem Sukova naturelu. Však také Sukovo sblížení s impresionismem nemělo dlouhé trvání a především má - obdobně jako Preislerovo pojetí - své specifické rysy. Patrně nejtypičtějším příkladem Sukova specifického impresionismu je

² MŽYKOVÁ, M., Vojtěch Hynais, Odeon, Praha 1990, s. 49 (dále MŽYKOVÁ/1990)

první skladba s názvem V poledne z klavírního cyklu Letní dojmy z roku 1902. Ta na jedné straně nesporně přesvědčuje, že Josef Suk dokáže sugestivně vyjádřit charakteristické chvění vzduchu v parném letním dnu odpovídajícími hudebně výrazovými prostředky - tedy impresionistickými - na druhé straně však pozornému posluchači nemohou uniknout rozdíly ve srovnání s ortodoxním impresionismem Clauda Debussyho, obdobně jako ve srovnání impresionismu Preislerova a Monetova. Jestliže v Debussyho důsledně impresionistických skladbách se tvar rozpadá na zvukově barevnou tříšť, v Sukově klavírní skladbě V poledne si tvar do značné míry zachovává kompaktnost, a to nejen ve zřetelnějším vymezení melodickou linií ale i v ještě důsledně tonální, kadenčně rozvíjené harmonii a pravidelném rytmu.

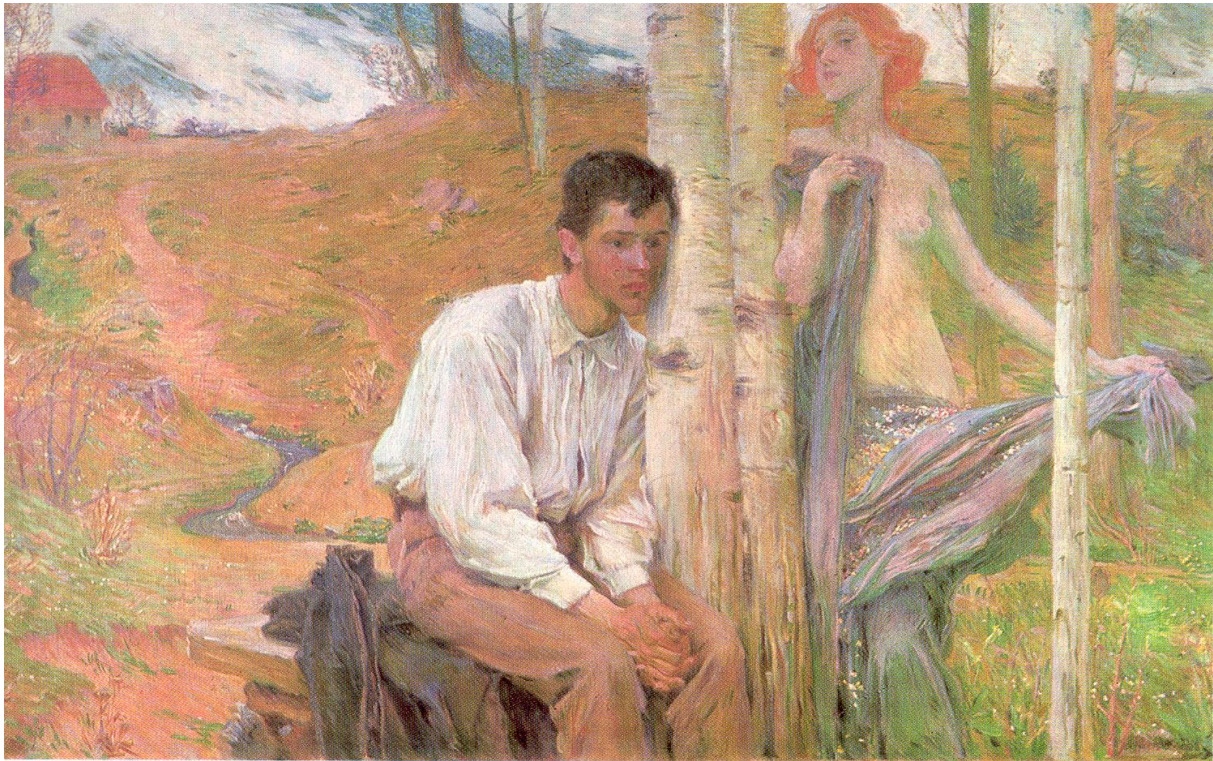
K obdobnému závěru dojdeme i při srovnání pojetí tvaru v Monetových obrazech a Preislerově Tání. Zatímco Monet rozbíjí kompaktnost tvaru razantním potlačením linie a plynulost jeho modelace pestrou tříští skvrn čistých barev kladených bez plynulého přechodu - tedy bez modulace. Proto jeho obrazy působí tak eterickým dojmem - jako by měly každou chvíli sublimovat. Preisler v obraze Tání sice také pracuje s razantními tahy děleného rukopisu, ale ty jsou spíše expresivně razantní a vzájemně více splývají a především jim chybí pestrost Monetovy palety. Právě zemitá barevnost s dominantní hnědou jako tonálním centrem barevné výstavby obrazu vyvolává dojem větší tíhy v protikladu s eterickou nehmotností Monetových pláten.

Specifičnost Preislerova a Sukova impresionismu však není klíčovým problémem tohoto srovnání - i když s ním souvisí. Tím je kvalitativní proměna vztahu formy a obsahu - ve sledované konfrontaci tedy vztah impresionismu a symbolismu. Dospěli oba umělci ve výše analyzovaných dílech k slohové syntéze, která by překonala vyhocenou polaritu naturalismu a idealismu v duchu Šaldovy představy slohu jako jednoty umění a života?

I když raná konfrontace „protoimpresionismu“ a symbolismu nevedla k překonání polarity a tudíž ke slohové syntéze, přinesla jednu velice důležitou změnu: výrazné oslabení literární podstaty symbolu spojeného s novoromantickým alegorismem. Toho si byli vědomi i přední teoretici generace devadesátých let. Např. F.X. Šalda a Otakar Zich shodně vidí význam impresionismu v odpoutání výtvarného umění a hudby od literárních asociací, v jejich relativním osamostatnění. A tak se malířský a hudební impresionismus stal katalyzátorem závažné vývojové reakce, jejímž výsledkem byla kvalitativní proměna symbolu: od "literárního" symbolu k čistě výtvarnému respektive hudebnímu, organicky vyrůstajícímu ze specifické podstaty příslušného uměleckého druhu.

Dovršení tohoto procesu je v českém malířství spojeno s triptychem Jana Preislera Jaro z roku 1900. Ten navíc demonstruje dvě varianty syntézy symbolického obsahu s formou jiného směru. Jestliže ve středním obrazu triptychu dochází k překonání vnější polarity naturalistické formy spojené s impresionistickou technikou a imaginárního obsahu subjektivního symbolu, pak v krajních křídlech je symbolický obsah spojen se secesními výrazovými prostředky.

Nás v této fázi analýzy zajímá střední obraz triptychu Jaro jako impresionisticko-symbolistická syntéza. I když z hlediska zobrazení krajiny - spojení s impresionismem vyvolává jisté pochybnosti (nabízí se i vliv náladové krajiny wopsverdských), pak kvalitativní proměna vztahu formy a obsahu je naprosto zřejmá. Jestliže v Tání z let 1898-1899 zůstává ještě alegorie zbavená literární fabulace, ve středním obrazu Jara dominuje subjektivní symbol personifikovaný motivem melancholického venkovského chlapce - jeden z hlavních motivů, který prochází celým Preislerovým dílem a do kterého malíř promítá subjektivní prožitky mladých let.



Jan Preisler: Jaro, střední obraz triptychu, 1900

Alegorická figura ženy (do jisté míry ještě dědictví novoromantického alegoriemi) jako symbolický motiv Tání "přechází" jako alegorie jara i do centrálního obrazu triptychu - ztrácí však své dominantní postavení a zbavuje se izolace, která oslabila její výpověď v plátně Tání. Navíc je její obsahová jednoznačnost zpochybněna spojením se subjektivním symbolem jinocha. Zatímco v Tání se symbolický motiv "utápěl" v předjarní krajině, v Jaru hraje dominantní úlohu - aniž by však krajina degradovala na pouhou kulisu figurálního výjevu. Důsledkem je vzájemné prolnutí obou složek obrazu jako "zvnitřnění tématu"³ - t.zn že umělec do naturalistického přepisu reality vnáší subjektivní prožitek.

Adekvátní proměna se prosadila i v hudbě Josefa Suka. Názorným příkladem je 2.věta hudební básně Pohádka léta, op. 29. Název této věty - Poledne - ve spojení s názvem celé symfonické básně mnohé napoví: jde o tutéž náladu jako ve stejnojmenné klavírní skladbě z cyklu Letní dojmy. Vztah klavírní skladby a orchestrální věty připomíná vztah skici a výsledného obrazu. A to nejen v opalizující nádheře zvukové barvy, která dodává původní náladě klavírní skici na malebnosti, ale i v přesvědčivějším hudebním vyjádření nálady okamžiku - a to nejen krajinářského, ale i psychologického. A důrazně podtrhuji "psychologického", protože 2. věta Pohádky léta, to nejsou jen malířské dimenze hudebního popisu smyslových dojmů, ale i citové rozpoložení. Navíc zdaleka nešlo jen o prchavý okamžik zjištěné senzibility ale o trvalý citový stav zasutý hluboko v nitru. Vždyť to byly právě letní měsíce, kdy po koncertních cestách po celé Evropě prožíval Josef Suk nejkrásnější okamžiky - nejprve na Vysoké po boku svých nejdražších, ženy Otilky a tchána Antonína Dořáka - a po jejich nečekané smrti pak v rodných Křečovicích, kde právě v přírodě našel nejúčinnější lék na svou zjitřelou duši. Z těchto podnětů vznikala Pohádka léta. To ostatně potvrzuje sám Josef Suk:

³ WITTLICH, P., Preislerovo Jaro – Slohová syntéza a vývojové tendence českého umění kolem 1900. Umění č.5, roč. XXVIII, 1980, s. 401-423 (dále WITTLICH/Umění 1980-5)

"Nalézt uklidnění v přírodě, to jest další součást mé tvorby. A to jsem vyjádřil v hudební básni Pohádka léta. V tomto díle po divokém útěku nalézám v přírodě potěchu. Ruch, který vede až k hymnickému rozjásání první věty, hymnus na slunce ve větě druhé, soustrast s těmi, kteří to nemohou nikdy spatřit, bouře a divoká touha ve čtvrté větě ve scherzu nazvaném v moci preludů ustupuje v poslední větě mystickému tichu noci... Řeklo se zase někde, že jest to impresionistické. Nevím, já těm -ismům nerozumím, ale v Pohádce léta to nejsou dojmy okamžiku, nýbrž dojmy již dávno prožívané a prožité, a to nejen povrchně, ale i v hloubkách duše."⁴

Takže ve 2. větě Sukovy Pohádky léta se setkáváme s jevem analogickým s charakteristickým přelomem ve vývojovém procesu Preislerova díla - a jeho generačních souputníků vůbec - kolem roku 1900. A to je "zvnitřnění tématu". Citové splnutí s přírodou spojuje Sukovu pohádku léta s Preislerovým Jarem Obě díla tak splňují dobový požadavek hlubinné exprese, který tak sugestivně formuloval František Xaver Šalda:

"Obraz, socha, báseň, hudba, každé umělecké dílo jest nám tím vzácnější a dražší, čím hlouběji souvisí s mateřskou tmou životní, čím více spodních pramenů ji zavlažuje, čím více chladné rosy na něm leží: nechceme plody a důsledky pouze autorova intelektu, chceme víc, nekonečně víc, samu organizaci jeho života a osudu"⁵

⁴ Živá slova Josefa Suka (uspořádal J.M. Květ). Topičova edice. Praha 1946 (dále ŽIVÁ SLOVA/1946)

⁵ F.X. ŠALDA, Nová krása: její genese a charakter – in WITTLICH/Umění1980-5, s. 412-413