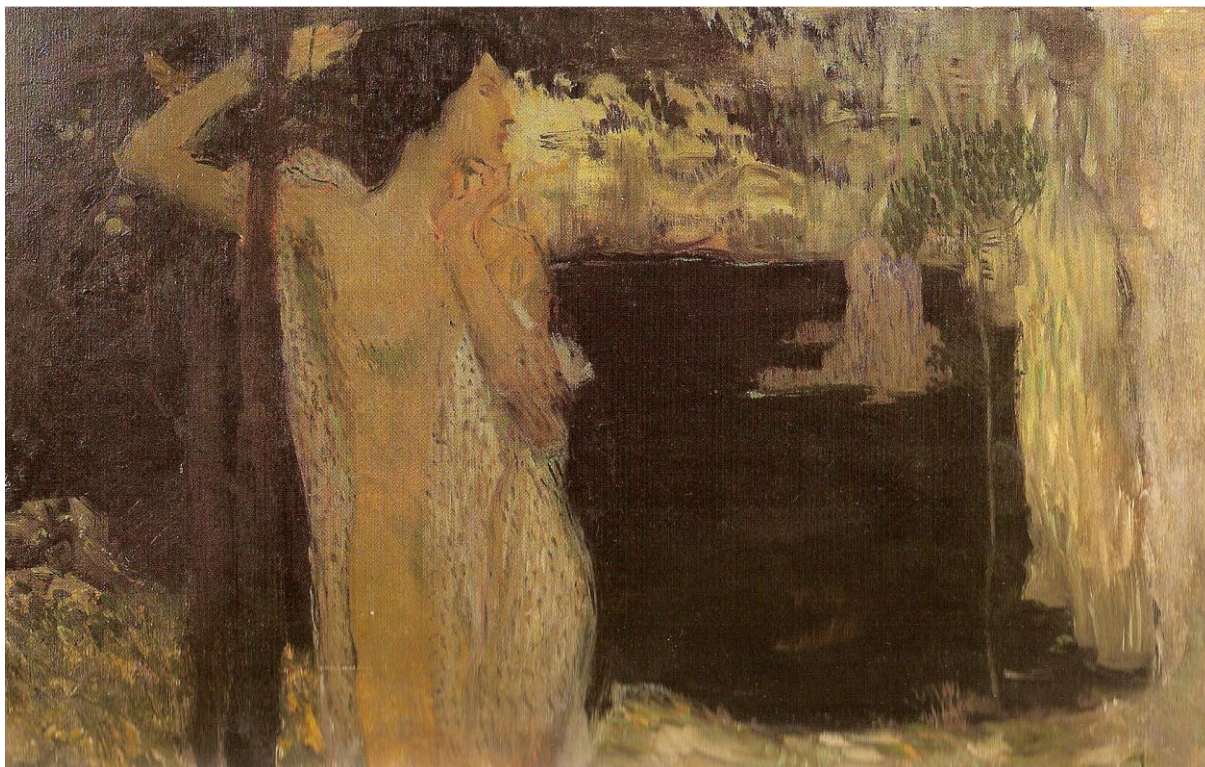


Jan Preisler a Josef Suk III

Jan Preisler: Žena a jezdec u jezera (studie), Josef Suk: 2. smyčkový kvartet, op. 31

Předchozí komparační analýzu Preislerova Obrazu z většího cyklu a 1. věty Sukovy Pohádky léta jsme uzavřeli stručnou připomínkou expresivních tendencí. Ty se však týkaly především 1. věty Sukovy hudební básně a asi s velkými obtížemi bychom hledali paralely v Obrazu z většího cyklu, který je demonstrativním příkladem secesního symbolismu. Zato nový trend, který se v Preislerově malířském díle prosazuje v letech 1903 až 1904 v období "Černých jezer" je pro komparaci expresivních tendencí v Preislerově a Sukově tvorbě přímo ideální. Expresie – která je však organicky propojena se soustředěným úsilím o skladebný řád – se v sérii „Černých jezer“ projevuje nejen v razantní rytmizaci plochy a expresivně působivé barevné výstavbě obrazu s dominantním kontrapunktem černé a bílé, ale i v tematickém obohacení o příznačný munchovský tematický okruh "různých smutků, nevěř, melancholií"¹ a nový motiv apollonsky ušlechtilého jinocha s bílým koněm. Po řadě variací základního tématu černého jezera - ať již jsou to Milenci u černého jezera, Žena u černého jezera či Jinoch u černého jezera - vrcholí tento tematický okruh ve třech variantách Černého jezera.

Již akcentovaný barevný dvojhlas černé a bílé, na jehož rytmické artikulaci je budována i tektonická struktura obrazu byl nejprve spojován s vlivem syntetismu Paula Gauguina.²



Jan Preisler: Žena u černého jezera, 1903-04

¹ Jan Preisler St. Suchardovi, Výtvarné umění 6, 1956, s. 228-229

² WITTLICH, P., BYDŽOVSKÁ, L., SRP, K., BREGANTOVÁ, P., Jan Preisler. 1872-1918, Obecní dům, Praha 2003, s. 147, 173 (dále WITTLICH/2003)

Nejnovější odborná literatura posouvá Preislerovo seznámení s Gauguinovými obrazy až na rok 1906 a v souvislosti s dominantním postavením černé a bílé upozorňuje, že bylo spojováno s vlnou zájmu o Jamese MacNeilla Whistlera po jeho posmrtné retrospektivní výstavě v Londýně.³

Přitom však barevnost obrazu z cyklu Černé jezero nebyla zdaleka omezena jen na souzvuk černé a bílé, ale rozehrávala rafinovanou škálu barevných „aliquótních tónů“, které stupňovaly expresivní aspekty těchto pláten. Jejich neméně závažným rysem je i soustředěné úsilí o skladebný řád, o jednotnost výtvarného díla – a to jak v promyšlené rytmizaci obrazové plochy, tak i v barevné kompozici. A právě tohoto charakteristického rysu svých obrazů si Preisler později nejvíce cenil, jak o tom svědčí následující úryvek jeho dopisu Stanislavu Suchardovi:

„Jsem pevně přesvědčen, že obraz musí být přesný, organicky vybudovaný celek. Jako architektura, hudební skladba atd. Že v obraze musí být vše zdůvodněno, ať už silou instinktu nebo logikou. Jsou to celkem docela jasné, prosté pravdy, a jí si je uvědomuji teprve dnes. A je mi podivně, když vidím dnes svoje věci, a když na nich vidím, že jsem instinktivně se blížil tomu, co je podstatným v každém výtvarném díle, tj. jednotnost ... Tak například onen obraz, na kterém je mladík s bílým koněm před černým jezerem a který by mohl být nazván melancholie, nebo tak nějak.



Jan Preisler: Černé jezero, 1904

³ KOTALÍK, J., Jan Preisler, Odeon, Praha 1969, s. ... (dále KOTALÍK/1969)

Tu téma samo nese již v sobě černé tóny, které dostaly intenzivnějšího výrazu jako černá barva drapérie mladíka, tedy jaksi centra obrazu. Tato barva pak v různých nuancích, od nejtemnějších tónů přes lomené šedi a zelenavé tóny, prostupuje celý obraz, až vyznívá nakonec ve světlých šedých a docela bílých tónech koně, o nějž je mladík opřen. Je to tedy ne černý nebo šedý, ale naprosto barevný obraz. Dnes bych to logičtěji nesvedl.“⁴

Adekvátní symbiózy naléhavého výrazu a tektonické jednoty dosáhl i Josef Suk v závěrečné fázi své tvorby. Demonstrativním příkladem je jedno z jeho vrcholných děl, 2. smyčcový kvartet, opus 31. Cílevědomé úsilí o přísný vnitřní řád a tektonickou sevřenost tohoto mistrovského komorního díla zdůraznil Josef Suk tím, že je záměrně pojal jako jednovětou skladbu – tedy bez členění na uzavřené věty. Přitom však zachoval základní půdorys volného sonátového cyklu. A analogicky k Preislerovu přístupu k obrazům z let 1903-04 si i Josef Suk nejvíce cenil tektonické sevřenosti a formální jednoduše 2. smyčcového kvartetu. To přesvědčivě demonstruje úryvek z jeho projevu v Pardubicích:

„Následuje další dílo, druhý smyčcový kvartet, hudba ryze absolutní, usilující o pevné semknutí formy, s jakýmsi poněkud ironizujícím výrazem, který se střídá v adagio téměř v nábožný zpěv lásky a oddanosti. Je to těžký úkol, který jsem si zde dal, a veřejnost zde i jinde byla přímo zmatena jakousi dravostí projevu a v Německu jsem byl za to štemplován přímo za nejhroznějšího anarchistu vedle Schönberg.“⁵

Sám Suk tedy ve svém projevu upozornil na další charakteristický rys 2. smyčcového kvartetu, který on sám označil jako „jakousi dravost projevu“. Jde o vystupňování expresivních tendencí, jejichž postupnou krystalizaci jsme zdůraznili již při rozboru 1. věty Pohádky léta. A především tato progresivní stránka 2. smyčcového kvartetu, vykazující zdánlivě překvapivou symbiózu tektonické sevřenosti s expresivní vitalitou, byla tak překvapující, že vyvolala velice rozpornou odezvu - kladnou i zápornou - nejen u nás, ale i v Německu. Zejména reakce na provedení kvartetu v Berlíně svědčí o výrazně progresivním charakteru Sukova hudebního projevu vrcholného tvůrčího období:

"V roce 1912, když se hrál v Berlíně můj druhý kvartet, nastala v obecenstvu vřava, jež nebyla daleko od rvačky. Na jedné straně zněly výkřiky uznání, na druhé straně projevy hanby a pískání. Tento neúspěch mi záviděl sám Schönberg, který ostatně jezdil často do Prahy, aby si poslechl má orchestrální díla.“⁶

Přímá konfrontace Sukova 2. smyčcového kvartetu s 1. a 2. větou rovněž 2. smyčcového kvartetu Arnolda Schönberg dáva Sukovi za pravdu. Obě komorní skladby jsou si až překvapivě blízké především výrazovou naléhavostí a prostředky – zejména pak v oblasti harmonie – kterými jí dosáhli. To však již neplatí pro 3. a zejména 4. větu Schönbergova kvartetu, která již značně překračuje hranice tonality – hranice, které pro Josefa Suka byly nepřekročitelné.

Při komparaci Preislerova cyklu Černé jezero a Sukova 2. smyčcového kvartetu je nezpochybnitelným společným znakem tektonická sevřenost, ovšem konfrontace expresivních tendencí již vyvolává pochybnosti. Zejména pastelové studie akcentující libozvučnost secesních barevných akordů rezavé, růžové či růžově fialové atd. s kontrastní černou a s akcenty červené svědčí o výrazném podílu secese, stejně jako melodické arabesky linií a jemné barevné akcenty oživující dominanci černobílé harmonie, tak především lineární rytmické rozvržení kompozice některých obrazů cyklu, např. Černého jezera z Národní galerie v Praze

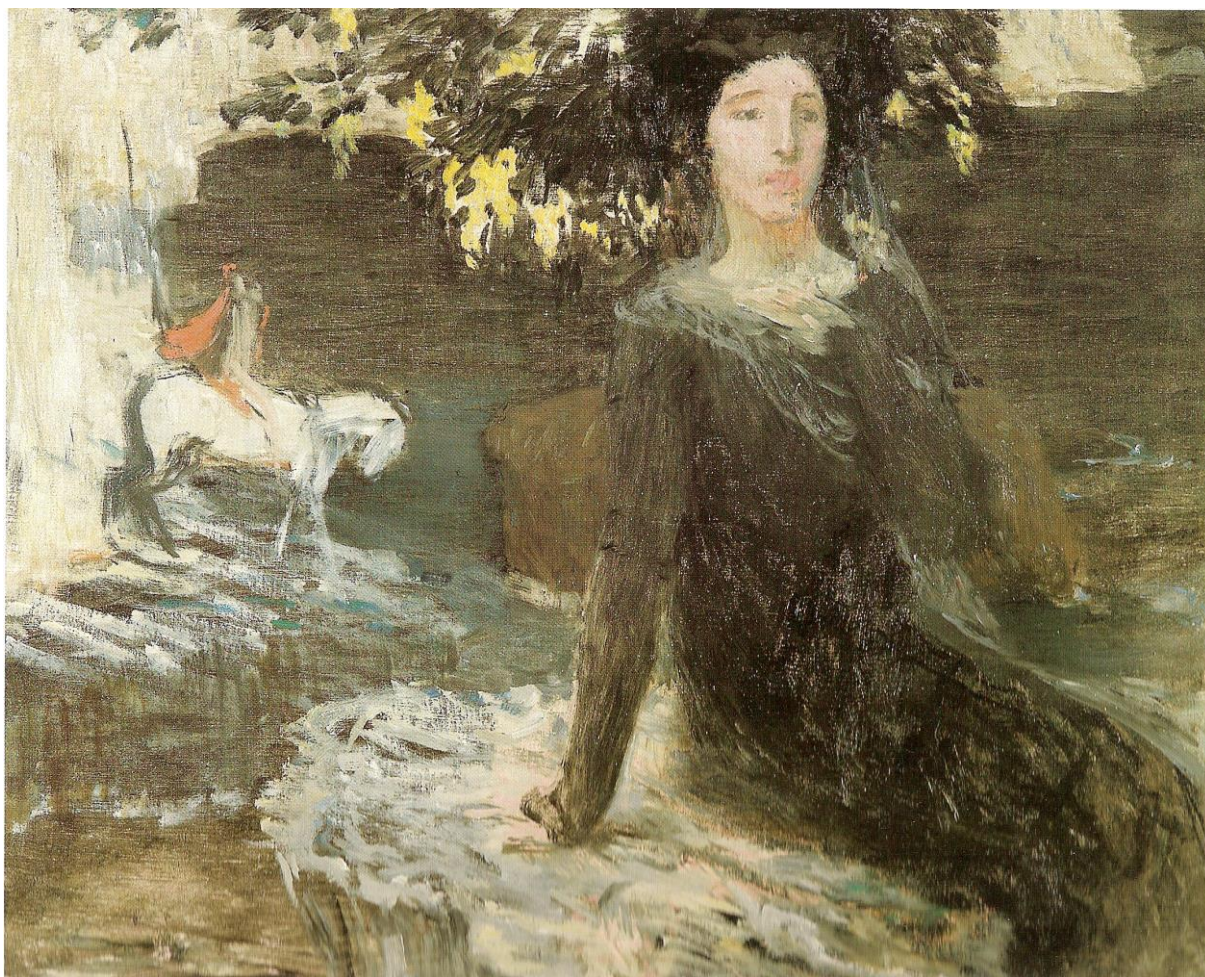
⁴ Jan Preisler St. Suchardovi, Výtvarné umění 6, 1956, s. 228-229

⁵ Živá slova Josefa Suka (ed. Květ, J.M.), Praha 1941, s. ...

⁶ Tamtéž, s. ...

(1904). Ale jiná plátna cyklu – zejména pak Milenci u černého jezera (1903-1904), , Jinoch u jezera (1903-1904) ad. vykazují zřetelnější akcent na subjektivitu prožitku a s tím spojenou výrazovou naléhavost. Mezi nejexpresivnější obrazy série rozhodně patří Žena u černého jezera (1903-1904), a to nejen spontánnější malířskou technikou razantních tahů štětce ale i uvolněností tvaru a zřetelnějšími barevnými disonancemi. Uvolněnost malířského rukopisu a na Preislera až překvapivá pastóznost vynikne ve srovnání s cizelérsky pečlivou hladkou malbou Černého jezera z roku 1904 z Národní galerie v Praze.

Zajímavou pozici mezi dvěma vývojovými etapami Preislerova díla zaujímá studie k obrazu Žena a jezdec u jezera z roku 1905. Tematicky (v tomto směru je zajímavý motivický odkaz na drobné plátno Jezdec na černém koni u jezera⁷), morfologicky i v barevné škále ještě odkazuje k cyklu obrazů Černé jezero z let 1903-1904. Jde patrně o první z několika barevných studií k jednomu z nejslavnějších obrazů Jana Preislera, který byl spojován s bezprostředním vlivem pražské výstavy Edvarda Mucha v březnu 1905. Další studie jsou sice barevně výraznější, ale jejich stylizace je spíše secesní než expresivní. To ostatně nevyklučuje munchovskou inspiraci, protože v řadě Munchových obrazů z přelomu 19. a 20. století se prosazuje symbióza tří směrů: symbolismu, secese a expresionismu, což přesvědčivě demonstroval obraz Tanec života (1899-1900) v podkapitole Konec –ismů. Ostatně i Preislerův Plakát na Muchovu pražskou výstavu je důsledně secesní.



Jan Preisler: Žena a jezdec u jezera, 1905

⁷ WITTLICH/2003, s.157,obr. 162

Studie k Ženě a jezdcí z Českého muzea výtvarných umění v Praze byla zvolena jako dominantní obraz tohoto medailonku hned z několika důvodů. Jednak se zde expresivní tendence prosazují nejen ve skicovitě spontánnosti štětcové techniky – což je studie ve srovnání s konečným obrazem samozřejmě – ale i v razantnějších akcentech agresivní žluté a oranžové oživujících achromatický souzvuk černé a bílé. Rozjasnění obrazu barevnými akcenty teplých barev, ke kterým se přidává i kontrastní studená modř, stupňují výrazovou naléhavost i dramaticčnost symbolického obsahu.

Právě studie k Ženě a jezdcí u jezera je demonstrativním příkladem vzájemného prostupování vývojových fází; důkazem, že jedno období nevystřídá jiné, ale že jde o proces organického prostupování. Dosavadní analýza studie akcentovala prolínání etapy Černých jezer a období od roku 1905. Pozorný pohled na postavu sedící ženy prozradí typologickou vazbu na období kolem roku 1900 – konkrétně se jedná o typologii postavy, kterou představuje dívka v pravém křídle triptychu Jaro a opakuje se ještě např. v plátnu Pohádka z roku 1902. A asi zde není ani třeba připomínat ostinátní motiv melancholického jinocha, který se promítá do všech vývojových etap Preislerovy tvorby – ať již jako pasáček z Velikonoc (1895), dobrodružný rytíř z Cyklu o dobrodružném rytíři (1898), zasněžený mladík z triptychu Jaro (1900), mladík z Obrazu z většího cyklu (1902), mladík s bílým koněm z Černých jezer či jako mladý muž z Pokušení (1916-1917)

Všechny výše uvedené znaky se prosazují i v poezii Antonína Sovy a dokonce ve vývojových peripetiích adekvátních proměnám Preislerova malířského projevu. Jestliže báseň Rybníky byla smyslovým přepisem hédonistického prožitku přírodních impresí a titulní báseň sbírky Ještě jednou se vrátíme spojuje s Preislerovými obrazy přelomu 19. a 20. století „zvnitřnění tématu“, pak následující báseň Largo dlouhých večerů graduje sugestivní impresie a subjektivní symboly vyhocenou výrazovou naléhavostí a dokonce vnucuje pocit, že je verbální verzí Preislerovy studie k Ženě a jezdcí u jezera:

Z luk chladné trávy šumí píseň večerní.

Je ticho nesmírné.

Z mlčících sosen prořídilých

žluť západu tou ak zvolna stéká v tůně potoka,
po šedých balvanech a zvlhlém písku, po kapradí,
po černých vlasech jejích apo těch rukou hebkých,
stínících temně zamyšlený zrak.

Ó, kterak ticha byla, vášně její vybouřily tenkrát,

když octli jsme se sami v skalách bazaltových;

nad námi hejno racků jíkalo

a sosny skřípající pod skalami

šuměly v parné vůni ostružin.

Tu sedala tak zamklá na šedém balvanu,

když strání protějščí věž černá zdvihla kříž

ndo posledního slunce zlatých záchvěvů

a roztrásla je, oslepující září večera,

až její sladký obličej tak vzdušný, průhledný

se býti zdál, ne z toho světa, zakletý

a pohádkový, němý, neživý.

