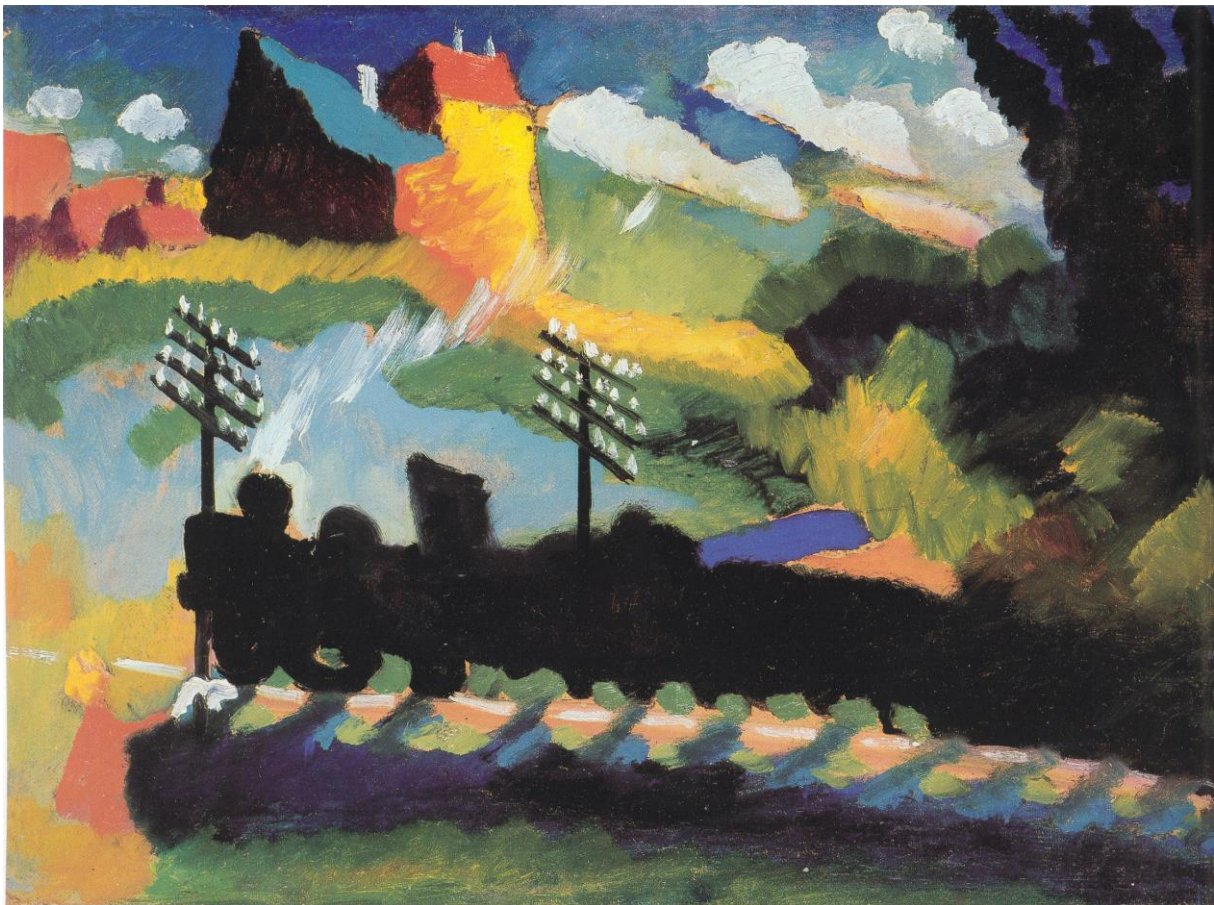


# Vasilij Kandinskij a Arnold Schönberg I

Vasilij Kandinskij: Krajina u Murnau s lokomotivou,  
Arnold Schönberg: Zjasněná noc, op. 4

Pro organický proces přechodu od figurativního expresionismu k nefigurativnímu čili abstraktnímu expresionismu – který se také někdy označuje jako lyrický – ve vývoji Kandinského malířského projevu jsou rozhodující léta 1908 – 1910. Většina autorů uvádí jako klíčové směry této vývojové fáze Kandinského tvorby expresionismus, případně fauvismus. Tomu ostatně většina obrazů z uvedených let odpovídá. Mezi takové rozhodně patří plátno z roku 1909 Vyhlídka na Murnau se železnicí a zámek. Tvary jsou zredukovány na svou figurativní podstatu s důrazem barevné kontrasty s dominací disonantních střetů komplementárních barevných akordů a uvolněnost, která se projevuje v jisté míře spontánnosti stylizace i v malířské technice. Uvolnění tvaru je tak razantní, že v detailních záběrech by často bylo obtížné odhalit předmětný původ tvarů. Přesto základní uloha linie a barvy ve vztahu k tvaru a prostoru zůstala zachována: obrysová linie vymezuje tvar, zatímco barva jej blíže určuje. A vůbec nevadí, že obrysová linie zjednodušuje tvar až na jeho elementární podstatu, a barvy jsou k sobě stavěny ve vyhocených kontrastech teplých a studených, tmavých a světlých barev umocněných agresivitou komplementárního kontrastu.



Vasilij Kandinskij: Vyhlídka na Murnau se železnicí a zámek, 1909

Evidentně se mění i chápání prostoru. Není pojímán opticky, ani nejde o konstruovaný prostor. Zatím lze rozlišit prostorové plány, které jsou stavěny spíše nad sebe než za sebou, důraz je kladen na plochu v duchu fauvistické „prostorové optiky“ a na kinetickou harmonii barev, která předjímá abstraktní dimenze vnitřního prostoru. Je třeba zdůraznit, že v pojetí tvaru i prostoru nejde o deformaci, ale o spontánnost malířského projevu.

Krajina u Murnau s lokomotivou z téhož roku 1909 nabízí zdánlivě naprosto odlišné pojetí téměř adekvátního motivu. Vyznačuje se výraznou stylizací gauguinovského syntetismu, kde akordy velkých barevných ploch vymezených arabeskami obrysových linií budují secesně dekorativní kompozici. Syntetický tvar je nejen dekorativnější ale i statictější a mění se nejen barevná paleta – jednak přibýly pro secesi tak příznačné pastelové barvy, především růžová a fialová, ale i ostatní barvy změnilly své tóny či odstíny – ale i malířská technika: místo spontánně vedených tahů štětce návrat k hladkým barevným plochám záměrně potlačujícím osobitý rukopis. Změny v barevné paletě se neprosadili jen v souvislosti s izolovanými tvary ale především v celkové barevné výstavbě, kde se oproti dramatickosti komplementárních disonancí uplatňují spíše líbezné konsonance akcentované elegancí arabesk obrysových linií. Důsledkem všech výše uvedených znaků je lineárnost nejen tvaru, ale i prostoru. Především dekorativnost arabesk linií a barevných akordů umocňuje plošnost lineárního prostoru.



Vasilij Kandinskij: Krajina u Murnau s lokomotivou, 1909

Raná tvorba Arnolda Schönberga je hluboce zakořeněná v tradici německého novoromanismu a pozdního romantismu. Jde však skutečně jen o nezbytné východisko jako odrazový můstek naprosto svébytného hudebního projevu, který vykazují již první Schönbergovy opusy. Demonstrativním příkladem je op.4, smyčcový sextet Zjasněná noc. Ten vykazuje již zřetelně expresivní rysy, především návaznost na chromatickou „tristanovskou harmonii“ Richarda Wagnera je velice nápadná. Důležité však je, že Schönberg začíná tam, kde Wagner skončil - deformoval tonalitu daleko nemilosrdněji. Termín deformace zde vlastně není na místě. Daleko vhodnější je označení uvolňování tonality či pojem „rozšířená tonalita“. Přesto zárodky procesu směřování k volné atonalitě nejsou spojeny s harmonií, ale s polyfonií a melodií. Originalita polyfonního citění však úzce souvisí s harmonií. Nepřetržitě alterování jako prostředek chromtizace převádí dominantní roli na střední hlasy a výrazně dynamizuje velice složitý a uvolněný kontrapunkt. Ten je nejen dynamičtější ale i zvukově „prostorovější“ než „plošná“ homofonie. S polyfonií a harmonií je těsně propojena i melodie. Už v této rané skladbě se objevuje typicky schönbergovský ambit rozmáchnuté vlnovité melodické linie střídající chromatické a diatónické kroky s velkými intervalovými skoky.

První dojem ze zvukové podoby skladby by mohl vést k jejímu zařazení do vrcholné fáze pozdního romantismu. Pozorný poslech - korigovaný analýzou partitury - prozradí výrazně secesní rysy. Již zmíněný rozmáchnutý pohyb melodické linie není expresivně zalamovaný ale plynule zvlněný, takže občas působí i ornamentálně. Dynamika není postavena na extrémních kontrastech, které jsou tak charakteristické pro druhou fázi tonálního období - a samozřejmě pak především v období volné atonality - pro Schönberga tak typické, ale na střídání vypjaté crescendové dynamiky s novoromantickými vzdechy dynamických „boulí“. Ani harmonie - přes zdůrazňovanou chromtizaci a celkové uvolnění - není vyhraněna na ostrých kontrastech disonancí, ale občas zní až „pastelově“, zejména v lyricky vypjatých pasážích. Není náhodné, že tyto pasáže jsou tak blízké „secesní etapě“ tvorby Josefa Suka, známé zejména scénickou hudbou k dramatům Julia Zeyera Radúz a Mahulena (suitsa Pohádka) a Pod jabloní. Zejména závěrečné Adagio je přesvědčivým svědectvím secesních rysů hudby Zjasněné noci.

Ovšem v jiných částech Zjasněné noci se přesune akcent na dramatický výraz, arabesky kantabilních melodií se ostřeji zalomí, vyhrtí se konfrontace konsonancí a disonancí v harmonické složce a především se dramaticky prosadí alterace, místo statické expoziční hudby nastoupí dynamické akcenty vypjaté gradace motivické práce hudby evoluční s extrémními dynamickými kontrasty a vypjatě dramatickým modulačním plánem – přitom ovšem vše víceméně v horizontu expresionismu Richarda Strausse. Přitom přechody mezi kantabilními arabeskami ladných melodických linií a „pastelovými“ souzuky harmonie secesních pasáží a vyostřenými kontrasty melodickými, harmonickými i dynamickými v expresivních fázích Zjasněné noci jsou naprosto plynulé a přirozené – tedy žádné ostré střihy. To jen dokazuje, že mezi secesí a expresionismem nejsou tak příkré rozdíly, jak se většinou soudí.

Vazby na R. Strausse se neprojevují jen ve hudebně výrazových prostředcích a formě ale i v hudebním vyjádření mimohudebního programu – jde tedy ještě do značné míry o pozdně romantickou opisnost navazující na novoromantickou programní hudbu, zejména pak na poetiku symfonických básní Richarda Strausse. Je pravděpodobné, že střídání dramatických pasáží s lyrickými v básni Richarda Dehmela Dva lidé, ze které Schönberg vycházel byla jedním ze zdrojů výše zdůrazněné konfrontace lyriky secesních fází s expresivně vyostřenými.

Jestliže jsme u Zjasněné noci, obvykle označované jako pozdně romantické dílo, zdůraznili zjevné secesní rysy – proto jsme ji také srovnávali se secesní verzí Pohledu na Murnau s lokomotivou – pak další hudební báseň Pelléas a Melisanda (1902) otevírá expresivní fázi Schönbergova tonálního období. Tato změna se projevuje jak v charakteru melodie, dynamiky a polyfonie, tak především harmonie. Pokračující chromtizace harmonie doznala nejvýraznější změny v intervalové stavbě akordů. Vedle kvartových akordů, jejichž ostrá disonance dává harmonii Pelléa vypjatý expresivní náboj, se prosazují i celotónové souzvuky (akordy vybudované z šesti tónů celotónové stupnice). Posun oproti Zjasněné noci se projevuje i v časovém posunu zdrojů vlivů jako východiska. Jestliže smyčcový sextet čerpal především z „tristanovské chromatiky“ Richarda Wagnera, pak Pelléas a Melisanda navazuje na podstatně mladší vrstvu německé tradice. Kromě Johannese Brahmsa se jedná o Schönbergovy současníky: Richarda Strausse a částečně i Maxe Regera. Pelleas tedy více odpovídá expresivnější verzi Kandinského plátna téhož tématu – Vyhlídka na Murnau se železnicí a zámkem.

Předchozí konfrontace dvou verzí téhož námětu v Kandinského tvorbě roku 1909 a dvou skladeb Arnolda Schönberga - hudebních básní Zjasněná noc, op. 4 a Pelléas a Melisanda, op. 5 – snad přesvědčivě prokázala vzájemnou provázanost secesní uvolněnosti kresebné a melodické arabesky a pastelové barevnosti harmonické i tónové s expresivní melodickou, harmonickou i dynamickou deformací a ostrými kontrasty. Dokonce bychom si v jiných Kandinského obrazech z let 1908 až 1909 a při poslechu celé Schönbergovy hudební básně Zjasněná noc ověřili, jak málo stačí k tomu, aby se líbeznot a státnost dekorativních arabesk a pastelové harmonie změnila v dynamičnost a výrazovou naléhavost expresivních pasáží.

Kandinskij ani Schönberg nevyhledávají v secesi dekorativní aspekty výrazových prostředků ale spontánnost a jejich nezávislost nejen na konkrétní podobě reality (v případě Kandinského) a morfologických či tektonických schématech ale i v jejich vzájemných vztazích. Právě proto jsou tyto většinou opomíjené znaky secese důležitým katalyzátorem na Kandinského cestě k nefigurativnímu zobrazení a na Schönbergově směřování k volné atonalitě. A ze secese čerpá i „hudebnost“ Kandinského obrazů – a to nejen v barevných akordech, ale i v „kantábilních“ arabeskách ladných linií.

Když si uvědomíme, že obraz Krajina u Murnau s lokomotivou namaloval Kandinskij roku 1909, vnucuje se nám neodbytná myšlenka, že se jedná o značně opožděnou reakci. Ve skutečnosti však Kandinskij reagoval na secesi již na samém počátku 20. století. To je naprosto přirozené jednak proto, že Jugendstil byl na přelomu století v Mnichově velice populární – Mnichov byl jedním ze tří hlavních center evropské secese – jednak se roku 1900 stává žákem jedné z nejvýraznějších osobností mnichovského Jugendstilu, malíře Hanse von Stucka. Rok poté založil umělecké sdružení Phalanx. Kandinského plakát na první výstavu sdružení jednoznačně svědčí o secesní orientaci. Typické znaky secese se neprojevují jen v Kandinského plakátech a dalších projevech užitého umění, ale i v dřevorezech, akvarelech atd. Typickým příkladem této první secesní fáze Kandinského tvorby je barevný dřevoryt Zpěvačka z roku 1903. Jak vysloveně dekorativní artikulace obrazové plochy, tak i plynule vedené arabesky linií svědčí o tom, že Kandinskij v této rané fázi své tvorby spíše „mapoval terén“ a přijímal secesi jako dekorativní styl. Tato fáze tedy rozhodně nesehrála žádnou aktivní roli na Kandinského cestě k nefigurativnímu malířství.



Vasilij Kandinskij: Plakát 1. výstavy sdružení Phalanx, 1901

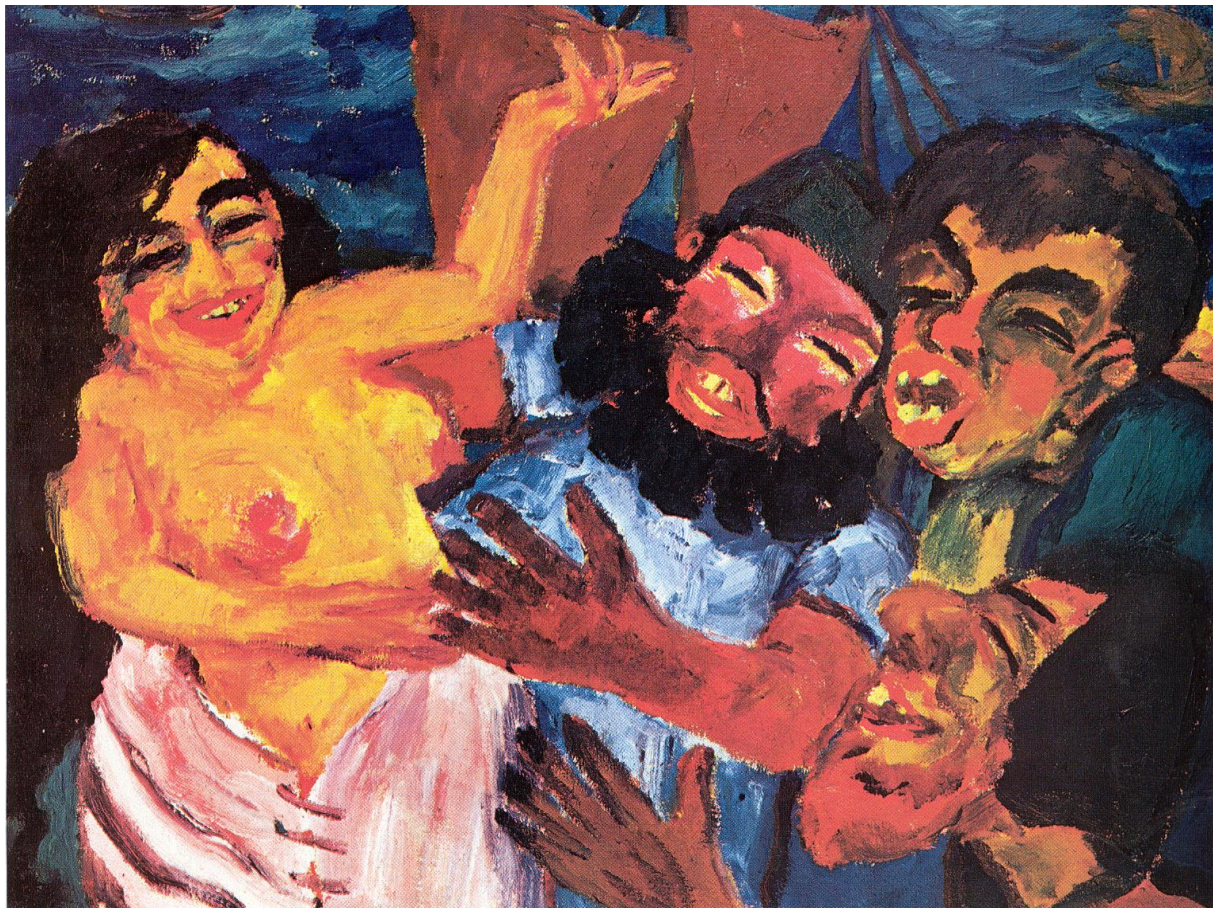
Vasilij Kandinskij: Zpěvačka, 1903

Aktivní roli secese však rozhodně nelze upřít druhé fázi v letech 1908-1909, kterou reprezentuje obraz *Krajina u Murnau s lokomotivou*. Jak jsme již jednou zdůraznili, vliv secese na další vývoj malířského projevu V. Kandinského byl velice podstatný a nelze jej spojovat jen s dekorativními rysy, ale i se svobodou výrazových prostředků. A právě v této souvislosti je třeba si důrazně připomenout, že jedním z průkopníků secese byl Paul Gauguin. A právě u Gauguina je secesní forma spojena s nově chápaným symbolickým obsahem. Subjektivní symboly jsou velice důležité i v Kandinského malířském projevu - figurativním i nefigurativním.

Teprve v roce 1908 se prosadí v plné naléhavosti syntetických, zářivě barevných ploch (obr. 27), přesto však v řadě obrazů se udržuje vliv secese jak v barevnosti, kde se často uplatňují i pastelové barvy, tak i ve formování tvaru, někdy dokonce i v celkové kompozici (obr....). Hudebnost barevné harmonie Kandinského obrazů z roku 1908 se nevytrácí, naopak je ještě vytríbenější a rozmanitější. A právě v této souvislosti se nabízí srovnání s obrazem Emila Noldeho po roce 1910, konkrétně Noldeho plátno *V alexandrijském přístavu* z cyklu *Sv Marie Egyptská* z roku 1812 a Kandinského studii ke *Kompozici II* (1909/10).

Oba malíři – Kandinskij i Nolde – energicky stylizují tvar. Podstata této stylizace a z ní vyplývající důsledky jsou však kvalitativně odlišné. Podstatou drsné stylizace tvaru u Emila Noldeho je deformace - a to jak lineární, tak především barevná. Ta je nositelem dramatického výrazu jako naléhavého vyjádření vypjaté existenciální situace. Deformace je

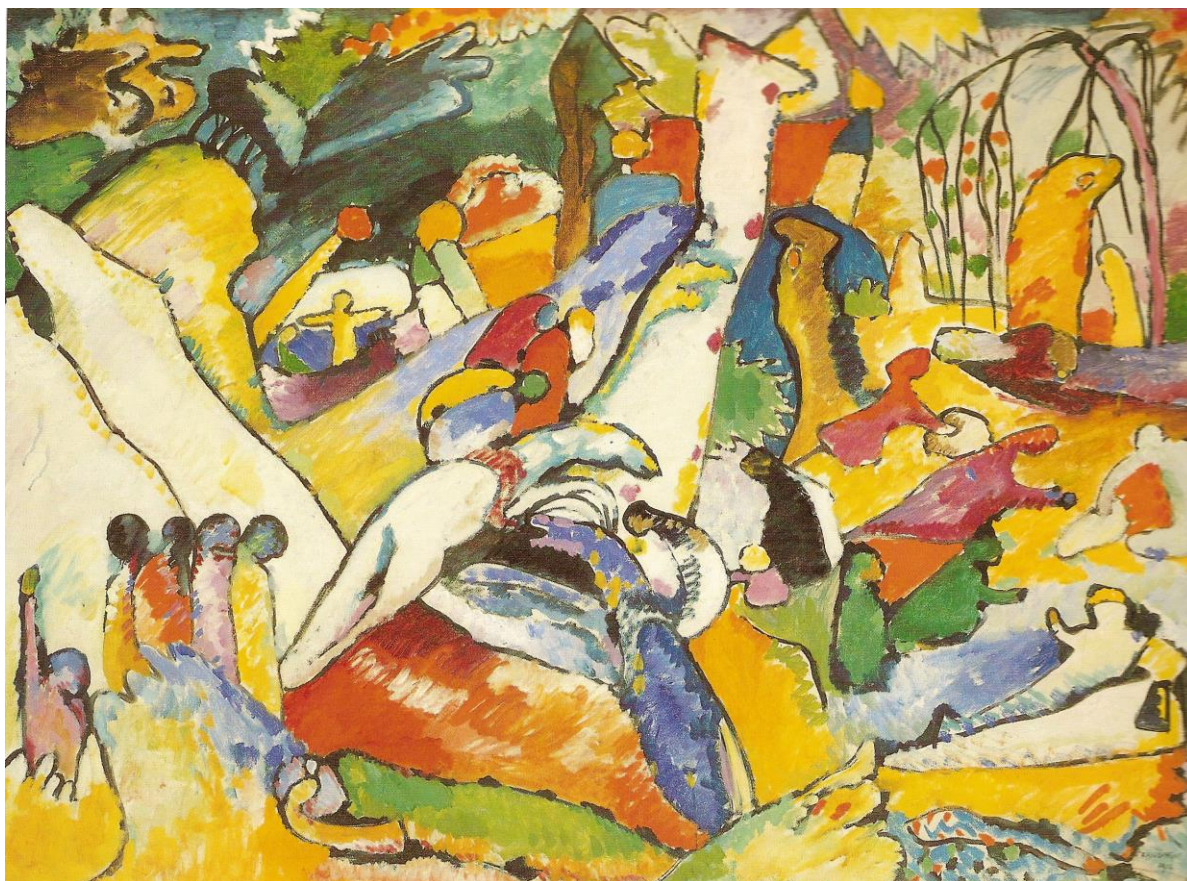
těsně propojena s figurativním malířstvím. Deformovat je možné jen předmětný tvar - proto také Nolde ani další představitelé skupiny Die Brücke nemohli nikdy dospět k abstraktní malbě.



**Emil Nolde: V alexandrijském přístavu, 1912**

V Kandinského obrazech z let 1909-1910 neprobíhá proces proměn jako deformace tvaru či prostoru, ale jako proces postupného osvobodování výrazových prostředků nejen ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti, ale i uvolňování jejich vzájemného vztahu. Rozhodující není míra stylizace, ale míra svobody výrazových prostředků - konkrétně linie a barvy - v jejich vzájemném vztahu - ať již v souvislosti s tvarem či prostorem. Domníváme se, že na tento proces prohlubující nespontánnosti výrazových prostředků měla - mimo jiné vliv i secese. Studie ke Kompozici II zřetelně demonstruje jistou míru dekorativnosti, a to nejen v hýřivém pestrobarevném rejci postav, krajinných útvarů a dalších náznaků předmětných tvarů ale i v organickém vegetabilním rozvíjení linií. Konfrontace Studie ke Kompozici II V. Kandinského a obrazu E. Noldeho v souvislosti -s prostorem potvrzuje závěry z morfologické analýzy obou děl, která otevřela problém deformace tvaru jako příznačný aspekt figurativního expresionismu, zatímco spontánnost projevu je spojena s procesem směřujícím k organickému tvaru abstraktního expresionismu. Nolde soustřeďuje plnou pozornost deformaci tvaru, kterou by adekvátní pojetí prostoru oslabilo. Proto volí zdánlivě neutrální šmolkově modrou plochu, na jejímž pozadí se vystupňuje agresivní lineární i barevná deformace postav biblického příběhu. Bude zajímavé sledovat další vývoj figurativního expresio-

nismu, zda se tento prostředek ozvláštnění bude dál vyvíjet a potvrdí tak nastoupený trend. Obrazové pole Kandinského Kompozice II ovládá takový mumraj pestrobarevných tvarů, že ani není možné zřetelněji odlišit alespoň náznaky prostorových plánů – chybí jim totiž všechny tradiční prostředky odlišení. A právě již několikrát zdůrazněný pestrobarevný hýřivý mumraj barev má své kořeny v organických aspektech secese a vede k potlačení jakýchkoliv náznaků iluze prostorové hloubky ve prospěch nenápadné geneze vnitřního prostoru Kandinského obrazů z období abstraktního expresionismu.



**Vasilij Kandinskij: Studie ke Studie ke Kompozici II, 1909/10**

