

Vasilij Kandinskij a Arnold Schönberg III

Vasilij Kandinskij: *Imprese V (Park)*,

Arnold Schönberg: *Kniha visutých zahrad, op. 15*

"Písněmi na básně Stefana Georga jsem se poprvé přiblížil výrazovému a formovému ideálu, který mi léta tanul na mysli. K tomu, abych ho uskutečnil mi dosud chyběla síla a jistota. Protože jsem však na tuto dráhu vstoupil definitivně, jsem si jist, že jsem prolomil všechny hranice minulé estetiky."¹

Tato autentická slova Arnolda Schönberga, která napsal do programu prvního provedení písňového cyklu *Kniha visutých zahrad*, který zkomponoval na verše svého oblíbeného básníka Stefana Georga, jasně demonstrují mimořádnou důležitost, kterou sám autor přikládal zásadní kvalitativní proměně dosavadního vývoje hudby. Tímto "prolomením hranic staré estetiky" byl přechod od přísnými pravidly spoutané tonální hudby ke svobodě volné atonality. Tomu, kdo vnímá tuto klíčovou kvalitativní proměnu ve vývoji moderní hudby izolovaně – tedy mimo složitý kontext vývojových peripetií – může tento razantní krok připadat jako nihilismus, násilné boření tradic tonální hudby budovaných po mnoho staletí. Širší vývojový kontext od vrcholné fáze romantismu do začátku 20. století jsme naznačili v předchozí kapitole. Pro pochopení samotného vrcholu tohoto procesu, který Schönberg formuloval jako „prolomení hranic staré estetiky“, je daleko důležitější samotný proces vývoje Schönbergova hudebního projevu od tonální fáze k volné atonalitě. Snad předchozí rozbor raných Schönbergových skladeb od *Zjasněné noci* přes *Pellea a Melisandu* až k I. komorní symfonii a 2. smyčcovému kvartetu alespoň naznačily důslednost postupných kroků, jejichž přirozeným vyústěním byl nesmírně odvážný poslední krok: likvidace tonality a diatonických stupnic jako jejího východiska a přechod k volné atonalitě, jejíž svoboda vycházela z naprosté rovnoprávnosti dvanácti tónů chromatické stupnice. Nakolik byla volná atonalita vyústěním předchozího vývoje a v čem spočíval zásadní zvrát, který přinesl novou kvalitu a jak na tento odvážný krok reagovala kritika, vysvětlil sám Schönberg:

„Že jsem byl první, jenž se odhodlal k rozhodnému kroku, nepovažuje se obecně za zásluhu. Je mi to sice líto, ale musím to ignorovat. Onen první krok se udál ve Dvou písních, op. 14 a hned na to v Patnácti písních visutých zahrad, op. 15, a v Třech klavírních skladbách, op. 11. Většina kritiků se neobtěžovala prozkoumat, do jaké míry tento nový styl dodržuje, porušuje nebo vzhledem k změně okolností modifikuje staré věčné zákony hudební mluvy. Tato povrchnost přinesla s sebou obviňování z anarchie a revoluce, ačkoli tu jistě šlo jen o evoluci, o jeden krok ve vývoji hudby, který nebyl dalekosáhlejší než to, co se v dějinách hudby odjakživa opakovaně dalo.“²

Analýza raných skladeb – *Zjasněné noci* a *Pellea a Melisandy* – zřetelně demonstrovala ambivalentní vztah přítomnosti a budoucnosti. V souvislosti se *Zjasněnou nocí* je na místě zdůraznit především ambivalentní vlastnosti secesních znaků. Do jisté míry ornamentální charakter melodické arabesky – zejména pak v závěrečném adagiu – patří k typologii, která je charakteristická pro přelom 19. a 20. století, jak ji demonstrovala slavná melodie hlavního tématu Debussyho *Preludia k Faunovu odpoledni* (s. ..). Zároveň však latentně obsahuje typické rysy rozmáchnutého vlnovitého pohybu melodické linie, která je pak příznačná pro Schönbergovy skladby volné atonality a již se výrazněji uplatňuje v expresivních pasážích *Zjasněné noci*. Jak intervalové skoky, tak zejména chromatické kroky, které se s nimi dramatických kontrastech střídaly – což platí víc o melodických liniích *Pellea a Melisandy* – výrazně ovlivnily harmonii – a to nejen v procesu její stále razantnější chromatizace spojenou s permanentní alterací, ale i s proměnou vertikální stavby akordů s již uvedenými kvartovými či celotonovými akordy. Jestliže v *Pelleovi* je možné zatím mluvit jen o latentní atonální harmonii, tak v I. komorní symfonii a 2. smyčcovém kvartetu se objevují celé úseky, které

¹ SCHÖNBERG, A., *Styl a idea, Arbor vitae*, Praha 2004, s. 166 (dále SCHÖNBERG/2004)

² Tamtéž, s. 276

jsou spíše atonální než tonální (blíže viz s. ...). Z této konfrontace jasně vyplývá proces, který předcházející analýzy naznačily. Jestliže v nejranější fázi své tvorby (asi do opusu 9) Schönbergův hudební projev příliš nevybočoval z horizontu dobových tendencí – zde je možné zdůraznit až překvapivě blízkou příbuznost s „výrazovým obdobím“ Josefa Suka, zejména s jeho 2. smyčcovým kvartetem (blíže viz s. ...) – tak se postupně stále nekompromisněji vyčleňoval z dobových avantgardních tendencí. Tady je třeba hledat jednu z hlavních příčin šokujících reakcí posluchačů i kritiků, kdy docházelo na koncertech z jeho děl ke rvačkám, které končily u soudu a dokonce zpráva o jednom koncertu z Schönbergových skladeb byla uvedena v rubrice Nehody a zločiny. Proces postupného vybočování z řady pak vyvrcholil „prolomením všech hranic staré estetiky“ – tedy s důsledným prosazením volné atonality jako radikálním přehodnocením dosavadního tónového systému.

Adekvátní proces proběhl i v přechodu od figurativní malby k nefigurativní v tvorbě prvního desetiletí u Vasilije Kandinského. Přednost tentokrát dostaly peripetie Schönbergovy cesty od tonální hudby k atonální ze dvou důvodů. Tím prvním je časový předstih více než dvou let, druhým je pak existence vývojového mezníku, který stanovil sám Schönberg – tedy cyklus písní Kniha visutých zahrad z roku 1908. I v interpretaci geneze abstraktního expresionismu panoval dlouho názor, že jeho zárodečnou buňkou byl Kandinského akvarel Bez názvu z roku 1910. Jeho nápadná podobnost s akvarelovými studiemi ke Kompozici VII z roku 1913 vedla k pochybnostem, jejichž důsledkem je dnes dvojí datace: 1910 (1913). Domníváme se, že s největší pravděpodobností se opravdu jedná o jednu z akvarelových studií ke Kompozici VII, takže interpretace geneze abstraktního expresionismu se nemůže – na rozdíl od geneze volné atonality – opřít o inkunábuli jako vývojový mezník. To však jen svědčí o tom, že přechod od předmětného malířství k nepředmětnému probíhal jako organický proces a nikoliv jako razantní vývojový zlom a je úplně jedno, jestli jako první abstraktní obraz označíme Kompozici V či další ze tří obrazů, které Kandinskij představil veřejnosti na první výstavě Der Blaue Reiter v prosinci 1911. To jen potvrzuje názor akcentovaný v souvislosti se Schönbergovou knihou visutých zahrad jako inkunábuleí volné atonality: rozhodující není zlomové dílo vytržené z kontextu ale organický proces, jehož dovršením je „změna skupenství“ – tedy abstraktní malířský projev. Dokonce v Kandinského tvorbě v letech 1911 – 1914 najdeme řadu obrazů s čitelnými zbytky předmětných podob. Typickým příkladem je plátno Improvizace XXX (Děla) z roku 1913.



Vasilij Kandinskij: Bez názvu, 1910 (1913)



Vasilij Kandinskij: Improvizace XXX, 1913

Název v závorce přímo upozorňuje na dominantní „zbytkový“ předmětný tvar v pravém dolním rohu obrazu. Pod výstřely z děl se hroučí patrně kostel, čemuž přihlíží skupina postav v levém dolním rohu, na dramaticky nakloněném strmém kopci se tyčí silueta hradu či

zámku. Patrně by bylo možné najít i další náznaky předmětných podob, které nás zdánlivě vracejí do vývojové fáze Kandinského tvorby před rokem 1910. To je však důsledek zkomo-leného chápání podstaty abstraktního zobrazení. Toto nebezpečí si uvědomuje již Vasilij Kandinskij a proto důsledně prohlašuje:

„Nejdůležitější není otázka formy (předmětně nebo abstraktně), ale obsahu (duch, vnitřní znění)... Každá forma má obsah (vnitřní znění). Neexistuje forma, jako ostatně nic ce světě, která by nic neřikala“.³

Akcentace předmětných podob Kandinského obrazů z let 1911 – 1914 je stejně zavádějící jako záměna kubistického obrazu se skryvačkou. V obou případech se změnila nejen mor-fologie ale i sémantika s ní spojená. Intuitivní vnímání Improvizace XXX jen potvrdí postřeh Miroslava Míčka, že tyto zbytky předmětných podob jsou ... „... rozptýleny a takřka rozpuš-těny ve výtryscích barevných forem: vypadá to jako vír, který uchvacuje a hltá vše konkrétní, ohromný maelstrom fantazie.“⁴. Tato kvalitativní proměna vnímání obrazu se netýká jen formy, ale i obsahu. To potvrdil v souvislosti analyzovaným plátnem sám Kandinskij:

„Název Děla, který jsem zvolil pro privátní používání, obsah obrazu nemůže popsat. Obsah je to, co prožívám při působení barev a forem.“⁵

Kandinského komentář svědčí o závažné změně, ke které dochází v abstraktním expresio-nismu i v chápání smyslu jako sdělení uměleckého díla. Ten totiž není dán předem a poslá-ním uměleckého díla není tento předem stanovený význam tlumočit, umělecky transformo-vat. Smysl uměleckého díla se vytváří v procesu tvůrčího aktu, stejně jako jeho vnitřní řád. Jinak řečeno: je zrušen ikonologický obsah a jeho výtvarné zviditelnění. Totéž platí i pro smysl jako výpověď atonální hudby Arnolda Schönberga. Detailnější analýzu tohoto pro-blému nabízí T.W.Adorno:

„Žádný metafyzický smysl není předem dán, a umění nesmí žádný napodobovat, jako by byl ... Smysl uměleckého díla je něčím, co je třeba vytvořit, nikoliv zobrazit; je tím, čím je jedině tak, že vzniká... Umění jako duchovní fakt není ani poslední baštou vybledlých du-chovních dějin ani rejdištěm umělecké metafyziky ad hoc; co Kandinsky nazýval duchovnem v umění, není nadstavbou, nýbrž - paradoxně - stavem věci; co je na něm neskutečné, je jeho vlastní skutečností. Ta se stala u Schönberga jako u Kandinského z něčeho v skrytu se odehrávajícího evidentním faktem.“⁶

Tuto změnu v chápání smyslu jako výpovědi uměleckého díla označuje Kandinsky jako „vnitřní znění věcí“ či „vnitřní pohled“ a Schönberg jako „vnitřní nutnost“ nebo „vnitřní nutkání“. Bližší vysvětlení podává sám Kandinsky:

„Prožitek tajné duše všech věcí, jak je vidíme prostým okem, v mikroskopu nebo v dalekohledu, nazývám vnitřním pohledem . Tento pohled proniká tvrdým obalem, vnější formou k vnitřku věci a umožňuje nám prožít všemi smysly její puls. A toto prožití znamená pro umělce zárodečnou buňku jeho děl. Aniž by si to uvědomoval. Tak se rozechvívá mrtvá hmota. A ještě víc: vnitřní hlasy jednotlivých věcí neznějí izolovaně, ale všechny najednou, to je hudba sfér.“⁷

O provázanosti figurativní a nefigurativní fáze tvorby Vasilije Kandinského svědčí i jeho specifická typologie obrazů. Ta se totiž důsledně prosazuje již ve figurativní fázi, konkrétně v letech 1909 až 1910 a plynule pak pokračuje i v abstraktní fázi do 1. světové války. Kan-dinsky v závěrečné kapitole své knihy O duchovnosti v umění rozlišuje tři typy svých obrazů, u nichž jsou rozhodující rozdílná východiska:

³ LAMAC/1989, s. 198-199

⁴ MÍČKO, M., Expresionismus, Obelisk, Praha 1969, s. 38

⁵ BECKS-MALORNY, U., Wassily Kandinsky 1866-1944. Aufbruch zur Abstraktion. Benedikt Taschen Verlag, Köln, 1993, s. 103 (dále BECKS-MALORNY/1993)

⁶ ADORNO, T.W., Vers une musique informelle. In Nové cesty hudby, Supraphon, Praha 1969, s. 33 (dále ADORNO/1969)

⁷ LAMAC/1989, s. 199-200

1. Imprese, odvozené „z bezprostředního dojmu z vnějšího světa“.
2. Improvizace, čerpající „z převážně nevědomých, většinou spontánně vyjádřených vnitřních stavů a duševních pochodů, tedy reakcí na vnitřní svět „.
3. Kompozice, vycházející „z počáteční skici, z níž postupným a obzvláště pečlivým komponováním a takřka pedantským ověřováním a propracováváním vzniká výsledný obraz“.⁸

Nejvýrazněji se náznak předmětné podoby tvaru v ambivalentní vazbě s abstraktní formou, tektonikou a sémantikou uplatňuje v typu obrazů, které Kandinskij označil jako Imprese. Korekcí spontánnosti Impresí je východisko z dojmů z vnějšího světa. Proto také právě v Impresích se nejčastěji prosazují zbytky předmětných podob, a proto také někdy připomínají tradiční kompoziční schémata. Přímo demonstrativním příkladem je obraz z roku 1911 Imprese V (Park). Při pozorném pohledu je zřejmé, že vizuálním východiskem obrazu byla horská krajina u Murnau. Pokud bychom chtěli zdůraznit zbytky předmětných podob, tak můžeme sledovat lineární obrysy horské krajiny zalité žlutými paprsky slunce a s klikatou cestou do údolí. Zároveň však plátno můžeme vnímat jako „vnitřní znění“ inspirované výchozím figurativním motivem imprese, které se projevuje svobodou výrazových prostředků. Spontánnost, která byla v předchozích obrazech dopřána jen barvám se přesouvá i na linii a zasahuje i vzájemný vztah obou výrazových prostředků. Linie, která byla doposud prostřednictvím tvaru pevně spoutána s barvou, se v Kandinského obraze Imprese V volně pohybuje barevnými plochami, aniž by je sjednocovala či tvarově vymezovala. Právě toto osvobození linie a barvy z povinnosti definovat tvar je dovršením cesty k zavržení předmětu a rozhodujícím momentem zásadní kvalitativní proměny, kterou je přechod od figurativního malířství k nefigurativnímu.



Vasilij Kandinskij: Imprese V (Park), 1911

⁸ KANDINSKIJ/1998, s. 112

Přímo vzorovým příkladem adekvátních znaků v počátcích volné atonality je píseň č. 8 „Wenn ich heut...“ z již zmíněného cyklu *Kniha visutých zahrad*. Vykazuje charakteristické znaky volné atonality adekvátní typickým znakům abstraktního expresionismu, jak je demonstruje Kandinského obraz *Imprese V*: rozmáchnuté vlnovitý pohyb relativně nezávislé melodické linie, maximální spontánnost a organickou provázanost harmonie, extrémní dynamické kontrasty a vnitřní řád organické formy. Navíc naprosto zřetelná odlišnost zvukové barvy vokálu (soprán), kterému je svěřena melodická linie, a doprovodného klavíru zastupujícího složku harmonickou, jasně demonstruje vzájemnou nezávislost obou výrazových prostředků. A ještě jeden společný znak vybrané obrazové a hudební ukázky je třeba zdůraznit. Tak jako jsme v *Impresi V* zdůraznili zbytky předmětných podob, tak i v písňovém cyklu *Kniha visutých zahrad* se objeví i náznaky tonálních vazeb – dokonce se prosadí i kvintakord. Jenže kvintakord – stejně jako zdánlivé tonální vazby – je vyjmutý z pravidel tonálního systému a je naprosto rovnoprávný s ostatními souzvuky.

Hu17 Arnold Schönberg: *Kniha visutých zahrad*, píseň č. 8 00:44

Cílem tohoto medailonku bylo zdůraznit organickou propojenost figurativní a nefigurativní fáze expresionismu Vasilie Kandinského a tonální a atonální hudby Arnolda Schönberga. Proto jsme také typické rysy abstraktního expresionismu volné atonality v tvorbě obou protagonistů jen nastínili v lapidární zkratce a detailní analýze je podrobíme v následujícím medailonku.