

STOLETÍ MODERNÍHO UMĚNÍ I (do 2 světové války)

NÁSTUP AVANTGARDY - HLEDÁNÍ NOVÝCH CEST (1905-1914)

Vzpomínáte si, jak jsme v souvislosti s Myrónovým *Diskobolem* zdůraznili, že byste podle něj mohli studovat anatomii? Tak to bychom vám v případě *Avignonských slečen* (1906-07) příliš nedoporučovali. Zato jsou přímo ideálním modelem pro studium „anatomie moderního umění“ - přesněji řečeno: jednoho jeho proudu. To platí především pro pravou část obrazu. Ve srovnání se dvěma akty v této části jsou Gauguinovi červení psi a modré stromy běžnou skutečností. Gauguinovy obrazy jsou totiž ještě stále oním „oknem do konkrétní skutečnosti“, které je podstatou porenasanční obrazové koncepce. Gauguinovo „okno“ má jenom barevná skla, která navíc značně „zplošťují“ výhled.

Avignonské slečny nemají s porenasanční obrazovou koncepcí už vůbec nic společného. Naopak se snaží důsledně potlačit její podstatu: iluzi trojrozměrnosti tvaru a prostoru na dvourozměrné ploše plátna. Proto se také staly nejznámějším obrazem 20.století a jejich autor - PABLO PICASSO (pikaso, 1881-1973) - nejslavnějším malířem moderního umění. Pochybujeme, že by se mezi vámi našel někdo, kdo by neznal alespoň jeho jméno.

Může se zdát - a často se to také tvrdí - že Picasso *Avignonskými slečnami* předběhl dobu. To je však prázdná fráze, protože umění reaguje na dobu, je její výpovědí - nemůže ji tedy předběhnout. A reakce *Avignonských slečen* odpovídá převratným změnám, které ve vědě i v celkovém vývoji společnosti proběhly na přelomu 19. a 20.století. Stačí uvést jen některé z nejvýznamnějších vědeckých objevů z let 1895-1905 - Roentgenův objev paprsků X, objev přirozené radioaktivity, Planckovu teorii atomových kvant či Einsteinovu teorii relativity - abychom si uvědomili neuvěřitelný fakt: stačilo jedině desetiletí na to, aby se pracně vybudovaný systém hodnot, jehož počátky spadají do období renesance, zhroutil jako domeček z karet.

Po této smršti v oblasti vědy a techniky, která se přehnalala Evropou jako uragán a nenechala kámen na kameni, muselo dojít k obdobné reakci i ve vývoji umění. Ta je spojena s nástupem **avantgardy**. Pojem „avantgarda“ byl převzat z vojenského slovníku a označuje předvoj - tedy předsunutou jednotku, která prozkoumává neznámý terén a zajišťuje tak podmínky pro postup ostatních jednotek. Avantgardní umělci byli tímto uměleckým „předvojem“, který prozkoumával dosud neznámý „terén“ nové společensko historické situace a hledal odpovídající umělecké vyjádření - tedy nový „jazyk umění“. A právě *Avignonské slečny* přispěly k jeho zrodu. Byly totiž zárodečnou buňkou **kubismu**, který se stal vstupní branou do století moderního umění.

„Avignonskými slečnami hudby“ se stal balet IGORA STRAVINSKÉHO (1882-1871) - ruského skladatele žijícího ve Francii - *Svěcení jara*. Ten se sice dočkal při své premiéře do té doby nevídaného skandálu, ale mladí avantgardní skladatelé jej přivítali s nadšením. Stravinského *Svěcení jara* spojuje s Picassovými *Avignonskými slečnami* radikální proměna porenasanční koncepce umění. V hudbě byl touto koncepcí **tonální systém**, jehož zárodečnou fází byla renesance, plně vykrytalizoval v období baroka a jeho vyvrcholením byl klasicismus. V čem spočívala jeho zásadní kvalitativní proměna, o níž se zasloužil I.Stravinskij, si vysvětlíme v jiné kapitole

#

v souvislosti s kubismem. Už nyní si však můžete poslechnout ukázkou ze *Svěcení jara* (hu41), abyste se na vlastní uši přesvědčili, jak výrazná tato změna byla.

Názorným příkladem druhého rozhodujícího objevu je obraz VASILJE KANDINSKÉHO (1866-1944). Rozdíl mezi ním a *Avignonskými slečnami* je tak zřetelný, že není ani možné si jej nevšimnout. Na Picassově obraze můžete snadno rozeznat konkrétní - tedy **předmětnou** čili **figurativní** - podobu skutečnosti: lidské postavy, zátiší na stole v popředí atd. Nic takového na obraze V.Kandinského nenajdete. Linie nevymezují konkrétní tvar, barvy jej blíže neurčují. Existují samy o sobě, nezávisle na předmětné podobě skutečnosti. Tomu odpovídá i název obrazu: *Bez názvu*. Tou druhou branou do moderního umění je tedy přechod od předmětného (figurativního) umění k umění **nepředmětnému (nefigurativnímu)** čili **abstraktnímu**.

O dva roky dříve - 1908 - napsal rakouský skladatel ARNOLD SCHÖNBERG (šénberg, 1874-1951) cyklus písní *Knihy visutých zahrad*. Význam tohoto díla pro další vývoj hudby odpovídal významu Kandinského abstraktního akvarelu pro další cesty moderního malářství. To si uvědomil sám autor, když napsal do programu prvního provedení cyklu: „...jsem si vědom, že jsem prolomil všechny hranice minulé estetiky.“. Těmi „*hranicemi minulé estetiky*“ byl tonální systém. A jeho „prolomení“ znamenalo přechod od tonální hudby k **atonální**. Výsledek je úplně stejný jako v případě přechodu od předmětného malářství a nepředmětnému: osvobození hudebně výrazových prostředků nejen z těsných pout tonálního systému, ale i ze vzájemné závislosti. Proto tato fáze atonální hudby dostala název **volná atonalita**. Jejím typickým příkladem je *píseň č.8* z cyklu *Knihy visutých zahrad* (hu39).

První revolta avantgardy však vypukla dřív než v roce 1907, kdy Picasso dokončil *Avignonské slečny*. Je spojena s proslulým skandálem, který se rozpoutal při zahájení Podzimního salónu v Paříži roku 1905 v sále vyhrazeném mladým umělcům nově nastupující generace. Ve stejné době provázely obdobné skandály i premiéry Schönbergových skladeb. Zpráva o jednom jeho koncertu se dokonce v jedněch vídeňských novinách objevila v rubrice „Nehody a zločiny“. O tom však bude pojednávat následující kapitola.

Hrnc barev a emocí - fauvismus a expresionismus

Také máte při pohledu na obr.96 dojem, že HENRI MATISSE (ánri matys, 1869-1954), polil svou manželku barvami a pak ji namaloval? Můžete se pak divit francouzskému kritikovi, který roku 1905 při vstupu do sálu Podzimního salonu s obrazy H.Matisse a jeho přátel prohlásil: „*Diváku tu byl vylit do tváře hrnec barvy.*“? Jiný kritik pak tyto malíře stejně ironicky označil jako „divoké šelmy“ - francouzsky *les fauves* (l fôve). Nepřímo tak pokřtil nový směr: **fauvismus** (fôvismus).

Fauvistické obrazy skutečně přímo hýří dravými, zářivými barvami. Při pohledu na Matissův portrét se vám asi vybaví vzpomínka na obraz P.Gauguina (obr.92). Nejen proto, že ani na Matissově obraze barvy neodpovídají skutečnosti, ale že - stejně jako Gauguin - hledá jejich harmonické vztahy. Zároveň však připomene i dalšího postimpresionistu: P.Cézanna. Tak jako on se Matisse snaží pomocí čistých barev vyjádřit trojrozměrnost tvaru. Ovšem jinak než Cézanne - nikoliv modelací, ale kontrastem barevných ploch. Tento problém vyřešil Matisse přímo šalamounsky - ve stylu „chytré horákymě“. **Obličej nepůsobí jako „placka“, a přesto je plošný. Přijďte na to, jak to Matisse dokázal?**

#

Obraz norského malíře EDVARDA MUNCHA (munk, 1863-1945) vám „divokou“ barevností na první pohled připomíná fauvisty. Ale pocity, které vyvolává jsou úplně jiné. Také se vás zmocňuje takový pocit strachu a úzkosti, že máte neodolatelnou chuť vykřiknout? Podstatou Munchova obrazu je výraz (exprese) jako vyjádření krajně vyhoceného prožitku. Proto je Edvard Munch považován za průkopníka dalšího směru začátku 20.století: **expresionismu**. Jak se mu podařilo dosáhnout tak sugestivního výrazu? Především **deformací**, která je základem **expresivního tvaru**. Na ní se podílí především linie, která až obludně deformuje tvar a svou dynamičností (pohybem) stupňuje napětí. To je umocněno agresivním kontrastem těžkých a žhavých barev, z kterých až bolí oči. **I Munch měl svého předchůdce.**
Vraťte se o několik stránek zpátky a určitě ho objevíte.

Munch je považován za „otce“ (průkopníka) expresionismu. Jeho obrazy a obrazy fauvistů inspirovaly mladé německé malíře, kteří koncem roku 1905 založili skupinu s výmluvným názvem **Die Brücke (Most)**. Nejznámějším (i když jen dočasným) členem této skupiny byl EMIL NOLDE (1867-1956). Všimněte si (obr.98), jak ve srovnání s Munchem dokázal vystupňovat deformaci tvaru a tím i naléhavost výrazu.

Edvard Munch měl roku 1905 velkou výstavu v Praze. Ta měla rozhodující vliv na nástup českého expresionismu. Jeho představitelé se zformovali do skupiny **Osma** (název vzešel z počtu umělců, kteří se zúčastnili první výstavy skupiny roku 1907). Sílu Munchova vlivu názorně dokazuje *Čtenář Dostojevského* od EMILA FILLY (1882-1953), vůdčí osobnosti **Osmy**. **Zjistěte alespoň tři další představitele Osmy a porovnejte jejich obrazy s Fillovými.**

Přetlak emocí - hudební expresionismus

Až do impresionismu bylo výtvarné umění a hudba vždy součástí téhož slohového období či směru. Teprve na přelomu 19. a 20. století se pojmenování výtvarných a hudebních směrů začíná rozcházet. Nerozchází se však tendence moderního výtvarného umění a hudby a to je rozhodující - i když je třeba zdůraznit, že ne vždy se shodují časově. Tedy i v hudbě prvního a druhého desetiletí se prosazují charakteristické znaky odpovídající malířským směrům nastupující avantgardy: fauvismu a expresionismu.

Prvním názorným příkladem bude začátek *I.komorní symfonie* od Arnolda Schönberga (hu42). Patrně vás poněkud šokovala. Nedivte se! Při premiéře této skladby došlo mezi posluchači ke rvačkám, které měly dohru u soudu. A při prvním provedení jiné Schönbergovy skladby z téhož období posluchači hlasitě žádali důkladné vyvětrání sálu. Obdobné reakce byly ovšem i na obrazy E.Muncha či E.Noldeho. Příčinou byla nemilosrdná, drsná deformace malířského či hudebního tvaru. A prostředky byly stejné v malířství i v hudbě: energická, dramaticky zvlněná kresebná či melodická linie a až nepříjemně ostré kontrasty harmonie barev či tónů. V hudbě se těmito ostrými kontrasty, které „tahají za uši“ říká **disonance** (nelibozvuk - opakem je **konsonance** = libozvuk). Ze srovnání s malířstvím asi tušíte, že Schönbergova skladba byla typickým příkladem **hudebního expresionismu**. Ten se obvykle spojuje se slavnou trojicí rakouských skladatelů - ARNOLDEM SCHÖNBERGEM a jeho žáky ALBANEM BERGEM (1885-1935) a ANTONEM WEBERNEM (1883-1945) - zná- mou jako **2.vídeňská škola**. **(Kterí umělci tvořili 1.vídeňskou ško- lu a do kterého slohového období či směru patřili?)**

Ovšem hudební expresionismus nelze ztotožňovat jen s 2.vídeň- skou školou. Šlo o velice silnou tendenci, které se u řady avantgardních skladatelů prosadila jako

#

výrazná etapa jejich tvorby nebo alespoň poznamenala řadu jejich děl. Expresivní jsou první balety a další rané skladby IGORA STRAVINSKÉHO, celá etapa tvorby maďarského skladatele BÉLY BARTÓKA (1881-1945), mnohé skladby LEOŠE JANÁČKA (1854-1928). Protože východiskem expresivního charakteru jejich hudby byl folklór (lidová hudba), bývají obvykle zařazováni do **neofolklorismu**.

Hudební část kapitoly uzavřeme 2. větou *Skytské suity* ruského skladatele SERGEJE PROKOFJEVA (1891-1953). Název napovídá, že hlavními prostředky deformace budou sršatý rytmus a drsná zvuková barva (neobvyklé kombinace nástrojů) (hu40).

Nová tvář figurativního a tonálního systému - kubismus a Stravinskij

Jak jsme zdůraznili již v úvodu, *Avignonské slečny* byly zárodečnou buňkou kubismu - tedy jen zárodkem nové obrazové koncepce. Ta postupně krystalizovala v jednotlivých vývojových etapách kubismu, z nichž dvě nejdůležitější - **analytický a syntetický kubismus** - názorně demonstrujeme na obrazových ukázkách malé galerie č.24, konkrétně na obrazech Pabla Picassa a GEORGESE BRAQUEA (žorž brak, 1882-1963), dvou zakladatelů tohoto směru.

Název obrazu G.Braquea *Portugalec* bývá někdy uváděn v množném čísle (*Portugalci*). Lámat si hlavu tímto problémem však stejně nemá smysl. Marně byste totiž zjišťovali, kolik postav na svém plátně Braque zachytil. Žádnou postavu totiž nevidíte vcelku. Teprve při soustředěném pozorování postupně objevíte fragmenty (části) tělesných tvarů - hlavy, paže atd. - volně rozložené po celé ploše plátna. Jako by Braque - s odpuštěním - „rozporcoval“ postavy a jednotlivé „porce“ rozložil na plátno tak, že současně můžeme vidět obličej z profilu i anfasu, část hrudi i zad. Stejným způsobem zacházel i s kytarou, sklenicemi a dalším vybavením bistra jako prostředí, v kterém je Portugalec (či Portugalci) zobrazen.

Dosavadní způsob zobrazení současné zachycení různých pohledů neumožňoval. Opravdu? A co egyptský kánon? Máte pravdu - jen připomínáme, že příčiny a způsob zobrazení jsou odlišné. V egyptském umění šlo o magickou funkci dvojníka a z hlediska výtvarného řešení o kombinaci dvou pohledů. Kombinace dvou pohledů - zepředu a ze strany - umožňovala zachovat celistvost postavy. Příčinou kubistické vícehledovosti byla snaha o řešení rozporu mezi trojrozměrností předmětů či objektů (a tedy i lidské postavy) a dvourozměrností plátna. Tento problém vyřešili Braque i Picasso převedením trojrozměrných předmětů do plochy jejich rozložením na tvarové prvky, z nichž pak vytvářeli nový celek metodou prolínání jednotlivých pohledů. Podstatou této etapy kubismu byla tedy **analýza**, čili **rozklad tvaru**. Proto byla později označena jako **analytický kubismus**.

Stále důslednější analýza tvaru dovedla Picassa i Braquea až na pokraj „srozumitelnosti“ obrazu. Z předmětů už zbývala jen jejich vnitřní struktura, jejíž vztah ke konkrétní skutečnosti byl již téměř neznatelný. Proto se tato fáze nazývá **hermetický (uzavřený) kubismus**. Tady si oba uvědomili nebezpečí ztráty kontaktu s předmětnou podobou skutečnosti. Proto se snažili oživit obraz prvky konkrétní reality. Nejprve to byla slova či číslice odkazující ke konkrétnímu předmětu či události. Později začali na plátno vlepovat skutečné fragmenty konkrétní skutečnosti - např. útržek novin či notového záznamu, nálepku krabičky od zápalek atd. Objevili tak novou techniku **koláže** (z franc. colage = lepení).

#

Kolář však vnesla do kubistického obrazu celistvou plochu a vynutila si změnu. Analytický kubismus byl vystřídán **syntetickým kubismem**. Ten je v obrazových ukázkách zastoupen Picassovým obrazem *Noty, kytara a sklenice*. Můžete z něj jasně „vyčíst“ změny ve srovnání s analytickým kubismem. Místo roztržitého tvaru do nesčíslných plošek (fazet) shrnul syntetický kubismus nejpodstatnější vlastnosti předmětu do jakéhosi elementárního znaku, který předmět charakterizoval.

Při poslechu *Svěcení jara* (hu41) by vás ani na chvíli nenapadla jakákoliv souvislost s kubismem. Spíše byste hudbu tohoto nejslavnějšího baletu IGORA STRAVINSKÉHO zařadili k expresionismu. Drsný zvuk orchestru, ostré disonance a typický sršatý rytmus by tomu napovídali. Jak si pak ale vysvětlit tvrzení dirigenta prvního koncertního provedení orchestrální suity z tohoto baletu, E. Ansermeta, že „...*partitura Svěcení jara je mozartovsky průzračná*“? Kdybyste se vyznali v partituře - což je notový záznam (zápis) všech orchestrálních hlasů (nástrojových skupin či jednotlivých nástrojů) - určitě byste dali Ansermetovi za pravdu. Zjistili byste totiž, jak promyšleně - tedy racionálně - pracuje Stravinskij s hudebním tvarem. Přesněji řečeno: pracuje s ním „kubisticky“.

Východiskem analytického kubismu je rozbití celkového tvaru na dílčí tvarové prvky (fazety). V podstatě totéž provádí s hudebním tvarem Igor Stravinskij. I on vychází z velice jednoduchých, až elementárních hudebních útvarů, které jsou tvarově samostatné. Mají totiž vše, co hudební tvar potřebuje: 1. velice jednoduchou melodii, která často připomíná dětská říkadla; 2. tonální harmonii, která je často jednodušší a striktnější než v klasicismu; 3. jednoduchý, často monotónní rytmus atd. Kdybychom hodnotili jen tyto elementární hudební útvary jako samostatné celky, tak bychom právem mohli říct, že Stravinskij je „papežštější než papež“. To znamená, že dodržuje pravidla tonální hudby ještě přísněji než její zatvrdělí stoupenci. Jenže tyto samostatné hudební komplexy (útvary) jsou pro Stravinského jen stavebním materiálem. Teprve způsob, jak s nimi pracuje, je podstatou originality jeho hudebního projevu a především podstatou úplně nové koncepce tonální hudby.

Ani kubisté ve vrcholné fázi analytického kubismu, kdy ruší uzavřenost tvaru, nerozptýlí tvar po jednotlivých fazetách, ale „rozporcují“ jej na dílčí tvarové jednotky. Ty pak skládají do samostatných plánů, které se vzájemně prolínají a budují tak celkovou kompozici obrazu. Stejně si počíná i Stravinskij. Jednotlivé elementární útvary jako samostatné „hudební plány“ vrství nad sebe, takže se zvukově prolínají - znějí současně. A protože každý hudební plán je často v jiné tónině, výsledkem jsou pro Stravinského typické bodavě ostré disonance. Stejně tak mají jednotlivé elementární útvary (plány) i odlišnou rytmickou pulzaci, což vede k efektům **polyrytmiky** jako střetávání různých rytmických pásem. S těmito hudebními plány Stravinskij promyšleně pracuje tak, že začíná jedním a pak postupně přidává a ubírá jednotlivé plány. Mění tak nejen hustotu zvuku, ale „modeluje“ i celkový průběh skladby. Práce s plány je tak základem budování hudební formy. Poslechněte si ještě jednou naši ukázkou ze *Svěcení jara* (hu41) a zkuste sledovat proměny vrstev jednotlivých „hudebních plánů“.

Sami se přesvědčíte, jak se změní vaše vnímání Stravinského hudby a tím i vztah k ní.

„Pudový život“ linií, barev a tónů - abstraktní expresionismus a volná atonalita

Zatímco *Avignonské slečny* stály na začátku cesty ke konečnému řešení problému, Kandinského akvarel *Bez názvu* je prvním výsledkem vývoje od předmětného

#

(figurativního) malířství k **nepředmětnému (nefigurativnímu)** čili **abstraktnímu** výtvarnému projevu. Kdybychom si mohli dovolit reprodukovat více Kandinského obrazů z let 1906-1910, určitě byste sami postřehli, že podstatou proměn malířského projevu V.Kandinského je proces postupného osvobození barvy a linie ze závislosti na konkrétní (předmětné) podobě skutečnosti. Naším prvním zastavením na této cestě je obraz *Improvizace VI (Africký motiv)*. Tento obraz je ještě předmětný. Linie i barva jsou ještě spoutány tvarem, jsou jeho „služebnicemi“. Linie stále ještě vymezuje konkrétní tvar - i když by bylo asi vhodnější použít slovo naznačuje. Tvar je totiž maximálně styli- zovaný, ale stále v něm ještě rozeznáte náznak ženské postavy. Zato barva si počíná jako „neposlušná služebnice“. Sice se ještě drží uvnitř tvaru, ale vůbec jej blíže neurčuje. Právě naopak - dělá si co chce, projevuje se velice svobodně.

Další Kandinského obraz - *Imprese V (Park)* - vám na první pohled také připadá jako předmětný. Patrně vám připomíná sluncem zalitou horskou krajinu s klikatou cestou směřující do údolí. Ale to je jen dojem! Úplně zde totiž chybí předmětný tvar vymezený linií a blíže určený barvou. Barva je ještě svobodnější než v *Improvizaci VI*. Nejen že není uvězněná linií do konkrétního tvaru, ale osvobozená po staletích spoutání propuká s vitální silou přírodního živlu. Energické linie protínají vlnící se barevné plochy jako erupce blesku. I z nich vyzařuje svoboda pohybu, která je zbavila dosavadní povinnosti vymezovat konkrétní tvar. Tato spontánnost výrazových prostředků - především barvy a linie - se projevuje i v celkovém uspořádání obrazu, tedy v kompozici. I ta se zbavuje všech omezujících pravidel a schémat - rozhodující je výtvarný cit autora. Roste postupně jako živý organismus.

Jestliže kubismus byl dovršením a přehodnocením Cézanova rozumového přístupu ke skutečnosti, pak **abstraktní expresionismus** Vasilije Kandinského dovršil a přehodnotil odkaz Paula Gauguina, včetně jeho spříznění s hudbou, které bylo jedním z důležitých prostředků postupného uvolňování výrazových prostředků ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti.

Abstraktní expresionismus V.Kandinského je tedy spřízněn s hudbou v obecné rovině z hlediska své podstaty. Zároveň je však ještě těsněji spřízněn s **volnou atonalitou** a jejím průkopníkem ARNOLDEM SCHÖNBERGEM. Tyto příbuzenské vztahy jsou tak těsné, že bychom volnou atonalitu mohli klidně označit jako „atonální expresionismus“, a abstraktní expresionismus jako „volnou abstrakci“. Obdobný je nejen výsledek - přechod od předmětného malířství k nepředmětnému v případě Kandinského a od tonální hudby k atonální u Schönberga - ale i cesta k němu. Ta spočívala v postupném osvobození malířských prostředků ze závislosti na předmětné podobě skutečnosti (Kandinskij) resp. v postupném uvolňování hudebně výrazových prostředků z pout tonality (Schönberg).

Schönbergovu *I.komorní symfonii* (hu42) můžeme srovnat s Kandinského *Improvizací VI (Africký motiv)* (obr...). Obě díla jsou jakýmsi posledním záchvěvem předmětné a tonální fáze tvorby obou umělců. *I.Komorní symfonie* je ještě v konkrétní tónině F dur. Ale tónika jako opěrný bod, jako centrum skladby, stále více ztrácí na významu. Deformace tóniny roste do obludných rozměrů - ta je natažena na skřípec, až praská ve švech. Harmonie je sice ještě spojena s melodií, ale projevuje se stejně svobodně jako barva v *Africkém motivu V*. Kandinského.

Další ukázka (hu43) - *Peripetie* - 4.skladba z cyklu *Pět skladeb pro orchestr*, už patří do svobodného světa volné atonality. **Harmonie**, která byla pravidly tonálního systému nejvíce spoutaná, je stejně svobodná jako barva v Kandinského *Improvizaci*

#

V (*Park*) - a to jak z hlediska výstavby akordů, tak i jejich vzájemných vztahů. **Melodie**, zbavená závislosti na harmonii, se volně pohybuje v rozmáchné vlnovitém pohybu velkých intervalových skoků. **Dynamika** ztrácí svůj původní charakter. Místo postupného zesilování a zeslabování používá Schönberg nesmírně působivý kontrast extrémních poloh. Působí jako střídání snového ticha s náhlým zaduněním hromu. Svoboda výrazových prostředků se nutně promítá i do hudební formy. Tak jako platí, že nevstoupíš dvakrát do stejné řeky, tak platí, že nevstoupíš dvakrát do téže Schönbergovy atonální skladby. Ta totiž plyne jako řeka - bez zastavení, natož pak opakování, které bylo pro hudební formy tonální hudby tak typické. I zde tedy - jako u kompozice Kandinského abstraktních obrazů - můžeme hovořit o organické hudební formě. I zde je rozhodující hudební cit autora, jeho „muzikální ucho“.

Reakce na kubismus a její důsledky

Jednostrannost kubismu (vyhraněně racionální, až intelektuální přístup ke skutečnosti) vyvolal obdobnou reakci jako jednostrannost impresionismu (omezený na zrakový dojem). A tak z kubistického východiska a reakce na něj postupně vykrytalizovaly nové směry první etapy moderního umění: futurismus, orfismus, neoplasticismus a další, o kterých budeme mluvit až v souvislosti s vývojem umění mezi dvěma světovými válkami.

Obraz UMBERTA BOCCIONIHO (bočony, 1882-1916) *Stavy duše I. - Loučení* byste na první pohled patrně zařadili ke kubismu. I zde totiž najdete fragmenty tvarů - nárazník a kabinu lokomotivy, železný stožár atd. - volně rozložené na ploše obrazu. Dokonce objevíte i číslo lokomotivy jako připomínku konkrétní situace. Příbuznost s kubismem se projevuje i v rozložení tvaru a prostoru na malé plošky, tzv. fazety. Přinejmenším stejně nápadné jsou však i odlišné znaky: výrazná barevnost a především tvar fazet. Místo hranatých tvarů typických pro kubismus se fazety Bocconioho obrazu kroutí ve spirály jako těla malých hádků. Však také je obraz plný pohybu v kontrastu k statickému řádu kubistických pláten.

Tajemství těchto rozdílů poodhalí název směru, který vykrytalizoval z reformy kubismu: **futurismus**. Future je italsky budoucnost. V zájmu budoucnosti nové průmyslové civilizace futuristé nekompromisně odmítali minulost. Proto také statickosti analytického kubismu nahradili energickým rozvinutím pohybu, který považovali za nejtypičtější rys moderní společnosti. Kubistická simultaneita (současnost) pohledů byla nahrazena futuristickou simultaneitou pohybu. Jejím nejjednodušším vyjádřením bylo rozfázování pohybu s tím, že všechny jeho fáze byly zachyceny na jednom plátně. Vyvrcholením pak byla simultaneita pohybu forem, kterou se futuristé přiblížili soudobé abstraktní malbě. Umberto Boccioni, nejtalentovanější z futuristických malířů, maloval dokonce pohyb duševních stavů, jak o tom svědčí obraz *Loučení*.

Orfismus - další směr, který vyšel z reformy kubismu - spojil ve své počáteční fázi kubistický rozklad tvaru s hudebními vlastnostmi barvy. Ta však nebyla tak svobodná jako u Kandinského, ale řídila se přísnými pravidly vzájemných vztahů mezi barvami. Nejvýznamnějším představitelem orfismu byl ROBERT DELAUNAY (delone, 1885-1941). Po rané fázi „orfického kubismu“ (tak jej podle hudebnosti a poetičnosti harmonie čistých barev pojmenoval básník Apollinaire po bájném pěvci Orfeovi) dospěl Delaunay ke geometrické formě *Simultánních kruhů* (obr.105), které obohatil o další hudební prvky: pravidelný pohyb (tempo) a rytmus.

#

Druhým čelným představitelem orfismu byl český malíř žijící v Paříži, FRANTIŠEK KUPKA (1871-1957). Jeho obraz *Jezero - klávesy piána* vás určitě zaujme dvěma výrazně odlišnými způsoby zobrazení. První rovnu - figurativní - zastupuje fauvisticky pojatý pohled na jezero v oslnivé harmonii čistých barev. Východiskem druhé roviny - nefigurativní čili abstraktní - je klaviatura, na které tři prsty drží akord jako souzvuk tří tónů. Tóny akordu pak Kupka vyjadřuje černobílými „vertikálními plány“, které pronikají do prostoru jezera. V dalším vývoji pak vertikální plány stále důsledněji oslabují figurativní rovnu obrazu, až ji nakonec vytlačí úplně.

Z hermetického kubismu vyšel holandský umělec PIET MONDRIAN (pít, 1872-1944). Na rozdíl od Picassa a Braquea se však nezdřáhal překročit hranice předmětného zobrazení a dospěl k objektivnímu řádu, který demonstruje obraz *Kompozice*. Ten však časově náleží do meziválečného období, které je námětem další kapitoly.

Důležitým důsledkem reakce na kubismus byl přechod k abstraktnímu malířství i v racionálně formovém proudu. A tak se téměř souběžně se spontánností abstraktního expresionismu prosazuje i přísný řád **geometrické abstrakce**. V obou vývojových proudech první etapy moderního umění se tedy uplatňuje předmětný i nepředmětný (abstraktní) výtvarný projev.

Od „bifteků“ k novému pojetí tvaru a prostoru - nástup avantgardního sochařství

Jestliže Rodin vyrovnal krok sochařství s malířstvím přechodného období, pak - ač to zní paradoxně - velikost jeho génia zpomalila vývoj sochařství na počátku 20.století. Nejvýznamnější sochaři následující generace - ARSTIDE MAILLOL (arstyd majo, 1861-1944) a ANTOIN BOURDELLE (antuan burdel, 1861-1929) - dokázali překročit Rodinův stín až ve druhé polovině prvního desetiletí 20.století. Stali se zakladateli nového sochařského směru, který byl pojmenován jako **nový klasicismus**.

Při zamyšlení nad Maillolovými *Třemi gráciemi* sami snadno pochopíte, jak se Maillolovi podařilo překonat Rodinův vliv. Hlavním prostředkem bylo zjednodušení tvaru na jeho podstatu potlačením všech detailů a zdůrazněním hladkého povrchu tvaru jako kompaktního celku. Takový tvar se označuje jako **syntetický**. *Portrét kněžny X* od rumunského sochaře žijícího ve Francii, CONSTANTINA BRANCUSIHO (konstantyn brankusi, 1876-1957) působí jako dovršení maillolovského syntetického tvaru. Jenže Brancusi Maillola a jeho generační vrstevníky nekompromisně odmítal jako konzervativní sochaře. Dokonce jejich sochy posměšně označoval jako „bifteky“. To proto že jejich sochařský tvar ještě stále respektoval „maso“ lidského těla. Brancusi se této závislosti dokázal zbavit a dospěl tak k maximální oproštěnosti tvaru až k jeho prapodstatě. Výrazně tak ovlivnil vývoj sochařství první poloviny 20.století.

Jinou cestou šel ruský sochař (také žijící ve Francii) ALEXANDER ARCHIPENKO (1884-1964). Ten nejprve „skládal“ sochu ze dvou tvarových elementů: **objemu** (vypouklý tvar) a „**antiobjemu**“ (vydutý tvar). K těmto dvěma základním elementům pak připojil třetí: „**antitvar**“ čili otvor jako „aktivní prázdno“. Vytvořil tak vnitřní prostor sochy, který radikálně proměnil vztah hmoty a prostoru v moderním sochařství.

Brancusi a Archipenko jsou právem uznáváni jako průkopníci sochařské avantgardy. Svým nekompromisním přehodnocením sochařského tvaru a prostoru

#

se na počátku 20.století stali iniciátory sochařského **kubismu**. Jedním z jeho nejvýznamnějších představitelů se stal náš sochař OTTO GUTFREUND (gutfrojnd, 1889-1927).

DESILUZE A HLEDÁNÍ NOVÉHO ŘÁDU - UMĚNÍ MEZI DVĚMA SVĚTOVÝMI VÁLKAMI (1914-1945)

Destrukce jako výraz zklamání - dadaismus Dílo KURTA SCHWITTERSE (švitsr, 1887-1948) *Konstrukce pro urozené dámy* ve vás asi vyvolá pocit nejistoty. Sotva jste se vyrovnali s nápoem kubismu, abstraktního expresionismu či geometrické abstrakce, jste vystaveni šoku, na který jste nebyli připraveni. Copak může být umělecké dílo sestaveno z rozbitých a špinavých věcí ze smetišť? Jde vůbec ještě o umění nebo o provokaci? Nejlepší vysvětlení nabízí sám Schwitters: „*I odpadky mohou křičet... byla to má modlitba nad vítězným koncem války, neboť ještě jednou zvítězil mír ... Šlo o to, vybudovat ze střepů něco nového.*“

Destrukce jako typický znak Schwittersova výtvarného projevu byla přirozenou reakcí na nesmyslnost 1.světové války, nemilosrdným útokem na zprofanované ideály a falešné jistoty, které válka tak nemilosrdně odhalila. Tato Schwittersova reakce byla součástí hnutí za nový svět a nové umění, jehož centrem se koncem r.1915 stal curyšský **kabaret Voltaire** (voltér). Náhoda, která se stala jedním z hlavních principů nového umění, rozhodla i o názvu tohoto hnutí: **dada (dadaismus)**. Jeho program vysvětlil jeden ze zakladatelů curyšského dada HANS ARP (1887-1966): „*V Curychu roku 1915, nezajímající se o jatka světové války, oddali jsme se umění, které mělo, mysleli jsme si, zachránit lidi ze zuřivého šílenství té doby. Toužili jsme po novém řádu, který by znovu mohl přivést do rovnováhy nebe a peklo.*“

Arpovo svědectví přesvědčivě dokazuje, že cílem dadaistů nebyla jen destrukce. Ta byla jen prostředkem nemilosrdného boje vyhlášeného konvencím v životě i umění. Původní význam slova konvence je kladný: dohoda, domluva nezbytná pro vzájemné dorozumění. Jakmile se však tato dohoda stane neměnnou normou, stává se překážkou dalšího vývoje. Dadaisté sice nekompromisně likvidovali konvence, na jejich troskách však formovali „nový řád“ umění: svobodný, nespoutaný konvencemi - starými ani novými. A tak Schwitters klidně ruší dosud tak přísně střežené hranice mezi malířstvím a sochařstvím. Důkazem je právě *Konstrukce pro urozené dámy*, kde kombinuje malířskou techniku koláže (plošné materiály) s její sochařskou obdobou: **asambláží** (trojrozměrné materiály: kolo a jeho fragmenty, konvice ap.). Přesto, že Schwitters porušuje všechna pravidla, že používá „odpadový“ materiál - v surovém stavu často odpudivý - výsledkem je fascinující dílo svědčící o autorově neomylném výtvarném citění.

MARCEL DUCHAMP (marsel dyšam, 1887-1968) byl ještě nekompromisnější než Schwitters. Povýšil na umění jakýkoliv nalezený čili již hotový předmět (objekt) - anglicky **ready-made** (rédy mejd). Duchamp sám nabízí recept: „*Cokoliv se čirou náhodou zvolí a určí se za umělecké dílo.*“ Slovo „zvolí“ nezdůraznil Duchamp náhodou. Výtvarně dokonalý a prostorově zajímavý *Stojan na sušení láhvi* (obr.113) rozhodně nebyl náhodně nalezeným objektem, ale objektem rafinovaně zvoleným. Přesto Duchampovým cílem nebylo upozornit na krásu běžných věcí kolem nás, ale změnit způsob jejich vnímání tím, že je vytrhl z jejich běžného prostředí a souvislostí a uvedl je do souvislostí neobvyklých, až paradoxních. Jistě si dokážete představit, že úplně jinak působil stojan na sušení láhvi v restauraci či v obchodě - tedy ve svém běžném prostředí jako užitkový předmět - a jinak v prostředí galerie mezi obrazy a sochami.

Schwitterse a Duchampa spojuje nejen nové výtvarné myšlení a maximální svoboda uměleckého projevu, ale i nový typ sochy: **objekt**. Dosavadní sochařská technika využívala dvě možnosti: 1. přidávání hmoty jako techniku modelování (**plastika**); 2. ubírání hmoty jako techniku tesání (**skulptura**). Tyto techniky byly velice náročné a vyžadovaly dlouhodobé speciální školení. Objekt je sestaven z jednotlivých prvků, je jím i hotový předmět (Duchampovy ready-mades). Jeho nespornou výhodou je, že je technicky nenáročný - vyžaduje jen výtvarné citění a invenci.

Konstrukce a geometrie jako prostředky nového řádu - konstruktivismus a geometrická abstrakce

Objektem je i *Rohový protireliéf* VLADIMÍRA TATLINA (1885 -1953). Se Schwittersem jej ještě spojuje i využití netradičních sochařských materiálů: plechu, plexiskla, umělých hmot atd. Tyto materiály však nejsou „odpadové“, ale technologické. To proto, že podstata Tatlinova objektu je úplně jiná než podstata Schwittersova dadaistického díla. Místo destrukce jako prostředku výtvarného vyjádření desiluze (zklamání, ztráta iluzí) se uplatňuje **konstrukce** jako prostředek hledání nového řádu. Proto tento nový směr ruské výtvarné avantgardy dostal název **konstruktivismus**. Jeho cílem bylo řešení konkrétního vztahu tvaru a prostoru. Výsledkem byly ryze abstraktní konstrukce „z reálných materiálů v reálném prostoru“. Cíl, který si Vladimír Tatlin stanovil - proniknout konkrétním materiálem do konkrétního prostoru - bylo možné uskutečnit jen v jasně vymezeném prostoru. Z praktických důvodů zvolil úhel vymezení 90 stupňů. Své objekty mohl umístit v rohu výstavního sálu (odtud část názvu *Rohový*) a měl tak „vystaráno“. I druhá část názvu - *protireliéf* - vychází z tohoto vymezení. Rohový objekt totiž není volnou sochou, kterou je možné obcházet ze všech stran, ale ani reliéfem, který je - stejně jako obraz -jednopohledový.

S dadaismem a konstruktivismem je spojena i výrazná proměna sochařství a jeho postavení ve výtvarném umění. Poprvé se sochařství rovnou měrou s malířstvím podílí na vývoji avantgardního výtvarného umění. Přejít od plastiky či skulptury k objektu umožňuje překročení či dokonce zrušení hranic mezi sochařstvím a malířstvím.

Hledání nového řádu se stejně důsledně prosazuje i v malířství - konkrétně v jednotlivých směrech **geometrické abstrakce**. Jako první příklad vám nabízíme obraz Tatlinova současníka KAZIMÍRA MALEVIČE (1878-1935) *Modrý trojúhelník a černý obdélník*. Ten je typickým příkladem směru, jehož průkopníkem je právě Malevič, který mu dal i název - **suprematismus** - a podal i jeho vysvětlení: „*Suprematismem rozumím nadvládu čisté senzibility ve výtvarném umění. Z hlediska suprematistů objektivní přírodní jevy nemají význam: podstatná je senzibilita sama o sobě, nezávislá na okolí.*“. Čistá senzibilita (citovost) je vyjádřena „čistou“ (tj. naprosto nezávislou na předmětné podobě reality) formou základních geometrických tvarů. Obdobnou redukcí (omezením) výrazových prostředků se vyznačuje i další směr geometrické abstrakce, **neoplasticismus**. Ten reprezentuje obraz jeho zakladatele, PIETA MONDRIANA, *Kompozice* (malá galerie 25, obr.107). Na něm se můžete přesvědčit, že své původní východisko z hermetického kubismu dovedl Mondrian k nejasketičtějšímu a neobjektivnějšímu projevu geometrické abstrakce. „*Čistota, geometrická jednoduhost, zákonitost, konstruktivnost a funkčnost*“ - to jsou Mondrianovy zásady, které uskutečnil maximálním oprostěním malířských prostředků: přísnými vertikálami a horizontálami linií, třemi základními barvami (červená, žlutá, modrá) a třemi „nebarvami“ (bílá,

#

černá, šedá). S pomocí těchto elementárních prostředků hledá Mondrian přísně objektivní výtvarný řád jako ztělesnění harmonie světa, jako „*velké skryté zákony přírody*“.

Od „hudby hluků“ k bicím a sirénám - bruitismus a Varčse

Stejně dramaticky jako ve výtvarném umění se vyhroutil i kontrast mezi objektivním řádem racionálního proudu a zvukovou spontánností expresivního (výrazového) proudu v meziválečné hudbě. A stejně jako v předchozí vývojové etapě moderního umění dochází k nesouladu v názvech směřů výtvarného umění a hudby. Vy už ale dobře víte, že názvy jsou vedlejší - rozhodující jsou tendence jako reakce na podněty doby. Takže vás ani nevzrušuje, že byste v odborné literatuře marně hledali hudební dadaismus. Tušíte totiž, že jako tendence určitě existuje. To si uvědomili i někteří hudební vědci a začali hledat dadaistické projevy v hudbě. Spokojili se však s jediným znakem: absurdním humorem. Uvádějí např. písňové cykly francouzského skladatele DARIUSE MILHAUDA (darius miló,-....) *Hospodářské stroje* na slova katalogu zemědělských strojů a *Katalog květin*. Vy však už z výtvarného umění víte, že podstatu dadaismu je třeba hledat jinde. Nejbližší k ní má jiný francouzský skladatel, ERIC SATIE (eryk saty, - 19..), který ve svém avantgardním baletu *Paráda* začlenil mezi nástroje tradičního orchestru i dvě sirény, psací stroj a revolver.

A tak - ač to zní paradoxně - nejdadaističtějším hudebníkem byl futuristický malíř a skladatel-amatér LUIGI RUSSOLO (lujdzi, 1....- 19..), autor manifestu futuristické „hudby hluků“ zvané **bruitismus**. Jeho originální hudební pojetí je blízké dadaistickým dílům Kurta Schwitterse. Nežřetelnějším a také nejradikálnějším společným znakem Schwittersových „merz-obrazů“ a Russolovy „hudby hluků“ je využití „nevýtvarných“ materiálů a „nehudebních“ zvuků jako výrazových prostředků. Obdobně jako Schwitters využívá fragmenty nejrůznějších předmětů nalezených na ulici či na smetišti i Luigi Russolo odmítá striktní rozlišování hudebních a nehudebních zvuků. Veškerý zvuk je pro něj hudebním materiálem - i zvuky všedního života. Aby mohl pracovat s nejrůznějšími typy hluků jako s hudebním materiálem, zkonstruoval Russolo nové nástroje hudby hluku. Pojmenoval je intonarimori - „intonátory hluku“. Šlo o čtyřhranné bedny s akustickými tlampači s různými motory a mechanismy, z nichž každý produkoval určitý druh zvuku patřícího do jedné ze šesti „hlukových rodin“ futuristického „orchestru“.

Russolovu „hudbu hluku“ čili bruitismus nebere dnes téměř nikdo vážně. Obvykle je zařazována mezi kuriozity a její autor je přijímán se shovívavým usměvem. Odborně však veřejnost i kritici přijímali „merz-obrazy“ a „merz-sochy“ K.Schwitterse. Dnes se však pohled na ně radikálně změnil. Kde bereme jistotu, že podobné kvality postrádala Russolova „hudba hluku“?

Russolo byl zapálený amatér a bojovný futurista, odhodlaný v zájmu technického pokroku zlikvidovat minulost - tedy i minulost hudby. Daleko střízlivěji přistupoval k potřebě nového zvuku a nových kompozičních technik americký skladatel francouzského původu, EDGAR VARESE (varéz, 1885-1965). I on cítil opotřebovanost zvuku tradičního symfonického orchestru a začal nejdříve ignorovat smyčcové nástroje jako „nejzprofanější“ zvuk tradiční hudby. Místo nich upřednostňoval žesťové (plechové) dechové nástroje a především dosud opomíjené nástroje bicí. Na začátku třicátých let napsal jednu ze svých nejslavnějších skladeb, *Ionisation pro 36 bicích nástrojů a 2 sirény* (jonyzejšn). Ta je originální nejen

#

nezvyklým výběrem nástrojů a využitím nehudebního zvuku sirén, ale i kompoziční technikou. I Varčse odmítal - tak jako Schönberg a jeho žáci - jakákoliv omezující pravidla hudby. Jeho hudební myšlení však bylo jiné než Schönbergovo. To vysvětlí nejlépe sám Varčse: „*Moje hudba je založena na pohybu zvukových mas, nezávislých v tom smyslu, že se současně pohybují v různých rychlostech.*“ (hu46).

Hledání nového řádu v hudbě - dodekafonie a neoklasicismus

Průkopník volné atonality Arnold Schönberg se od začátku 1.světové války odmlčel na dlouhých osm let. Důvod této záhadné odmlky vysvětlil v létě roku 1922, kdy triumfálně prohlásil: „*Učinil jsem objev, kterým je zajištěno prvenství německé hudby na příštích sto let.*“. Tím objevem byla **metoda komponování s dvanácti tóny** neboli **dodekafonie**. Můžete právem namítnout, že dvanáctitónová chromatická stupnice byla i východiskem volné atonality. Však je zde také velice těsná souvislost. Dodekafonie dává bezbřehé svobodě volné atonality přísný řád. O tom, jak silná byla tato potřeba řádu na začátku dvacátých let, svědčí fakt, že k obdobným systémům došli nezávisle na Schönbergovi i další skladatelé - mimo jiné i nám již dobře známý Edgar Varčse. Schönbergova metoda však byla nejpropracovanější a nejživotnější. Proto se také prosadila.

Základním pravidlem dodekafonie je zásada, že žádný tón se nesmí opakovat, dokud - v libovolném pořadí - nezazní všech dvanáct tónů chromatické stupnice. Toto pravidlo je zárukou jejich naprosté rovnoprávnosti. Tuto zásadu zajišťuje **základní řada** (v partiturách se označuje písmenem **Z**) jako východisko skladby. Základní řada (používá se i pojem série) je sestavena libovolným uspořádáním 12 tónů chromatické stupnice. Dál se s ní pracuje jako s celkem, a to dvojím způsobem. 1. Využitím tradičních obměn, které se používaly již v renesanční či barokní polyfonii a které umožňují zachovat řadu jako celek. 2. Prostřednictvím obměn základní řady na principu matematických variací a permutací. Řada (a její obměny) není využita jen v melodii, ale i v harmonii. A to dvojím způsobem: 1. polyfonně - současným použitím dvou či více řad; 2. homofonně - rozdělením jedné řady do melodické a harmonické složky.

Na první pohled se může zdát, že dodekafonie je naprostým opakem volné atonality - místo osvobozující spontánnosti nuda matematicky spoutaného univerzálního řádu. To je však omyl. Zásadní rozdíl je především v nahrazení nejistoty svobody jistotou řádu. Většina charakteristických znaků volné atonality však zůstala zachována. Východiskem volné atonality i dodekafonie je chromatická stupnice zajišťující rovnoprávnost všech tónů. Univerzální řád se týká jen dvou výrazových prostředků: melodie a harmonie - ostatní výrazové prostředky (dynamika, rytmus, tempo ad.) si udělaly svobodu volné atonality.

Objektivní řád dodekafonie vám možná připomněl obrazy Pieta Mondriana. Pokud ano, tak se vám podařilo postihnout obdobné tendence ve výtvarném umění a hudbě mezi dvěma světovými válkami. I Mondrian podřizuje univerzálnímu řádu je dva malířské prostředky: linii a barvy. Vztahy mezi nimi a mezi barvami a „nebarvami“ závisí na výtvarném cítění autora. To můžete posoudit srovnáním Mondrianova obrazu (obr....) s ukázkou ze *Smyčcového kvartetu* ANTONA WEBERNA (hu44). Proč jsme vybrali právě Weberna? Jeho hudba se shoduje s Mondrianovými obrazy ještě ve dvou typických znacích: 1. v maximální úspornosti výrazových prostředků 2. Webern - na rozdíl od Schönberga - podřídil striktnímu řádu i rytmus. A stejně

#

přísný rytmický řád najdeme i v proporčních vztazích barevných a „nebarevných“ ploch Mondrianova obrazu.

Přibližně ve stejné době - na sklonku druhého desetiletí - udivili Picasso a Stravinskij své stoupence překvapivým zvratem. Touto šokující proměnou byl jejich náhlý a nečekaný přechod od kubismu u Picassa a „ruského období“ (Svěcení jara) u Stravinského k **neoklasicismu**. Návrat k tradicím, které oba umělci v předchozím období zdánlivě vyvrátili ze základů, považovali mnozí jejich stoupenci za zradu ideálů avantgardního umění. Tito zarytí stoupenci moderního umění však nepochopili podstatu neoklasicismu. Pro Stravinského - stejně jako pro Picassa - neznamená neoklasicismus pasivní návrat k výrazovým prostředkům 18. století, ale aktivní návrat k základním principům klasicismu: jasnosti, řádu, kázně. Ve vztahu k tradici se zdůrazňuje univerzálnost - to je neomezenost ve výběru uměleckých vzorů - a aktivní vztah minulosti a přítomnosti.

Roku 1920 se Picasso a Stravinskij téměř symbolicky sešli při spolupráci na prvním Stravinského neoklasicistickém baletu Pulcinella. Zatímco Picasso pak záhy neoklasicismus opustil, Stravinskij mu zůstal věrný více jak třicet let. Toto časově nejrozsáhlejší období jeho tvorby však zdaleka není - jak by název mohl mylně napovídat - jednotvárné. Pro Stravinského byl neoklasicismus geniálním tvůrčím záměrem pevně zakotvit novou hudbu v tradici předchozího vývoje, najít v celé minulosti evropské hudby její stěžejní principy jako pevnou základnu moderní hudby. Proto ten obrovský rozptyl „návratů“ do evropské tradice: od byzantského chorálu k Čajkovskému s konkrétními zastávkami u velkých mistrů jednotlivých vývojových etap. Jejich hudba však byla pro Stravinského jen modelem - výsledkem byla vždy naprosto originální, nezaměnitelně osobitá hudba - vždy Stravinskij! To názorně dokazuje část 2. věty jednoho z jeho nejslavnějších neoklasicistních děl, *Žalмовé symfonie* z roku 1930 (hu45). **Zrcadlo podvědomí - surrealismus**

Podívejte se pozorně na obraz SALVADORA DALÍHO (1904-1988) *Hořící žirafa*. Tomu - kromě hořící žirafy - vévodí podivná postava ženy se zásuvkami. Určitě jí nepotkáte na ulici, klidně by se vám však mohla zjevit ve snu či v halucinační představě. Takovéto snové či halucinační představy jsou skryty v hlubinách **podvědomí**. V podvědomí jsou však „zasuty“ i jiné informace, které neprojdou do našeho vědomí díky „pečlivosti“ třídícího mechanismu rozumového přístupu ke skutečnosti. Zde čekají na své probuzení. Právě v hlubinách podvědomí je skryt svět fantazie, imaginace - a to je ta pravá živná půda pro umění. Zásahu na jejím objevení má směr, který se zrodil před polovinou dvacátých let: **surrealismus**.

Cílem surrealismu - jak jej definoval v prvním manifestu hnutí básník ANDRÉ BRETON (1896-1966), zakladatel a vůdčí osobnost surrealismu - byla absolutní skutečnost jako vzájemné prolnutí vědomí a podvědomí. Ovšem dosáhnout tohoto ideálního stavu (který Edgar Poe výstižně formuloval jako „*subtilní časový bod, v němž se bdění a spánek stávají navzájem nerozeznatelnými*“) nebylo snadné. Vedly k němu dvě cesty - a obě výtvarný surrealismus využil. Výsledkem obou cest bylo nahrazení **vnějšího modelu** (konkrétní skutečnost) tzv. **vnitřním modelem** (vnitřní představy). Volba způsobu zobrazení „vnitřního modelu“ je také kritériem rozdělení malířského surrealismu na dva odlišné proudy: na **veristický (naturalistický)** a **absolutní surrealismus**.

Veristický (naturalistický) surrealismus se snaží s iluzivní přesností zachytit vnitřní vize a fantaskní představy nočního či „denního“ snu nebo halucinací. Toho většinou dosahuje prostřednictvím popisného, často až fotografického realismu.

#

Typickým příkladem je již zmíněný obraz *Hořící žirafa* od Salvadora Dalího, nejvlivnějšího a nejproslulejšího představitele tohoto proudu.

Metodou **absolutního surrealismu** je **psychický automatismus**. Jeho východiskem je spontánnost psychické uvolněnosti zbavené kontroly rozumem. Nezbytným předpokladem je maximální míra fantazie a obrazotvornosti (obrazových představ). Těmito schopnostmi byl v mimořádné míře obdařen španělský malíř JOAN MIRÓ (choan, 1893-1983). Přesvědčivým důkazem je jeho obraz *Harlekýnův karneval*. K rozehrání tohoto fascinujícího koncertu fantazie mu stačil dárek, který dostal k svátku: krabička, z níž po jejím otevření vyskočil čertík (na obraze je přibližně uprostřed). Spontánnost psychického automatismu se projevuje i ve výtvarném vyjádření „vnitřního modelu“. Ten je v absolutním surrealismu obrazově zaznamenan s osvobozující volností všech výrazových prostředků, především pak barvy a linie.

Skutečným mágem surrealistického malířství byl MAX ERNST (1891-1976). Příčinou jeho vyjímečného postavení nebyla jen jeho bezbřehá fantazie, ale i obdivuhodná vynalézavost výtvarných technik vhodných k vyjádření těchto představ.

Je samozřejmé, že kromě již uvedených směrů se mezi dvěma světovými válkami prosadily i jiné tendence. Vždyť právě toto období bylo průsečíkem generací moderního umění. Významnými proměnami prošlo např. dílo P.Picassa, V.Kandinského a dalších průkopníků avantgardy. Zaroveň nastupovala nová generace, která se plně prosadila po 2.světové válce. Rozhodující roli však při formování umění meziválečného období sehrály právě ty směry, jimž jsme věnovali pozornost.

Velice dramaticky se vyhroutil kontrast mezi objektivním řádem **racionálně formového proudu** (konstruktivismus, geometrická abstrakce) a spontánností a výrazovou naléhavostí **výrazově symbolického proudu** (dadaismus, surrealismus).

ZÁVĚRY A SHRNUÍ

Moderní umění začíná nástupem nové obrazové a hudební koncepce, která vystřídala porenasanční koncepci, jejíž podstatu značně narušilo již přechodné období (od impresionismu do secese). Nová obrazová a hudební koncepce má dvě podoby: 1. **figurativní (předmětnou)** ve výtvarném umění (kubismus) a **tonální** v hudbě (Stravinskij); 2. **abstraktní (nefigurativní, nepředmětnou)** v malířství (abstraktní expresionismus a geometrická abstrakce) a **atonální** (volná atonalita a dodekafonie) v hudbě. Právě tato dvojí radikální proměna obrazové a hudební koncepce byla nejdůležitějším rysem **1. vývojové etapy** moderního umění (1905-1914).

Období mezi dvěma světovými válkami (1914-1945) začíná stejně energickou změnou jako předchozí vývojová etapa: destrukcí dadaismu a obdobnými tendencemi v hudbě (od bruitismu k Varésemu). Důsledkem byla kvalitativní proměna výrazových prostředků a technik - „nevýtvarné“ materiály a „nehudební“ zvuky a oslabení hranic mezi uměleckými druhy. Dověšením tohoto **výrazově symbolického (expresivního) proudu** byl sestup do podvědomí jako zdroj maximálního uvolnění fantazie (surrealismus). **Racionální proud** se vyznačuje snahou o maximální objektivitu univerzálního řádu zjednodušením výrazových prostředků a jejich vztahů - ať již v **abstraktní** (geometrická abstrakce a konstruktivismus) resp. **atonální** (dodekafonie) či **předmětné** resp. **tonální** (neoklasicismus) podobě.