

Skupina Šesti v kontextu estetických teorií meziválečného umění

Záměrem následující studie je popsat estetické příbuznosti a paralely mezi takzvanou neoklasickou francouzskou hudbou, modernistickým malířstvím a jistými tendencemi v moderní poezii, které jsou patrné na příkladech četných uměleckých projektů, tvořících první významná avantgardní díla pařížského meziválečného období, kdy byly vazby mezi poezií, divadlem, výtvarným uměním a hudbou silnější než kdykoliv předtím.

V hudbě se od roku 1917 objevuje reakce na estetické excesy romantismu a impresionismu návratem ke klasickým a národním hodnotám zejména v dílech nové generace hudebníků, vyznačujících se cílenou střídmostí výrazových prostředků. Tito mladí skladatelé, kteří téměř mimoděk dostali od francouzské kritiky etiketu umělecké skupiny označované jako *Pařížská šestka*, s Erikem Satiem jako „hudebním fetišem“ a básníkem Jeanem Cocteauem jako duchovním otcem a mluvčím, tedy velebí čistou, radostnou melodii, podpořenou odvážnými syrovými harmoniemi a pronikavou, barevnou orchestrací.

Avšak tento estetický zvrat *Šestky* nebyl v pařížském prostředí té doby izolovaným jevem. Podle muzikologa Paula Collaera je zde patrná nesporná myšlenková příbuznost mladé generace umělců různých odvětví: „*Francouzští umělci ožívaly novým duchem, který je spojoval prostřednictvím vůdčích idejí. Postihnutí stále povahy věci [...]. Upuštění od sofistikovaných vznešeností a preference každodenního, běžného světa. Použití jen minima prostředků, avšak s plným vědomím hodnoty látky. Zavrhnutí všeho mlhavého a návrat k jistotě kresby.*“¹ Jean Cocteau shrnuje: „*Potulovali se, kouřili, stýkali se, a objevovali Ameriku. Ale takovou Ameriku, kterou lze nalézt doma v pokoji.*“²

Po umění Belle Époque, zachycujícím prchavé dojmy a vytříbené vjemy, si nastupující umělecká generace uvědomuje, že i v nejprostších a nejjednodušších aspektech každodenního života lze objevit netušené krásy a vytvořit tak čisté umění, oproštěné od všech příkras a estetických nadbytečností. Tento nový způsob smýšlení rovněž charakterizuje odstup od cizích vlivů a snaha o rehabilitaci národního umění: „*A znovu, po dlouhém mezivládi, zde máme francouzské umělce. Malíře, kteří malují předměty denní potřeby. Hudebníky, kteří chodí po slavnostech na Montmartru. Básníci, [...] kteří již neobjevují Ameriku, nebojí se otřepaných frází.*“³

Prostudujme nyní blíže estetické paralely mezi hudbou, malířstvím a poezií, tedy v oblastech, kde jsou tyto nové tendence nejvýrazněji zastoupeny

Malířství a hudba

Jen zřídka se nové obecné umělecké tendence rodí primárně v oblasti hudby. Hudba obvykle spíše následuje hnutí započatá v jiných druzích umění. I mladí francouzští skladatelé tedy na začátku meziválečného období reagují na proudy, které začaly proměňovat výtvarné umění v Paříži už kolem roku 1910. Avšak nejde zde o vliv přímý, spíše o jistou formu estetického souznění. Ostatně, první paralelu mezi technikou obou druhů umění pojmenoval

¹ Collaer, Paul: *La musique moderne*. Paris, Elsevier 1958, s. 141. Tyto i další citace z francouzštiny přeložila autorka studie.

² Cocteau, Jean: *Carte Blanche, Le Rappel à l'ordre*. Paris, Marguerat 1950.

³ Radiguet, Raymond: *Depuis 1789 on me force à penser, j'en ai mal à la tête*. Le Coq, č. 1, Paris 1920.

Jean Cocteau: „*V hudbě je linií melodie. Návrat ke kresbě způsobí nutně návrat k melodii.*“⁴
„*Po letech [...] se malíři vrací ke světlu a liniím. A je nevyhnutelné, že u hudebníků se znovu objevuje rytmus a melodie.*“⁵

Pařížská šestka a fauvismus

Studium textů vztahujících se k umění fauvistů jako výslovné reakce na proud impresionismu ukazuje, nakolik se oblast malířství blíží hudbě: „*Všichni ti malíři, jejichž učitelem je nyní Matisse [...] nahradili drobná trpytivá vnuknutí impresionistů velkými smělymi kompaktními plochami, kde barva zpívá, šílí, křičí.*“⁶ „*Hledají ostrý tón, a volí záměrně ten nejchladnější, který o to více skřípe.*“⁷ Ačkoliv je zde tedy řeč o umění malířském, myšlenka textu by stejně dobře odpovídala i popisu pronikavé a syrové orchestrace *Šestky*. Paleta fauvistů, stejně jako zvuková paleta *Šesti* hýří jasnými, živými, až agresivními barvami. Fauvističtí malíři i mladí hudebníci se snaží o průzračnost či obnaženost svého umění a vyjadřují se pomocí jasných kontur a „*velkých ploch barev podtrhovaných silnými čarami.*“⁸ Henri Matisse pak, podle slov kritiků, „*hledá kontrasty místo harmonií,*“⁹ což opět navádí k asociaci s disonantním způsobem vyjadřování skladatelů *Pařížské šestky*.

Fauvisté také se stejnou nedůvěrou pohlížejí na romantické sentimentální projevy duševních stavů, což je přivádí k výraznému zjednodušení objektu. Matisse na toto téma říká: „*Sním o umění rovnováhy a čistoty, o klidu bez znepokojujícího námětu, o něčem utěšujícím, uklidňujícím, jako je dobré křeslo.*“¹⁰ Všimněme si až pozoruhodné myšlenkové shody s „*hudebními aforismy*“ Jeana Cocteaua, který píše: „*Hudba není vždycky gondola, posel, natažené lano. Někdy je také židle.*“¹¹

Šestka a kubismus

„*Příroda [...], kde se sotva co pohne, svět jen zřídka obydlený několika předměty, tak chudý jako slovník Jeana Racina. To byl kubistický svět, skládající se z příslušenství ateliérů a kaváren, centrální univerzum, místo meditace, geometrický prostor. Cokoliv postačuje k rozpínavé manifestaci ducha, co přijde pod ruku, sloupky u okna, kytara, sifon.*“¹²

Typické kubistické umění se zřídka veškerých okázalostí Belle Époque a směřuje k maximální prostotě vyjádření, čerpající z každodennosti, stejně jako mnohé hudební kompozice členů *Pařížské šestky*. Svědčí o tom jejich odpor k harmonickým i orchestrálním výstřelkům hudebního romantismu a impresionismu, a naopak snaha o přejímání podnětů z lidového prostředí a běžného života.

Kubismus ve výtvarném umění, podobně jako neoklasicismus v hudbě, je jistým návratem ke klasickému projevu, vyznačujícím se mimo jiné i osvobozením subjektu: „*Umění kubistů je jednobarevné, hermetické a strohé, vědomě oprostěné od přímých kosmických referencí*

⁴ Cocteau, Jean: *Le Coq et l'Arlequin, Le Rappel à l'ordre*. Paris, Marguerat 1950, s. 27.

⁵ Cocteau, Jean: *Carte Blanche, Le Rappel à l'ordre*, op. cit., s. 88.

⁶ Collin, Robert et coll.: *Les clefs de l'art moderne*. Paris: La Table Ronde 1955, s. 128.

⁷ Dorival, Bernard: *Les étapes de la peinture française contemporaine*. Paris: Gallimard 1946, s. 78.

⁸ Citováno podle Hurard, Viltard, Éveline: *Le Groupe des Six*. Paris: Klincksieck et Cie 1987, s. 244.

⁹ *Ibid.*, s. 245.

¹⁰ *Ibid.*, s. 246.

¹¹ Cocteau, Jean: *Le Coq et l'Arlequin*, op. cit., s. 29.

¹² Cassou, Jean: *Panorama des arts plastiques contemporains*. Paris: Gallimard 1960, s. 179-180.

(vesmírných odkazů) [...] potřebných k vlastní argumentaci. Argumentaci, která je soběstačná a nezávislá na vlastních motivech a narážkách. A tento fakt činí z kubismu umění klasické, ne-li akademické: [...] umění, kde to, co obvykle nazýváme subjektem, hraje jen velmi malou roli.¹³

Tento fakt může vést k jisté schematizaci a odlidštění kubistického umění. Stejně tak se i v mnohých skladbách *Šestky* objevuje jistý neutrální, matný a neosobní ráz. Skladatele *Pařížské šestky* pojilo s kubistickými malíři přátelství a práce na společných uměleckých projektech. Nejčastěji jsou k sobě přirovnáváni Cocteau, Satie a Picasso. A skutečně, pokud bychom chtěli najít jistou hudební paralelu s kubistickým malířstvím, najdeme ji jen v díle Erika Satieho. Francis Poulenc ostatně napsal: „*Sokrates¹⁴ je zátiším od Picassa.*“¹⁵ Zároveň můžeme v jeho klavírních dílech nalézt i stopy kubistické nesouvislosti a přerušovanosti: „*Můžeme mluvit o nesouvislosti u Satieho, který rezignuje na hudební provedení a klade vedle sebe sekvence bez opravdových tematických vazeb.*“¹⁶ Mnozí kritikové navíc považují Satieho partituru *Parády*¹⁷ za výjimečný příklad kubistického myšlení v hudbě.

Avšak kubistický pohled na realitu se přibližuje i ideové koncepci Cocteauových *Svatebčanů z Eiffelky*:¹⁸ „*Soudobé umění směřuje očividně k jisté konstrukci ducha. [...] Vycházejí z přísného pozorování a pečlivého vylíčení přírody, [...] kubista ji náhle opustí a vystaví místo ní imaginární svět. Komédie pana Jeana Cocteaua není ničím jiným. Nacházíme zde v každém okamžiku reálný svět pozorovaný s až škodolibým zápalem, který se však zároveň v každém momentu proměňuje ve zcela volné obrazy, od této reality odpoutané.*“¹⁹

Šestka a futurismus

Hnutí futurismu je pravděpodobně názorově francouzským hudebníkům nejbližší, přesto se v některých kritikách a studiích objevují jasné názory že obecné estetické ideje futuristů lze nalézt v mnoha dílech *Šestky*: „*Nesouvislý výbuch futurismu [...] byl pouze nejnovější proměnou tradice období romantismu, naivní a současně barbarský důsledek vůle přizpůsobit se světu, kde vliv člověka na hmotu (a hmoty na člověka) roste každým dnem. Stejně tak jde o to skoncovat s tyranií citů, tužbami srdce, aspiracemi duše, zapomenout konečně na ráz zastaralých a monotónních půvabů.*“²⁰

Futurismus exaltuje barvy, stroje a hluky, což vede od roku 1812 k pořádání prvních koncertů hluku, inspirovaných industriálními zvuky moderní doby. Zájem o mechanické umění se projeví i v prvních baletech Jeana Cocteau. Nejvíce futuristických rysů pak nese jeho *Paráda*, kde prosadil do hudební partitury i použití zvuků psacího stroje, revolveru, dynama, sirény atd. Futuristé, bojující všemi způsoby proti jakýmkoliv romantizujícím excesům, se rádi přiklání k vědomě naivnímu způsobu tvorby. Spolu s nimi ostatně i Jean Cocteau následován ostatními členy *Šestky* objevuje geniální výtvarný amatérismus Henriho Rousseaua.

¹³ Ibid., s. 176.

¹⁴ Socrate (1918), opera Erika Satieho.

¹⁵ Poulencův dopis Paulu Collaerovi z 15. března 1920.

¹⁶ Hurard-Viltard, Éveline: Le Groupe des Six, op. cit., s. 251

¹⁷ Parade (1917), „realistický balet“ autorů Cocteaua, Satieho a Picassa.

¹⁸ Les Mariés de la Tour Eiffel (1921), společné choreografické dílo Jeana Cocteau a Pařížské šestky.

¹⁹ Bidou, Henri: Dossiers des Ballets russes et suédois. Documents de la Bibliothèque de l'Arsenal.

²⁰ Raymond, Marcel: De Baudelaire au Surréalisme. Paris: J. Corti, 1963, s. 217–218.

Hudba a poezie

Meziválečná generace hudebníků volila často za libretisty či autory textů písní mladé avantgardní básníky, se kterými ostatně udržovala intenzivní styky. Méně výrazně se pak projevuje i nový zájem o klasické autory řecké a latinské, což odráželo soudobý trend inspirace a návratu ke kultuře antiky, současně však i v těchto předlohách nachází začínající skladatelé podobné estetické hodnoty, jako v poezii moderní. Podle Daria Milhauda: „*Poezie se konečně navracela ke každodennímu životu, k líbeznosti venkova, ke kouzlu prostých lidí a předmětů denní potřeby.*“²¹ Podobně smýšlejí i literární kritici: „*Ztracený ráj má být znovunalezený v každodennosti, v proměněné každodennosti.*“²² Také básník Valery Larbaud se nechá unést: „*Ó, živote reálný, bez umění a bez metafory, buď mým.*“²³

Skladatelé a básníci jsou přirozeně vedeni ke spolupráci, v níž se zejména po formální, respektive syntaktické stránce, vzájemně doplňují. Zmíňme zde například paralelu absence interpunkce u Guillaumea Apollinaira či Blaise Cendrarse s absencí taktů v některých hudebních partiturách Erika Satieho: „*Melodické křivky a motivy se střídaly či vrstvily v jemných souvztažnostech, mimo jakoukoliv přijatou syntax, modulace, rozvody atd. Satie se v hudbě vyjadřoval jako básníci, kteří používají asociace obrazů, věty beze sloves a beze spojek.*“²⁴

Rovněž všudypřítomný vliv obrazu se odráží i v moderním básnickém umění: „*Obraz [...] je řídicím faktorem básně; to obraz vše ovládá a nic jiného nemá šanci klást odpor, ani pravidla, ani konvence, metrika či syntaxe. Ale pravidla a konvence, metrika a syntaxe mohou naopak být použity novým způsobem, pokud se zdají být schopny podpořit či posílit sugestivní a expresivní moc obrazu.*“²⁵

Tento kult obrazu se projevuje v četných příkladech grafického pojetí poezie Guillaumea Apollinaira či Maxe Jakoba, kde umístění slova na stránce je integrální součástí konceptu básně. Současně, podobně jako soudobá hudba, i moderní poezie využívá i paralelních či simultánních způsobů kompozice, například v básnickém díle Blaise Cendrarse: „*Tím, že Cendrars transformuje sled obrazů, fakt a pocitů v simultánní tok, otevírá možnosti vzniku jakési čtvrté dimenze, vzniklé proměnou času a prostoru*“²⁶.

Ostatně toto vzájemné prolínání času a prostoru nacházíme i v několika dílech *Pařížské šestky*. Ve *Svatebčanech z Eiffelky* vystupují osoby reálně od sebe vzdálené tisíce kilometrů či několika let. V baletu *Muž a jeho touha*²⁷ přicházejí autoři dekorací s koncepcí realizace nové dimenze prostoru a *Paráda* stojí na simultánnosti dvou různých typů představení, reálném, odehrávajícím se před vstupem do divadla, a skrytém, které probíhá uvnitř. V neposlední řadě *Šestkou* hojně využívané prvky polytonality pak lze považovat za simultánní způsob kompozice par excellence.

Tuto nespornou duševní spřízněnost, která pojila mladé tvůrce z různých uměleckých odvětví, výstižně popisuje i muzikoložka Éveline Hurard-Viltard: „*Formy umění, se kterými se*

²¹ Milhaud, Darius: *Études*. Paris, Éditions C. Aveline 1927, s. 27–28.

²² Collection littéraire Lagarde et Richard: *Le XXe siècle*. Paris, Bordas 1969, s. 38.

²³ Decaudin, Michel: *Panorama illustré du XXe siècle*. Paris, s. 42.

²⁴ Collaer, Paul: *L'apéro musicale*. Citováno v: Hurard-Viltard, Éveline: *Le Groupe des Six*, op. cit., s. 252.

²⁵ Lagarde et Richard: *Le XXe siècle*, op. cit., s. 38.

²⁶ Buhler, Jean: *Cendrars*. Bienne, Éditions du Panorama 1960, s. 49–50.

²⁷ *L'Homme et son désir (1917–1918)*, balet Daria Milhauda na libreto Paula Claudela.

*potýkali, byly stejného stylu, prostředky využívané pro tento boj stejné povahy. Jejich umění má stejné charakteristiky, čistota linie a harmonie, přímost, jas a oproštění v technice i výrazu. Od fauvismu ke kubismu, od ostrých barev k neutrálním tónům, které následně využívá i orchestr, každý z umělců tu pro sebe nachází místo, které je nejpriznivější pro jeho vlastní rozvoj.*²⁸

Summary

Předkládaná studie mapuje obecné estetické tendence v různých druzích umění napříč avantgardními směry pařížského meziválečného období. Nazákladě srovnání vybraných dobových kritických studií je zde možné vysledovat myšlenkové paralely mezi takzvanou neoklasickou francouzskou hudbou, modernistickým malířstvím a jistými tendencemi v moderní poezii, což svědčí o propojení a intenzitě vzájemných vazeb mezi jednotlivými uměleckými odvětvími té doby.

²⁸ Hurard-Viltard, Éveline: Le Groupe des Six, op. cit., s. 254