

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Ústav pro dějiny umění**

**Vizualizace hudby v českém  
meziválečném výtvarném umění**

Lenka Pastýříková

Studijní obor: dějiny umění

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Vojtěch Lahoda

**2003**

**Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím  
uvedených pramenů a literatury.**

**V Praze dne 9. prosince 2003**

*Lenka Pašgūtová*

## Obsah

<b>1 Úvod</b> .....	5-8
<b>2 Hudebnost obrazu: případ Františka Kupky</b>	
2.1 Interpretace hudebnosti .....	9-12
2.2 Fuga .....	12-14
2.3 Hudba jako metafora abstraktního malířství .....	14-17
2.4 Mechanismy a jazz .....	18-19
2.5 Ohlas českých kritiků .....	19-21
<b>3 Arnošt Hošek: hudba v barvách a tvarech</b>	
3.1 Les artistes musicalistes .....	22-24
3.2 Zapomenutý synestetik .....	24-26
3.3 Všeumění .....	27-31
3.4 Hudba v barvách a tvarech .....	31-34
3.5 Architektura a hudba .....	35-37
3.6 Kritické ohlasy .....	37-40
3.7 Tradice synestézií .....	41-43
<b>4 Miroslav Ponc: barevná hudba</b>	
4.1 Skladatel malířem .....	44-47
4.2 Koncepce barevné hudby .....	48-54
<b>5 Zdeněk Pešánek: barevný klavír</b>	
5.1 Sochař světla .....	55-57
5.2 Role hudby v kinetismu .....	57-62
5.3 Barevný klavír .....	62-67
5.4 Kritika barevného klavíru .....	68-71
5.5 Dědictví barevného klavíru .....	71-74
5.6 Tradice barevných nástrojů a dobový kontext .....	74-83
<b>6 Ervín Schulhoff: spolupráce klavíristy s výtvarníky</b>	
6.1 Mezi německými umělci .....	84-88
6.2 Ervín Schulhoff a Zdeněk Pešánek .....	88-91

<b>7</b>	<b>Film a divadlo</b>	
7.1	Poetická syntéza umění a optofonetika .....	92-96
7.2	Film .....	96-104
7.3	Divadlo .....	104-112
<b>8</b>	<b>Závěr</b> .....	<b>113-114</b>
	<b>Poznámky</b> .....	<b>115-121</b>
	<b>Literatura</b> .....	<b>122-128</b>
	<b>Obrazová příloha</b>	

# 1. Úvod

Rozsáhlá problematika vztahu výtvarného umění a hudby umožňuje rozmanité teoretické přístupy, nepřeborné množství pohledů a interpretací, aniž by bylo možné dospět k jednoznačnému a konečnému, obecně platnému výsledku. Ačkoliv o existenci tohoto vztahu a vzájemných vlivů a jejich odvěké tradici nepanuje mnoho pochyb, nelze jej exaktně definovat. A tak se otevírají stále nové možnosti pojednání. Tato práce by měla být jedním z příspěvků do jejich mozaiky, jakýmsi pokusem o doplněk velkých prací, podávajících přehled o souvislostech výtvarné a hudební kultury ve 20. století, ve kterých je české umění (s výjimkou Františka Kupky) zastoupeno pouze sporadicky, ač má také co nabídnout. Tato práce by měla svým úzce vymezeným tématem poskytnout sondu do části české meziválečné kultury zabývající se syntézou umění, přičemž hlavní důraz bude kladen na výtvarné umění. To také poslouží za východisko nastínění širšího kontextu.

Úkolu se lze tedy zhostit různými způsoby. I v českém umění je možné hledat ve vymezeném období paralelní stylové projevy u časově příbuzných výtvarných a hudebních děl, např. neoklasicistní či konstruktivistické, nebo analogické tendence, jako inspirace folklórem, zaujetí projevy moderního životního stylu nebo sociální tendence. Souvislosti můžeme nalézat též v námětové rovině, vyhledáváním kusů programní hudby na téma konkrétního výtvarného díla nebo zobrazení hudebníků, hudebních nástrojů či hudebních symbolů a alegorií výtvarnými technikami. Fond českého meziválečného malířství, kresby a grafiky, méně pak sochařství, nabízí mnoho příkladů. Pouze namátkou a nesoustavně jmenujme několik příkladů - zátiší s hudebními nástroji od Emila Filly, Jaroslava Krále a Františka Foltýna, kubistické náměty ženy s kytarou či mandolínou, scény z dobového hudebního života Ludvíka Kuby, *Harmonikář* Josefa Čapka (1919), *Koncert na housle* Antonína Procházky (1922), puristická zátiší s kytarami Otakara Mrkvičky, *Zátiší s kytarou a Zpěvačka* Jindřicha Štyrského (1923), nedochovaná socha *Citeristy* Ladislava Zívra (1931), *Hudební skladatel* Endre Nemese (1937), klauni Františka Tichého hrající na různé hudební nástroje, nejčastěji na harmoniku a později ve čtyřicátých letech série obrazů

Paganiniho, několik verzí Gutfreundových studií k plastikám na výzdobu paláce Adria s názvem *Jazz* ze série *Práce a odpočinek* (1924-25). Ale i názvy některých abstraktních obrazů by mohly poukazovat na inspiraci hudebními principy- např. *Rapsodie v modrém* B. S. Urbana (1931), *Kontrast (Nokturno)* Augustina Ságnera (1934), *Kompozice (Tango)* Karla Valtra (1930) nebo *Obraz s motivem kláves* Vojtěcha Preissiga (1936-37). Zvláštní ucelený soubor tvoří série abstraktních kompozic, připomínajících náměty z rostlinného světa z posledního roku života Augusta Brömseho, inspirovaných hudbou (série *Hudební kompozice*, 1924).

Souvislosti lze hledat též v oblasti strukturálních podobností. Tato studie se omezí nejprve na výtvarníky zabývající se programově v rámci nefigurativního zobrazení hledáním strukturálních analogií malířství, sochařství nebo architektury a jejich syntetickým spojováním, a to teoreticky i v konkrétních výtvarných realizacích. Základní pojednání o výsledcích těchto snah u Arnošta Hoška, Zdeňka Pešánka a Miroslava Ponca, se rozšíří o poznámky o osobní spolupráci hudebníků s výtvarníky, zejména Ervína Schulhoffa a Aloise Háby, rozbor avantgardních teorií Karla Teigehe týkajících se syntézy uměleckých druhů, o součinnosti či sjednocení umění v kulturně ustálené formě divadla a o významu filmu. Kulturní sondu, načrtávající síť vztahů výše vyjmenovaných fenoménů doplní názory dobové výtvarné kritiky, estetiky a psychologie.

V chronologickém uspořádání výtvarných realizací stojí na prvním místě pokusy hudebníků. Klavírista a skladatel Ervín Schulhoff vytvořil spolu s německým malířem Ottou Griebelem soubor grafických listů s analogickými litografiemi a hudebními skladbami v roce 1919, avantgardní skladatel Miroslav Ponec začal malovat za svého pobytu v Berlíně v letech 1922-25. Tato díla, vytvořená v zahraničí, však čerpala zejména z vlivů německého umění. V Čechách Zdeněk Pešánek začal s pokusy s barevným klavírem roku 1924 a Arnošt Hošek se o tři roky později pustil do zkoumání zákonů synestézií, na jejichž základech pak ve třicátých letech namaloval velké množství abstraktních kompozic. Pešánek a Hošek představují přes společnou snahu o spojování výtvarného umění s hudbou dva zcela odlišné výtvarné světy. Inovátor Pešánek, člen Devětsilu, naplňující svým dílem

program české avantgardy dvacátých let a hojně využívající ve svých dílech novou techniku, stojí proti poněkud konzervativnímu Hoškovi, vycházejícímu ze secesního tvarosloví a zabývajícímu se symbolickými obsahy výtvarných děl, která tvoří tradičními technikami. Přesto oběma byly společné obrodné snahy se záměrem vytvořit koncepci nového, všeobecně prospěšného umění. Oba však zůstali ve své době nepochopeni.

Společné rysy můžeme najít nejen u Hoška a Pešánka, ale u všech výše uvedených autorů. Za všemi obrazy, statickými i pohyblivými, stojí komplex tradičních představ s dávnou historií, jako např. teorie synestézie, korespondencí barev a tónů nebo praxe barevných nástrojů. V první třetině 20. století se jimi zabývalo mnoho umělců i vědců a tato tradice, i když už překročila horizont své aktuálnosti, zůstávala v obecném povědomí. Všichni zmínění umělci je však nemuseli brát cíleně za základ svých děl. Snad s výjimkou zapáleného teoretika Hoška pro ně byly na prvním místě výtvarné zřetele. Kromě vlastního sjednocení výtvarného umění a hudby se všichni zabývali i divadlem, historicky ustáleným typem tvorby, synchronizujícím více uměleckých druhů. V jeho rámci se chtěli pokusit za pomoci nových metod o jejich syntézu. Snad ještě větší naděje vkládali Hošek, Ponc a Pešánek do filmu.

Společným rysem všem realizacím v oblasti formální je abstrakce. V případě Pešánkově a Poncově jde o abstrakci geometrickou, která je jinak v českém meziválečném umění jevem spíše výjimečným. Typ Hoškovy abstrakce není v soudobé tvorbě tak neobvyklý. H. Rousová<sup>1</sup> tento proud v rámci české abstraktní malby označila jako absolutní umění. Typická je pro něj vázanost na mimovýtvarné myšlenky, často s metafyzickými nebo mystickými obsahy, které se abstraktními formami snaží vyjádřit. Hoška zařadila do skupiny s F. Kupkou, A. Ságnerem, V. Jičínskou, O. Stritzkem, V. Preissigem, F. Drtikolem, F. Koblíhou a J. Konůpkem. Nefigurativní vyjadřování však také může být jedním z faktorů, proč výtvarná díla Hoškova, Poncova a Pešánkova nebyla pochopena a přijata a proč zůstali okrajovými osobnostmi, které byly zhodnoceny až mnoho desítek let po smrti. Dobová kritika se velmi odmítavě stavěla proti všem abstraktním tendencím a odsuzovala je za

nesrozumitelné, dekorativní a bezúčelné. V celku nepříznivému kulturnímu ovzduší odpovídá i malý počet abstraktních umělců, jež tvořili spíše osamoceně, a neexistence uceleného a programového abstraktního uměleckého hnutí.

Vzorovou osobností pro nemnohé české abstraktní umělce musel být František Kupka, který právě ve třicátých letech dosáhl v Paříži symbolického uznání, když byl jmenován do předsednictva sdružení Abstraction-Création. Poněvadž v souvislosti s jeho osobností se často hovoří o hudebnosti, výklad začne pro nastínění dalších aspektů problematiky vztahu výtvarného umění a hudby již ve druhém desetiletí 20. století.



## 2. Hudebnost obrazu: případ Františka Kupky

### 2.1 Interpretace hudebnosti

Jakmile František Kupka vystavil roku 1912 na Podzimním salonu své první abstraktní obrazy *Amorfa. Teplá chromatika* a *Amorfa. Dvoubarevná fuga* a byl označen za orfistu, začaly se jeho malby spojovat s hudebními významy a pátralo se po malířově hudební inspiraci. Následující kapitola by měla být pokusem o objasnění, do jaké míry jsou v Kupkově případě interpretace hudebnosti, takřka legendární, oprávněné. Interpretace se týkají především raných abstraktních obrazů z druhého desetiletí 20. století, avšak texty spadají datem vydání do období, které je v centru pozornosti této práce. Připomeňme, že první Kupkovu monografii od L. Arnoulda-Grémillyho vydala pařížská Galerie Povoložky roku 1922. K příležitosti jejího vydání publikoval v deníku *Tribuna* V. Nebeský článek s názvem *Malířství a hudba*. O rok později vyšlo s desetiletým zpožděním v českém překladu Kupkovo estetické pojednání *O tvoření v umění výtvarném* zásluhou S. V. U. Mánes. Roku 1928 následovala první česká monografie od E. Siblíka a Teigův kritický článek *Orfismus* v revue *ReD*.

U kořene nedorozumění v této otázce se nacházejí subjektivní interpretace, aplikující osobní zálibu ve spojování hudby a výtvarného umění, nebo časté užívání hudebních příměrů v odborných textech, aniž by braly v potaz skutečné záměry tvůrců. Zajímavou ukázkou takovéto hudebnosti, která se zrodila až v interpretacích, představují některé výklady kubismu, při nichž dochází k rozporu mezi umělcovým záměrem a následným působením díla na pozorovatele. Již samy velmi oblíbené kubistické náměty, zátiší s hudebními nástroji nebo postavy hrající na hudební nástroje, svádějí k přemítání o silném vztahu kubismu k hudbě. Na něj by mohly poukazovat i fragmenty notových zápisů a jména hudebníků vyskytující se v obrazech. Při interpretaci je však nutné postupovat obezřetně a vzít v potaz další okolnosti. Kubisty zajímaly hudební nástroje především jako předměty. Zabývali se hlavně jejich formou, zachycením tvarů a umístěním v prostoru, ne funkcí a z nich

vyplývajícími symbolickými významy.<sup>2</sup> Některé Picassovy a Grisovy věty dokládají, že za kubistickou oblibou malování hudebních nástrojů nestojí hlubší zájmy o hudbu (s výjimkou Braqua). Gris prohlásil, že se v hudbě vůbec nevyzná a podobně Picasso se vyjádřil, že hudbě vůbec nerozumí.<sup>3</sup> Přesto, jak dokládá K. von Maur citacemi, zejména D. H. Kahnweilera, byly jejich malby srovnávány např. s architekturou skladeb J. S. Bacha a kontrapunktickou kompoziční metodou nebo dodekafonickou hudbou A. Schönberga.<sup>4</sup> I v Kramářově studii *Kubismus* nalézáme podobné hudební příklady: „Picassovy obrazy vyrůstají tu skutečně na stavby bachovské polyfonie - - Picasso i Braque milují starou polyfonickou hudbu a její nástroj, varhany, nenávidí zato moderní hudební impresionismus. [...] Právě tyto věcičky, zdánlivě tak jednoduché, které v podstatě však jsou pěnou, květem a výsledkem dlouhého složitého vývoje, náležejí k divům Picassovy tvorby. Mají jas a čistotu Mozartovy hudby a sublimnost a sevřenost lyrického verše.“<sup>5</sup> nebo „Uznávati nebo být dokonce nadšen hudebností Picassových linií, sladěnými harmoniemi jeho tónů a citlivosti malířské hmoty vůbec [...]“<sup>6</sup> Příklad kubismu naznačuje, že při zkoumání souvislostí výtvarného umění a hudby je nutné postupovat opatrně a rozlišovat umělcovy úmysly, nezáměrné působení jeho výtvorů, tedy sekundárně vyvolané hudební dojmy, a dobovou oblíbenou metaforiku.

U počátku myšlenky o hledání spojení hudby a malířství v obrazech Františka Kupky stál G. Apollinaire, jež svůj osobní zájem o souvislosti uměleckých druhů promítl do estetické teorie orfismu. Veřejnost poprvé seznámil s malířstvím vyjadřujícím jasně vztah k hudbě na přednášce ve sdružení Section d'Or v roce 1912. Zanedlouho poté pozdravil v prvních Kupkových abstraktních malbách nástup orfismu. Tímto ne příliš jasným termínem označil skupinu francouzských malířů, směřujících k autonomii obrazové struktury osvobozením a dynamizováním barvy a tvaru, ale netvořících programové uskupení. Šlo spíše o Apollinairovo přání vymodelovat za pomoci své teorie umělecký směr, snažící se vyvolávat hudební dojmy, založený na hudební inspiraci a projevující se především v barevnosti a rytmu. Ani sami umělci se s touto stylovou nálepkou příliš neztotožnili. Čeští

umělečtí teoretici a kritici ve dvacátých letech však spojování Kupky s orfismem a orfistickou hudebností přejali.

Některé Kupkovy poznámky mohou zcela jistě způsobit dojem, že jeho obrazy mají přímou souvislost s hudbou. Sám autor mohl někdy rozpornými prohlášeními podnítit výklady o hudebnosti svého díla. Například korespondentovi listu *New York Times*, který ho navštívil v pařížském ateliéru sdělil: „Stále tápu v temnotě, ale věřím, že můžu nalézt něco mezi viděním a slyšením a můžu vytvořit fugu v barvách, jako ji Bach vytvořil v hudbě.“ nebo „To je to samé s barvami, které musí být všechny buď v tónině durové nebo mollové.“<sup>7</sup> Dopisy z pobytu ve Vídni podepisoval Kupka jako symfonik barev, jak byl nazýván přáteli a své snažení jednou nepřímou přirovnal k principu symfonie: „Když užiju formy různých rozměrů a uspořádám je podle rytmických zákonitostí, dosáhnu ‚symorfie‘, která se rozvíjí v prostoru tak jako symfonie v čase.“<sup>8</sup>

Taktéž určité okolnosti Kupkova života naznačují zájem o hudbu, nikoliv však záměr spojovat malbu s hudbou či vyjadřovat hudební dojmy barvami. Takové zjednodušené interpretace jsou zkratkovitým spojením. Například katalogové příspěvky M. Mládkové<sup>9</sup> se podrobně zabírají těmito biografickými údaji. Autorka zmiňuje vlivy filozofie Karla Diefenbacha, se kterou se Kupka dostal do těsného kontaktu za vídeňského pobytu. Teozof Deifenbach se velmi zajímal o teorie o analogiích malířství a hudby a pořádal různá hudební představení v kolonii v Hüttelsdorfu, při malování se nechával doprovázet hrou houslí a dokonce prý nechal na své obrazy komponovat skladby. Dále zmiňuje vliv Kupkových učitelů na vídeňské Akademii, náležejících do okruhu nazarénů, jež prý v malbě chtěli docílit stejného účinku, jaký má chrámová hudba nebo náboženské zpěvy. Z pařížského pobytu pak vyzdvihuje ještě Kupkovy zážitky při pozorování chrámových vitráží a koncerty Morse Rummela pořádané v jeho ateliéru.<sup>10</sup>

Nejsilnějším podnětem pro hudební interpretace Kupkovy malby jsou ale zřejmě názvy některých obrazů. Hudební termíny se v nich vyskytují od roku 1909 až do třicátých let: *Klávesy piána*. *Jezero* (1909), *Amorfa*. *Dvoubarevná fuga* (1912), v tomto kontextu nejdůležitější a proto bude názvu obrazu níže věnováno

více pozornosti, *Nokturno* (1910), *Sólo hnědé čáry* (1912-13), *Bílé rytmy na černém* (1920), *Barvy v plném orchestru* (1921), *Melodicky synkopovaná linie* (1921), *Čáry a plochy v rytmu tanga* (1928-34), *Černé synkopované kotouče* (1930-32), *Synkopovaná sklenice piva I., II.* (1930-38), *Hot-jazz I., II.* (1934-35), *Hudba* (1936), *Divertimento I., II.* (1938) aj. V námětové oblasti pak lze najít vztah k provozování hudby v obrazech *Podobizna hudebníka G. Follota* (1910) a titulním listu ke smyčcovému kvartetu Bohuslava Martinů, vytvořeném na objednávku.<sup>11</sup>

## 2.2 Fuga

O vzniku prvního Kupkova abstraktního obrazu nám podává svědectví Emanuel Siblík; nutno podotknout, že v osobní poeticky stylizované verzi. Malířovo směřování k abstrakci prokládá jako refrénem vyprávění o domácích koncertech: „Do ateliéru přicházelo mnoho hudebníků a Walter Rummel hrál tak podivuhodně Bachovy fugy ... Čas a prostor? ... Vždyť ve skutečnosti žádný z nich neexistuje [...] Ostatně pravý hudební umělec nebere pro vytváření svých děl dojmů z přírody. Proč jen malíř je takový parazit? [...] A Rummel hrál tak prostě lidsky fugy Bachovy ... Ale! Zdaž nejsou tyto fugy hnědé! Hněď světlá, v doprovodech kontrapunktů hluboce šťavnatá s proplétající se mezi červeněmi. Zdaž věta Bachova není celkem charakterisována šedí, kterou prosvítne sem tam růžová, trochu bělí s puzolskou červení, asi tak jako na malbách jeho doby.“<sup>12</sup> Siblík tak velmi sugestivně vytvořil spojení mezi Kupkovým obrazem a Bachovými fugami, které v důsledku vedlo až k přesvědčení, že Kupka se snažil vytvořit obrazovou transpozici kontrapunktické hudební skladby. Vyjádřil je např. R. Weiner, referující o návštěvě u Kupky v létě roku 1912 (a zároveň zaznamenal některé z Kupkových názorů, které malíř sám později vyvracel): „Kupka, rezonér, přistupuje dnes k malování s dojemnou prostotou toho, jenž chce, aby mu obraz zněl jako Bachova fuga“. [...] tu netrvalo dlouho, a byl zase u svého Bacha ‚Barva jako absolutní hudba či jako číslo v představě matematikově‘.“<sup>13</sup>

Mimo jiné se pro výtvarné umění první třetiny 20. století Bach zdá být velmi inspirativním umělcem. Dílo žádného jiného hudebníka nepodnítilo vznik tolika obrazů. Odkazy k Bachovi nebo k fuze, typu hudební skladby, který proslavil, najdeme buď ve vnitřní stavbě obrazových kompozic nebo jen názvech u G. Braqua, O. Kokoschky, V. Kandinského, M. Čiurlionise, A. Macka, A. Hölzela, J. Ittena, L. Feiningera, P. Kleea, J. Alberse. T. van Doesburga, F. del Marle, M. Hartleye, synchronistů aj. Legendární postavou a vzorem racionálního konstruktéra se stal pro příslušníky Bauhausu.<sup>14</sup> Přirovnáními k Bachovi a ani hudebními termíny v názvech obrazů se tehdy nešetřilo. Byl to jeden z projevů znovuoobjevení a ocenění Bacha ve druhém desetiletí 20. století, kdy „bachovská renesance“ nahradila kult Wagnera, Debussyho a Beethovena z přelomu století.

Samotné srovnání jednotlivých formálních prvků obrazu *Amorfa. Dvoubarevná fuga* s přísným kompozičním schématem fugy vyznívá vcelku přesvědčivě. V malbě můžeme najít dva hlasy, které rozehrávají základní jednoduché téma v různých složitých variacích. V expozici modrou křivku vedoucího hlasu (dux) nejprve doprovází oblouk červeného kotrapunktujícího hlasu (comes), pak si úlohy několikrát proměňují během reprízy a divertimenta, ve hře červených a modrých rytmicky uspořádaných ploch. Důmyslně se proplétají, až dospějí k závěru, kde se střídání zrychluje v drobnějších formách. Jiné využití principu fugální kompozice, tentokrát v obměnách hlasů ve vertikálním řešení, spatřuje K. von Maur v obraze *Katedrála* (1913), inspirovaném barevnými vitrážemi, o jejichž „závratné hudebnosti“ padla zmínka v *Tvoření v umění výtvarném*.<sup>15</sup> V potaz je třeba brát i vyjádření autora. Princip fugy nebyl Kupkovi neznámý<sup>16</sup>, ale malba neměla být její ilustrací. Název přímo nabízející jednoduché vysvětlení, nebyl míněn takto přímočaře. Měl být spíše vodítkem pro diváka a měl mu usnadnit vnímání abstraktního obrazu, na který nebyl nijak připraven. A Kupka si asi nebyl zcela jist, jakým způsobem vést pozorovatele, když napsal V. Nebeskému: „Dodnes lituji toho bláznivého nápadu nazvat ten obraz ‚fuga‘. Byl to momentální nápad; zdálo se mi, soudě podle konvence, že musím obrazu dát nějaký grafický titul. Přitom je to

všechno záležitostí prostoru a času a příležitostí shromáždit tyto prostorové a časové asociace.<sup>17</sup>

Proti interpretaci hudebních inspirací při vzniku *Dvoubarevné fugy* se důrazně postavila L. Vachtová. Poukázala na zbytečnost imputací hudebních analogií do Kupkova díla. Neuznává žádný přímý vztah mezi Kupkovými malbami a hudbou. Kupkova fuga je podle ní pohybovou fugou, záznamem pohybu a interakce dvou barevných prvků v čase, vzniklý na základě pozorování dívky hrající si s míčem, „je souměřitelná spíše s Matissovým Tancem, než s hudební kreací.“<sup>18</sup> D. Fédit zase rozsáhlými citacemi z nevydaného Kupkova textu doložila, jak se bránil názoru, že v obrazech vyjadřuje hudbu a přispěla tak k objasnění Kupkova postoje: „Kupkova plátna byla zrytmizována a tak se analogie dvou umění, hudby a malby, zdála právě o tolik evidentnější, že plátna byla označena hudebními termíny. Kupka je vybral, když momentálně nevěděl, jak je nazvat. Obecenstvo mluvilo o hádankách, jinak kritika, i nestranná, se nemohla shodnout na označení této nové školy. [...] Ale v žádném případě to není ilustrace hudby. [...] Možná bychom ji mohli nazvat absolutní malbou kvůli podobnosti s absolutní hudbou [...].“<sup>19</sup>

### 2.3 Hudba jako metafora abstraktního malířství

Poslední věta Kupkova textu napovídá, že k hudbě ve svých teoretických reflexích zcela jistě lhostejný nebyl. Toto přirovnání naznačuje, že při zrodu jeho abstraktních obrazů je možné uvažovat o vlivu hudby. Avšak je nutné hledat vliv a jeho projevy jinde, než jak bylo naznačeno výše, zejména v oblasti ideové a ne v konkrétních obrazech. Hudba, nejabstraktnější z umění, Kupkovi posloužila jako vzor při promýšlení cesty k nefigurativní malbě. Nebyla inspirací, nýbrž mu poskytla příkladný model nemimetického tvůrčího procesu. „Modelový charakter“<sup>20</sup> hudby dokládají úryvky z Kupkova spisu *O tvoření v umění výtvarném*, na němž pracoval v době vzniku prvních abstraktních obrazů. Kromě toho, že se Kupka obšírně zabývá otázkami fyziologie a psychologie smyslového vnímání a při této příležitosti se pouští do porovnávání zraku a sluchu a odlišného způsobu percepce děl odehrávajících se v čase a výtvarných děl, srovnává i způsob tvorby výtvarníka a

hudebníka a jejich rozdílné výrazové prostředky: „[...] různost mezi uměními tkví jen v různosti výrazových prostředků, ale všechny vyjadřují v podstatě lidsky totéž, týž vůdčí princip lidské duše. Tanečník např. vytváří pouhým pohybováním křivky nebo rovné linie, jež opisují malíř a sochař - a pohledme, jak sleduje impresivní trvání vzhledem k intenzitě a postupnosti. Je to orchestrální úprava figur buď v prostoru, nebo v čase. Hudební intenzity jsou právě tak v prostoru, jako v čase.“<sup>21</sup> A oceňuje zejména umělecké druhy, které nepracují naturalistickými metodami: „Hudba a architektura mají, pravda, tu přednost před malbou a sochařstvím - ba i před poezií -, že čerpají výrazové formy svého umění ze světa subjektivního, ze vzrušení a myšlenky, že se vyvíjejí v abstraktním. [...] vyvíjí se jejich článkování na téže cestě, jíž jdou přání, touhy a sny k nespílitelnému, k nevyjádřitelnému. Ať jsou to zvukové kantáty nebo zpěv kamene ve stavbě vylétající k oblakům, vyjadřují oba cosi slovy nevyřknutelného, k čemu jsme všichni citliví. [...] cílem těchto dvou umění není napodobení přírodních vzhledů jako v malbě nebo v sochařství. Zamýšleným účelem je jenom přizpůsobení dané hmoty vytvořené ideji.“<sup>22</sup> Kupka chtěl v malířství užít podobné principy a dosáhnout takových výsledků jako hudba a architektura.

Podobný metaforický význam měla hudba i pro další umělce zabývající se abstrakcí, např. pro Kandinského. V počátcích nefigurativního umění sloužila pro výtvarníky jako strukturní model. S jejich záměrem vyjadřovat se pomocí zcela autonomních obrazových prostředků, souzněla nejvíce nezávislost hudby na předmětném světě, nemimetičnost. Pod tímto úhlem pohledu je možné hovořit o paralele absolutní hudby a absolutního malířství. Z českých umělců se k tomuto tématu vyjádřil ve svých poznámkách též František Foltýn, Kupkův souputník v Paříži v letech 1925-34 a milovník hudby. Ta mu byla především vzorem schopnosti intenzivního a bezprostředního účinku na posluchačovu psychiku. Pomocí obrazů, které by dosáhly takové intenzity, chtěl kultivovat lidskou duši. A také mu samozřejmě byla hudba pomocnicí při překonání literárnosti a popisnosti malířství. Nadto měl ještě v úmyslu vytvořit pro vlastní tvorbu přesná pravidla a exaktní řád tak, jako existují v hudbě. Foltýnovy obrazy, v době jeho dvou samostatných výstav v roce 1927 a 1929, vzbuzovaly pozornost u profesionálních hudebníků. Zajímal se

o ně Bohuslav Martinů, Max Deutsch a Arnold Schönberg, se kterým se Foltýn setkal i osobně.<sup>23</sup>

Další podnětnou charakteristickou vlastnost hudby představovala pro výtvarníky časová dimenze. Malířství se mimo jiné i pod jejím vlivem začalo zabývat zachycením časového průběhu, nejprve ve statické obrazové ploše. Ideální řešení problému vytvoření obrazové analogie hudby přinesly až některé druhy kinetického umění a zejména film, umožňující synchronizaci.<sup>24</sup> Není však možné automaticky ztotožňovat postupnou dynamizaci obrazového prostoru se zhudebněním malby, od kubismu přes futurismus a vorticismus po užívání seriálních principů. Snaha o překročení omezení plochou a integraci rozměru času do malby u Kupky vyústila do rytmického pohybu uvnitř obrazů. Iluze pohybu v ploše může v pozorovateli zcela jistě vzbuzovat hudební dojmy a svádět k hledání podobností s hudbou, rozvíjející se v čase. Kosmogonické vize mohou připomínat symfonické skladby, řazení vertikálních ploch stoupající nebo klesající tóny, důrazné rytmické členění *Energických* pochodovou hudbu, kompozice založené na pohybu křivek zachycení melodické linie. To je však již otázkou subjektivity vnímatele.

Dále je nutné odmítnout, že by se Kupka prakticky zabýval spojováním zvuků a barev a synestetickým vnímáním, jak tvrdil např. E. Siblík<sup>25</sup>. O takových zájmech lze uvažovat spíše u abstraktních akvarelů Aloise Bílka z let 1913-14. Kompozice jsou řešeními malířových výzkumů v oblasti nauk o barvách a možná i vizualizacemi hudebních zážitků, jak napovídají názvy<sup>26</sup>: *Hudba vážná*, *Chopinova melodie*, *I ve snění o krásnu přibírá v sen barvy temné a hlučící*, *Melodie do temné modré a disharmonie*. V rámci svých širokých vědeckých zájmů byl Kupka jistě s teoriemi korespondencí a synestézií obeznámen. Ve *Tvoření v umění výtvarném* se k nim však vyjádřil značně kriticky: „Hudba je pro koloristu rovněž podivuhodným dráždidlem. Přesto je radno, abychom posuzovali zdrženlivěji než dosud takzvanou analogii mezi barvami a zvuky a nebrali doslovně tvrzení, jež jsou pronášena o této věci. Zvuky kontrastní a komplementární mohou, jak jdou za sebou, vyluzovat z kteréhokoli nástroje zvukové účinky, jež lze připodobnit barvám. [...] Chromatismus v hudbě a zvukovost barev mají platnost jen jako výrazy obrazné.



Škoda - zase máme o několik iluzí méně.<sup>27</sup> Namísto toho podává psychologické vysvětlení prostřednictvím asociací, jež považuje za velmi mocné. Protože vnímáme většinou více smysly simultánně, naše dojmy se spojují. Při vybavování jednotlivých představ se vynořují z paměti i dojmy z jiných smyslových oblastí, a tak člověk může pociťovat třeba barevnost zvuků a chutí. Tyto asociace nemají ani obecnou platnost ani charakter trvalých spojení: „Jsou to smyslové zisky, příliš četné, jež se proměnily v arzenál asociací, kde každý přibývajícím novým dojmem pozměňuje jeho celistvost. Takto se stává, že se neubráním, abych tón, jež jsem označil před několika lety jako jemně oranžový, necítil dnes jako olověně modrý; prohrabuje se ve své paměti zjišťuji, že je to doplňující tón - šatů, jež měla pianistka na koncertě, jež jsem od té doby slyšel. Je to výsledek psychických odrazů, jež se dějí ve fotochemickém procesu sítnice.“<sup>28</sup> Kvůli individuální senzibilitě nelze stanovit všeobecné zákonitosti.

Z toho vyplývá i postoj k přiřazování barev ke zvukům hudebních nástrojů, fenoménu, který proslavil W. Kandinsky v knize *O duchovnosti v umění*. Žlutou spojil se zvukem trumpety, červená mu připomínala pronikavý zvuk fanfár, světle modrou přiřadil k flétně, tmavě modrou k cellu či varhanám, zelenou k houslím, bílou a černou připodobnil různým druhům pauz apod.<sup>29</sup> Kupkuv odmítavý postoj dokumentuje další citát: „Housle například mohou rozvinout svůj zvláštní chromatismus, mohou hrát všemi barvami. Ale pozor! Jsou housle škálou modří, nebo červení? Je hoboj a klarinet zelený, žlutý, nebo modrý? Hudebníci 18. století kolorují týmiž odstíny jako jejich současníci v malbě. Moderní se svými čistými tóny malují jako neoimpresionisté.“<sup>30</sup> Stejně jako Kupka, ani Kandinsky nechtěl malovat hudbu. Znamenala pro něj také metafora cesty od figurace k abstrakci, ale jeho zájem měl jiný charakter. Jak dokládají rané teoretické texty, zabýval se fenomény, ke kterým se Kupka stavěl rezervovaně, synestetickým vnímáním, barevným slyšením a korespondencemi barev a tónů. Na základě těchto zájmů chtěl překonávat hranice mezi uměleckými obory a vystavět koncepci nového syntetického umění, což se projevilo např. ve scénické kompozici *Der gelbe Klang*, v albu dřevorytů a básní *Klänge* a experimentů ve spolupráci se skladatelem Thomasem von Hartmannem a tanečníkem Alexandrem Sacharoffem. Kandinsky směřoval k syntéze umění, pro Kupku zůstalo hlavním zájmem malířství.

## 2.4 Mechanismy a jazz

Zvláštní pozornost si zaslouží skupina Kupkových obrazů s hudebními názvy, pocházející z poněkud problematického tvůrčího období. Ve druhé polovině dvacátých let začal malovat strojové kompozice zachycující mechanický pohyb. V lineárním pojetí směřování k abstrakci a jejímu pročišťování představuje tento obrazový soubor krok zpět, na hranici figurativního vyjadřování, když do obrazů integruje zcela konkrétní předmětné motivy. Kupka si tímto krokem nebyl příliš jistý a snad se jím snažil více přiblížit dobovým tendencím a být srozumitelnější. Duchu meziválečné doby více odpovídala modernistická představa světa jako mechanismu, než symbolickým výkladům a kosmogonickým vizím, podezíraným z dekorativismu a avantgardní estetika kladla důraz spíše na racionálnost, konkrétnost a užitečnost. Kupka sám vyjádřil myšlenku, že emoce může vzbuzovat právě tak katedrála jako rotačka, že lokomotivu lze považovat za sochařské dílo a že elektrotechnici předčí v práci s barevným světlem malíře.<sup>31</sup> Ve svých obrazech pak neváhal zachycovat souhru mechanických součástí, hřídelí, soukolí, pásů a ozubených kol, které tak trochu připomínají strojky a strojové mechanismy, které malovali ve stejné době M. Duchamp, F. Picabia nebo H. Valensi. Velkou pozornost Kupka opět věnoval problému pohybu a s ním spojeného rytmu. Nyní to však byl specifický synkopický rytmus.

Po první světové válce lety přichází do Evropy jazz a stává se módou nadějných dvacátých let. Z výtvarníků nadchnul zejména P. Mondriana, v obrazech jej reflektovali také H. Matisse, M. Ray a F. Lévér.<sup>32</sup> Názvy Kupkových obrazů na něj přímo odkazují, *Hot-jazz* nebo *Synkopovaná sklenice piva*, vystavená v Praze roku 1946 pod názvem *Jazzový pohyb*. A také se jej snaží evokovat pomocí lámaných linií, prolínáním prvků a výrazného rytmu, ne vždy exaktního a probíhajícího mnoha směry. Obrazy, připomínající živelným obrazovým rytmem složité propletených barevných prvků jazzový rytmus, *Hot-jazz I., II.*, *Synkopovaná sklenice piva I., II.* doplňuje série přípravných skic založených na stejných rytmických principech a jakási rozvolněnější verze maleb *Divertimento I., II.* Obraz

*Hudba* pak zachycuje mechanismus, kterému dominuje velké kolo, působící dojmem, jakoby se velmi rychle otáčelo. D. Fédit<sup>33</sup> jej přirovnala ke slavné symfonické větě Arthura Honeggera *Pacific 231* (1923), která bývá tradičně vykládána jako hudební zpodobení skladatelova vizuálního dojmu z jízdy stejnojmenného typu lokomotivy. Hudebními prostředky prý chtěl zachytit pohyb stroje při rozjezdu a v plné rychlosti. Honegger ale měl jiný, abstraktnější úmysl. Název zvolil proto, že byl atraktivnější než původní zamýšlený obecný titul *Mouvement symphonique*. Chtěl dosáhnout „pocitu matematického zrychlování rytmu, zatímco se vlastní pohyb zvolňuje.“<sup>34</sup> Honeggerův příběh poněkud připomíná nedorozumění ohledně Kupky a také by mohl sloužit jako vodítko k pochopení obrazu *Hudba*, který je v první řadě zachycením rytmického pohybu a název je opět metaforou.

## 2.5 Ohlas českých kritiků

Do ostré kritiky hudebnosti Kupkových obrazů se pustil Václav Nebeský a Karel Teige. Českého čtenáře zpravili o problematice abstraktní tvorby a hudební inspirace ve dvou obsáhlých recenzích, které dobře reprezentují odmítavý postoj českých teoretiků a kritiků vůči abstraktnímu umění. Kupka, přestože byl uznáván spíše jako osobnost s válečnými zásluhami a profesor Akademie, nenašel v Čechách obhájce svého malířství, který by se formátem vyrovnal jeho kritikům. Příznivý pohled zprostředkovaly hlavně české překlady textů prvního Kupkova biografy, L. Arnoulda-Grémillyho ve *Veraikomu*, v nichž se zabývá zejména otázkou Kupkova poměru k orfismu.<sup>35</sup>

V. Nebeský se v článku *Malířství a hudba*<sup>36</sup> z roku 1922, recenzujícím první Kupkovu monografii, nejprve snaží dobrat vývojové nutnosti, z níž vzešel malířův obrat k abstrakci, který ztotožňuje se zhudebněním malby. První vystavené abstraktní obrazy jsou pro něj „viditelnou obdobou hudby, ve které výraz duševního stavu nahradí vezdy nedostatečné podání hmotného“. Následně pak vysvětluje problematičnost Kupkovy hudebnosti. Absolutní malba je podle Nebeského

z psychologického hlediska abnormálním fenoménem, neboť ideu a její konkretizovanou věcnou představu nelze odloučit. Malířství je „názorným a tvárným myšlením v čarách, plochách, objemech, barvách“, avšak není možné myslet bez obsahu: „není formy bez obsahu a bez formy“. Vyhraněný negativní postoj vůči abstrakci, posílený psychologizující argumentací, uzavírá úvahou nad omezenými možnostmi interakce malířství a hudby. Hudebník a výtvarník mohou mít společná témata a ideu, formální konkretizace se budou ale jistě lišit. Malby s kvalitou hudebnosti se snaží přímo zhudebnit námět, který lze spojit pouze s barvou (s barvou by jej bylo možné spojit jen prostřednictvím ideje, která na základě tohoto námětu vzniká) a proměňuje simultánní zrakové vjemy v sukcesivní sluchové. Toto zkrácené spojení je pro Nebeského nevhodné, neboť zcela obchází ideu a zůstává v oblasti smyslových počítků. Umožňuje ovlivnit pouze náladu díla a ne jeho formální stránku a dokazuje jen „nemožnost účelného zhudebnění výtvarného námětu“. Dochází k závěru, že „hudební možnosti malby jsou dány výlučně jen jejími složkami citového výrazu“.

Teige se ve studii *Orfismus*<sup>37</sup> vyjadřuje ve vztahu ke Kupkově tvorbě konkrétněji, než obecně teoretizující Nebeský. Opět podává výklad o orfismu a proměně Kupkovy tvorby po roce 1910. Ocenil především jeho odvalu překročit hranice naturalismu a užívat tvary a barvy svobodně bez závislosti na přírodě, která má velký historický význam pro vývoj pokubistické malby. Avšak význam je spíše jen symbolický pro vývoj abstrakce, poněvadž kvalitu obrazů snižuje jejich „nechuť ke geometrickému řádu“, „secesní příchut“, individualismus a libovolný subjektivismus, vzniklé následkem toho, že Kupka neprošel kubistickou školou. Orfistická malba, graficky transponující melodii, nadto nemá charakter samostatné tvorby: „je to směs, nikoliv identifikace, je to ilustrace a interpretace, nikoliv plnoprávná a ryzí tvorba“, protože nespojuje malířství a hudbu současným způsobem. Namísto toho setrvává v oblasti náladového individualismu. Hudebnost může pro orfismus představovat i nebezpečí závislosti, odvozenosti a degradace na pouhou ilustraci.

Čistotu obdobnou absolutní hudbě přiznává pouze geometrické abstrakci, suprematismu a neoplasticismu, které završily cestu od Cézanna přes kubismus k abstraktní malbě. Kupka však šel jinou, podle direktivního Teigehe méně správnou a méně hodnotnou cestou a jeho *Vertikálních plánů* si váží jen jako předzvěsti završení. Proti orfismu, barevné hudbě a wagnerovskému gesamtkunstwerku, které považuje za nečisté útvary a „estetické polotvary“, pak Teige postavil v poetistických manifestech do protikladu avantgardní pojetí spojování uměleckých druhů založeném ne jejich identifikaci. Jeho kritický článek kromě názoru na hudebnost jako nadbytečného přídatku umění, stejně jako literární a filozofické obsahy, dobře ilustruje rozpor avantgardních nároků na umělecké dílo a Kupkovo pojetí, vycházející z tradic počátků 20. století.

### 3. Arnošt Hošek: hudba v barvách a tvarech

#### 3.1 Les artistes musicalistes

L. Vachtová<sup>38</sup> poznamenala, že kdyby se Kupka opravdu zajímal o hudbu takovým způsobem, s jakým byl konvenčně spojován (a který chtěla zpochybnit), dalo by se předpokládat, že by býval byl navázal nějaký kontakt s pařížskou skupinou *Les artistes musicalistes*, jejíž program se začal rýsovat už v roce 1913, se skupinou, pro niž se „stala hudba již hybnou silou“<sup>39</sup>. Další skupiny počátků abstrakce, které se programově zabývaly zkoumáním vztahu hudby a výtvarného umění, působily v Americe, okruh Alfreda Stieglitze<sup>40</sup> a synchronisté. Morgan Russel a Stanton Macdonald-Wright se poznali v Paříži roku 1911 na studiích u kanadského umělce Ernesta Percyvala Tudor-Harta, jež vyučoval podle své vlastní hudební nauky o barevných harmoniích. Společně založili umělecké hnutí a vypracovali teoretické základy způsobu malby abstraktních synchronií. Usilovali zejména o to, aby se malby rozvíjely v čase tak, jako tóny v hudbě a hledali analogie mezi barvou a tónem.

Kupkův vztah ke skupině *Les artistes musicalistes* zůstává zatím nevyjasněný. Zřetelně se však rýsuje poměr k ní v případě Arnošta Hoška, kterému bude věnována následující kapitola. Skupina muzikalistů měla charakter širokého mezinárodního multidisciplinárního sdružení malířů, sochařů, architektů a designérů. V jejím předsednictvu byli též hudební skladatelé Arthur Honegger, Maurice Ravel, Jean d'Udine a spisovatel Paul Valéry. Podmínkou členství nebyla ani přítomnost umělců v Paříži, podstata příslušenství ke skupině spočívala především v duchovní spřízněnosti, v externí spolupráci a účasti na společných výstavách. První muzikalistický salón, jehož se zúčastnilo třicet dva umělců, se konal na přelomu roku 1932 a 1933 v pařížské Galerie de la Renaissance, další následovaly v letech 1934 a 1935 opět v Paříži, v roce 1935 v Praze, 1936 v Budapešti a 1938 v São Paolu. Program muzikalismu byl zformulován v manifestu, vydaném v dubnu roku 1932 a podepsaném zakladateli skupiny, malíři Henry Valensim a Charlesem Blanc-Gattim

a dále Gustavem Bourgoigne a Vitem Stracquadaini. V Čechách manifest záhy publikoval díky Hoškovi časopis *Česká hudba*.<sup>41</sup>

Základní myšlenku manifestu o dominanci uměleckých druhů (loi de prédominance) v jednotlivých kulturních epochách prosazoval Henry Valensi již mnoho let před založením skupiny. Vysvětlil jej např. v přednášce v Galerie de la Boëthie v roce 1913. Umění představuje jednotu, společné snažení všech uměleckých druhů, avšak různými prostředky. Vývoj umění se odehrává podle zákona nadvlády jednoho umění nad ostatními, toho, které nejvíce koresponduje s duchem doby. Ve starověkém Egyptě vládla architektura, v antickém Řecku sochařství, v renesanci malířství, v 18. a 19. století literatura, ve 20. století hudba. Během tohoto cyklu každý umělecký druh prošel na každém stupni proměnami, přijímal charakteristiky dominujícího druhu. V případě malířství po sobě následovala egyptská architektonizující, skulpturální řecká malba, renesanční malířství očištěné od vlivů ostatních umění, zliterarizovaná malba 18. a 19. století a zhudebněná současná. Během takto pojatého vývoje kromě proměn dominantních vlivů dochází k odhmotňování základního materiálu, které souvisí s duchovním vývojem lidstva. Na počátku stojí hrubý kámen užívaný v architektuře a otesaný kámen sochařů. Následuje barva v malířství a nehmotné materiály, slovo, spojované s obrazem v literatuře a zvuk, spojovaný s představou v hudbě. Aby současné umění odpovídalo své době, pro niž je charakteristické využívání vědy a „zevšeobecnělý dynamismus“, musí se zhudebnit, neboť právě hudba svými základními vlastnostmi ztělesňuje ideál dynamismu, rytmu, vědy a harmonie. Hudba esteticky vládne modernímu světu, a „tako je musikalismus pravým uměleckým výrazem naší doby a způsob hudebního vyjadřování jazykem všech umělců.“<sup>42</sup>

Manifest tedy spíše jen podává objasnění oprávněnosti muzikálního zaměření autorů na základě historické nutnosti. Konkrétní program zhudebnění umění nepodává a nevznáší žádné estetické požadavky. Zásadním a jediným imperativem je pouze: „tvořiti v poslušnosti zákonů inspirace a komposice současné hudby“. Manifest jinak zůstává jen u obecných formulací a výzvy ke sdružení podobně smýšlejících umělců. Jejich hlavní společný rys představuje vnitřní pocit, „že dech

hudby oživuje naši dobu“. Vůbec proto nepřekvapuje, že členy skupiny Les artistes musicalistes se stali umělci rozličných stylových zaměření a názorů, když pro estetiku muzikalismu nebyla důležitá forma vyjádření. H. Valensi v jednom ze svých pozdějších textů, v nichž rozvíjel a upřesňoval názory na tvorbu, kladl důraz zejména na subjektivnost, která se rovná zduchovnění a odhmotnění díla.<sup>43</sup> K nadstylově vymezenému hnutí, se tedy připojili umělci vycházející ze všech směrů, počínaje impresionismem. Celkovou názorovou nejednotnost a roztržičnost doplňuje skutečnost, že malovali obrazy jak figurativní tak abstraktní. K nejznámějším muzikalistům, kromě již uvedených, jsou řazeni Jean Carlu, Da Silva Bruhns, Demaria, Heng Auguste, Arnošt Hošek, Edmond Küss, Vera de Landchevsky, Lempereur-Haut, Lundstrom Knut, Jean a Joël Martel, Étienne Béothy, Freundlich, Mallet-Stevens a Prinner.<sup>44</sup>

V rámci tendencí spojování výtvarného umění a hudby patřily snahy muzikalistů zpočátku ke konzervativním postupům. Takovéto spojení za pomoci tradičních malířských a sochařských technik, se považovalo spíše překonané a neschopné vytvořit skutečnou syntézu. Ve dvacátých letech se dávala přednost technikám pracujícím se světlem a pohybem fakticky probíhajícím v čase před iluzivním náznakem pohybu v ploše. Opticko-akustické pokusy se uskutečňovaly zejména prostřednictvím filmu, světelnými projekcemi a tzv. barevným klavírem. Později, ve druhé polovině třicátých let také Valensi a Blanc-Gatti realizovali pokusy v těchto médiích a dospěli v *Dimenzionistickém manifestu* (1936) k další definici nového umění.<sup>45</sup>

### 3.2 Zapomenutý synestetik

Arnošt Hošek, ač slavil úspěchy na výstavách muzikalistů a zahraničních kongresech, ve své vlasti upadl v zapomnění. Když v roce 1941 zemřel, věnovali mu spolupracovníci O. Starý a M. Kouřil v časopisu *Architektura* články, hodnotící jeho celoživotní práci, doplněné četnými ukázkami z díla teoretického, malířského i architektonického. Kouřil pak ještě otiskl tři Hoškovy krátké texty v časopisu *Acta*



*Scaenographica*, v ročníku 1964-65, věnovaném kinetismu. Až do osmdesátých let zůstalo poněkud bizarní dílo individualistického tvůrce, stojící mimo hlavní umělecké proudy 30. let, opomíjeno. Hoškovu tvorbu pak připomněla roku 1988 H. Rousová na výstavě *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění 30. let*, mapující málo známé abstraktní tendence. O tři roky později pak Hoškovo dílo zhodnotila samostatnou monografickou výstavou a navrátila do kánonu dějin moderního umění statí v *Dějínách českého výtvarného umění IV/2*.

Arnošt Hošek se narodil v roce 1885 v Uherském Ostrohu, věkem patří tedy ke generaci skupiny Osma, ale malovat začal teprve kolem svého čtyřicátého roku. Vystudoval architekturu, v letech 1910-25 působil v zemském úřadě v Praze a po roce 1925 na ministerstvu veřejných prací, kde dosáhl funkce vrchního odborového rady. Profesionálně se zaměřil na architekturu a urbanismus. Vynikajících výsledků a ocenění dosáhl ve stavební akustice. Přednášel např. na univerzitě v Hamburgu, na Vysoké škole hudební v Berlíně a v pražském Klubu architektů a byl zastoupen na mnoha zahraničních výstavách. Od konce dvacátých let se účastnil několika architektonických veřejných soutěží, např. na projekt průmyslové školy v Hradci Králové, na úpravu Letné nebo na řešení československého pavilónu pro výstavu umění a techniky v Paříži v roce 1937, ale jeho návrhy ve standardním funkcionalistickém stylu nebyly provedeny. Jako akustik spolupracoval na projektech např. s bratry Šlapetovými, Pavlem Janákem, Miroslavem Kouřilem a Josefem Rabanem. Podařilo se však realizovat jen jediný, adaptaci sálu kina Alfa v Ostravě (1937-38), nicméně problémům akustiky věnoval Hošek četné články ve *Zprávách veřejné služby technické a Stavbě*.<sup>46</sup> Mimo jiné zaměření na akustiku, v letech 1931-41, ho zřejmě dovedlo k zájmu o utváření divadelního prostoru a jeho obnovu. O reformu jeviště se úspěšně pokusil studií zaslanou do soutěže psychologicko-estetické společnosti v Hamburgu *Erneuerung der Bühne* v roce 1930. Za svůj návrh získal druhou cenu.<sup>47</sup>

Souběžně s činností architektonickou a povoláním státního úředníka se Hošek intenzivně věnoval malbě a s ní těsně spojenými teoretickými úvahami, v nichž spatřoval své osobní poslání. Teoreticko-estetické články publikoval průběžně od

roku 1926 v časopisech *Stavba*, *Česká hudba*, *Klíč*, *Magazín družstevní práce*, *Přehled rozhlasu*, *Architektura*, ve výstavních katalozích a brožurách vydávaných vlastním nákladem. Tiskem uveřejnil i své dvě přednášky, *Souvislosti barev a tónů* ze IV. mezinárodního kreslířského kongresu v Praze r. 1928 a *Základy všeumění*, český překlad přednášky *Elemente der Allkunst* z II. hamburského kongresu Farbe-Ton-Forschung v roce 1930, otištěný na pokračování v Klíči 1930-31. Některé teoretické studie zůstaly pouze v podobě poznámek nebo rukopisných knih, jako např. kniha *Souvislost barev a tónů*<sup>48</sup> s litografovaným textem přednášky z kreslířského kongresu v rozšířené podobě, doplněné architektonickými nákresey, notovými záznamy, analytickými kresbami, fotografiemi staveb, jedenácti akvarely tvarově vyjadřujícími stupnice a jednoduchou koláží na vazbě. H. Rousová<sup>49</sup> dále poukazuje na význam deníkových záznamů z let 1939-41, obsahujících mnoho teoretických úvah, uložených v soukromé sbírce v Paříži.

Hoškovu kariéru a cestu k mezinárodnímu uznání popisuje stručně v článku v *České hudbě* J. Flajšhans.<sup>50</sup> Podle něj poprvé vzbudily pozornost Hoškovy výzkumy na kongresu Farbe-Ton-Forschung v Berlíně roku 1930 a na jiném kongresu tamtéž o rok později, přednesené s titulem *Die Gesetzmäßigkeit der Synesthesien*. Při mezinárodní soutěži na obnovu divadelní scény v Hamburku zaujal Švýcary, posléze vystavoval v Lausanne a Mnichově. Prostřednictvím Švýcarů poznal Hoškovu tvorbu profesor pařížské umělecké školy Monod-Herzen, který jej doporučil nově vzniklé skupině Les artistes musicalistes. Hošek hned na první kolektivní výstavě představil osm obrazů a nadále se účastnil všech muzikalistických salónů.

### 3.3 Všeumění

Tvorba a teoretická reflexe jsou v Hoškově celoživotní usilovné práci neoddělitelně spojeny a zaměřeny ke společnému cíli. Obrazy se někdy zdají být přímo ilustracemi nebo dokumentací k jeho pseudovědeckým bádáním v oblasti smyslového vnímání. Teorie stojí na prvním místě a Hošek jí podřizuje estetickou stránku kompozic, ač to zřejmě nebylo jeho záměrem. Neobvyklé srůstání teorie a praxe ústí ve svérázné obrazové realizace. Dílčí poznatky z různých vědních oborů pospojoval v synkretický systém, slučující racionalitu s iracionalitou a exaktní vědecké poznatky s akcenty na individuální duševní prvky. Formuloval je v četných nesnadno srozumitelných textech, přetížených odbornou terminologií. Ve svých zkoumáních se dostává do oblasti filozofie (zejména antické), psychologie, obecných estetických problémů, hudební teorie, dějin hudby, pedagogiky, dějin umění, orientálních kultur, optiky, akustiky, matematiky a geometrie. Všestrannou Hoškovu erudici, i když ve většině oborů laickou, vysoce ocenil M. Kouřil: „V jeho osobě uskutečnila se znovu idea renesančního všeumělce, pro kterého v období nalezneme jen Leonarda da Vinci.“<sup>51</sup> Kostru, na kterou se připojují a složitě proplétají prvky převzaté z toho či onoho oboru, tvoří hudební teorie. Východisko pak představuje psychologický fenomén, spojování smyslových vjemů.

Hošek svůj teoretický systém vybudoval na faktu vzájemných vztahů jednotlivých smyslů a smyslových vjemů. Proto považoval i souvislost jednotlivých uměleckých druhů za zcela samozřejmou. Cílem Hoškových úvah byl pak nadčasový ideál umění, spojující tyto specializované druhy na společném senzuaálním základě ve *všeumění*. Specializace a odloučení jednotlivých uměleckých odvětví, zapříčiněná iracionalismem a naturalismem, způsobuje jejich pozvolné odumírání. Specializace vede k vnitřní nerovnováze a tragickému úpadku kultury. Tomuto úpadku lze zabránit součinností etiky a estetiky a zároveň novým směřováním ke koncentraci, absolutnímu uměleckému tvoření, jehož cestu by mohlo naznačit studium synestézií. Ve filozofické úvaze o nové architektuře *Etika hranicí estetiky* Hošek vymezil jejich hranice, naznačující ideální charakteristiku nového umění, zejména architektury a

urbanismu. Estetika, spojená s fantazií, romantismem, subjektivností, utopií, specializací a mimezí, musí být překonána etikou, která v sobě nese funkce účelnosti, objektivity vyplývající z exaktnosti smyslů, homogenity, duch evoluce a geometrické řešení namísto závislosti na přírodě.

Absolutní umění v Hoškově pojetí je umění nezávislé na rychlém tempu moderní civilizace, oproštěné od determinant času a místa vzniku. V jeho základech se nacházejí zákony vybudované na matematických a geometrických pravidlech, zrcadlící kosmické dění. Absolutní hodnota uměleckého díla se pak poměřuje tím, jak zdroj všeho tvoření, životní síla, překonává vlivy času a místa. Ideál představuje bezčasový čistý výraz životní síly. Nejlépe se k němu dá přiblížit subjektivností pojetí. Také Hoškovy obrazy, aspirující na tento ideál absolutního díla, působí dojmem výlučnosti, nezařaditelnosti a neaktuálnosti vzhledem k meziválečným výtvarným tendencím. Vyloučením faktoru historického času a místa a postulátem jednotného neměnného zdroje umělecké tvorby Hošek zamítá i tradiční dějiny umění jako dějiny stylů. Styly, modifikovaný výraz životní síly, nahrazuje v „nových dějinách staré kultury“<sup>52</sup> přirovnáváním stejných historických jevů v různých uměleckých oborech. Jako příklad takového zkoumání vnitřních souvislostí uvádí srovnání díla Aischylova, Michelangelova a Beethovenova, která mají stejnou dynamiku a gotický základ. Kromě nového pojetí dějin umění, navrhuje Hošek také nový duchovněvědný obor, který by zkoumal souvislosti jednotlivých smyslů a vybudoval nové zákony, jimiž by se řídilo budoucí všeumění.

V souvislosti s vymezováním společných jmenovatelů všech uměleckých oborů Hošek operuje s mnoha vlastními termíny. Níže budou ve výběru naznačeny některé často užívané pojmové konstrukty, jako sens-commun, komposice, polarita melodie a harmonie a synesthesie. Na hudební terminologii Hošek staví svou další kulturně-vývojovou koncepci. V čísle je skryt prapůvod kultury. Na počátku existovala melodie, která je původem lineárního geometrického členění a je podřazena číselné symbolice. Vládnu v ní zákony geometrie a abstraktnost čísla. Dále „melodie dosáhla vrcholu jemnosti ve starém řecku v rámci tetrachordu. [...] ve středověku se vytvořil hexachord, který byl rovnováhou mezi melodií a harmonií,

právě tak, jak to vyznačují obrazy giottovy.<sup>53</sup> Od té doby upadala, přenechávajíc své místo harmonii. Harmonie v umění převládá, když se základem tvorby stává disonance a odvozování tvarů z formy fyzikálního chvění, jak se podle Hoška dělo v posledních stoletích. Také doufá, že melodie, směřující ke konzonanci v současnosti zvítězí nad individualistickou harmonií, jak jasně vyjádřil: „melodie je spásou naší doby“<sup>54</sup> a základem všeumění.

Podstata společná všem uměleckým dílům se nachází v kompozici. Původní abstraktní kompozice však byla zničena naturalismem, a kvůli tomu se od sebe také oddělily jednotlivé umělecké druhy. Např. malba vyšla z ornamentu, ale čím víc se snaží napodobovat přírodu, ztrácí schopnost abstraktní kompozice, vítězí v ní motiv a zájem o formální výraz a naturalismus v ní ničí odraz duševních dění. Zachránit by jim mohlo přiblížení k hudbě, která je čistou abstraktní kompozicí. Kompozice vzniká z citového základu, jakéhosi společného smyslu (sens-commun) soustřeďujícího všechny smysly. Jeho název Hošek převzal od Rousseaua a považoval ho za nezbytný pro tvorbu a chápání uměleckých děl, jindy jej ztotožnil se základem filozofie.

V dochovaných teoretických studiích Hošek však nestihl vyjádřit a systemizovat všechno, co zamýšlel. Jak naznačují některé poznámky na okraj, syntetizující záměry přesahovaly jeho možnosti. Mnohé fenomény a souvislosti pouze naznačil s odkazem, že později je uvede v plánovaných pojednáních v plně širší. Prvním nutným krokem k vytvoření syntetického uměleckého oboru bylo prozkoumání a stanovení zákonitostí vztahů tradičních druhů. Metodu, která se měla lišit od dosavadních způsobů uzákonění, založil na hudbě. Jako východisko mu posloužila zejména proto, „že zůstala jediná během let téměř nedotčena následky specialisace, ale i proto, že dosud obsahuje všechny prvky ostatních odvětví, žádajíc od umělce tvoření za spolupůsobení všech smyslů.“<sup>55</sup> a také podle muzikalistického přesvědčení vládla soudobé tvorbě. Za svůj život stihl podrobně rozebrat pouze vztahy malířství a architektury k hudbě, problematiku součinnosti sochařství, divadla, filmu a hudby stihnul jen naznačit.

Nejdetajnější zkoumání Hošek prováděl na úrovni smyslové. Nejprve se

zabýval mnohonásobným synestetickým vnímáním. Osobní nadání pro barevné slyšení a vnímavost k hudbě se u něj objevily během vojenské služby za první světové války, kdy se zabíral především obrazovými představami vznikajícími při akustických vjemech z výbuchů děl.<sup>56</sup> Během dalších let tyto schopnosti rozvíjel, konkretizoval a snažil se uzákonit v systému souvislosti barev a tónů, hlásek a prostorů. Synestézie, tedy percepční fenomén, při němž skutečný vjem jednoho smyslu vyvolává subjektivní dojem v oblasti jiného smyslu, měla umožnit spojování uměleckých zážitků, neboť její pomocí by bylo možné vnímat dílo jinou formou, než v které bylo vytvořeno. Hošek synestézie, čili projevy mnohonásobného vnímání, standardně člení na synopsisie, barevné a tvarové představy při akustických vjemech, fotismy, grafické transpozice těchto představ a fonismy, hudební dojmy vznikající při pozorování barevných a tvarových jevů. Před nejobvyklejšími synopsisiemi upřednostňuje vzácnější fonismy jako jevy cennější pro poznání souvislostí akustické a optické oblasti. V teoretických studiích se pak snaží zachytit rozmanitost vjemů vznikajících při přenosu dat mezi smysly.

Bohatství spojování vjemů ukazují následující citáty z Hoškovy rukopisné knihy: „barokní věže mají mnohdy silhouety rovnající se stupnici g-dur, a-dur, e-dur, b-dur atd. indické pagody jsou zase tvary stupnic subdominanty“<sup>57</sup>; „též představy určitého materiálu lze pozorovati, na př. u basu a barytonu by odpovídal představě krystalu, u tenoru určitému kovu, u altu emailu a u sopránu průhledné hmotě [...] při zpěvu battistiniho tanul mi na mysli smaragd.“<sup>58</sup>; „donatello [...] je již úplně harmonický, jeho plastika má určitou příbuznost s hudbou wagnerovou. [...] tintoretto komponoval pravé barevné fugy“<sup>59</sup>; „některé části beethovenova opu 18 působí i na čich, šíří přímo vůni čistě květinami porostlé louky, též sladká neb trpká příchut' jest někdy doprovázejícím zjevem, jako u hudby rameaua“<sup>60</sup>; „hudba arytmiická odpovídá průhledným barvám (barevná okna v kostelích)“<sup>61</sup>. Od subjektivních dojmů pak Hošek postoupil k ustanovení exaktních synestetických zákonů na základě matematicko-geometrické analýzy. Synestetické zákonitosti považoval za přesnější než vžitá estetická pravidla a takto jim chtěl dodat objektivní platnost. Podmínkou absolutních synestetických schopností bylo sice jakési vnitřním

osvícení, ale správnou výchovou by mohly být přístupné všem lidem. Začal zjišťováním souvislostí barev a tónů matematicko-geometrickými metodami, neboť číselné poměry, matematický systém a geometrický prvek jsou podle něj společné všem smyslovým oblastem. Zabýval se grafickým znázorněním základních hudebních útvarů, tvary tónin a stupnic za kombinování transversálních a longitudinálních vln, barvami intervalů a akordů, dráhou tónu apod. Složitými výzkumy chtěl Hošek dospět k vytvoření harmonie barev a prostorů založených na pravidlech, která by byla tak přesná a tak samozřejmá, jako je harmonie v hudbě a stanovit základní kompoziční prvků všeumění.

Při reprodukci synestetických vjemů ale kladl také důraz na výslednou estetickou hodnotu obrazu. Ta samozřejmě musela být v souladu se synestetickými pravidly, musela být spojením etiky a estetiky. Jako ukázkou malby, která se pouze esteticky blíží synestetickým tvarům, avšak není podložena ani teoreticky ani zkušeností mnohonásobného vnímání, uvádí obrazy Josefa Šímy. Mají „dobrou (=zvuknou) kulturu“, ale chybí jim onen nezbytný základ, nahrazený vratkou fantazií.<sup>62</sup>

### 3.4 Hudba v barvách a tvarech

Výsledky hledání zákonitostí Hošek předvedl poprvé veřejnosti na VI. mezinárodní výstavě výtvarné výchovy v Praze 1928 při kreslířském kongresu. V expozici D 13 vystavil kompozice představující základy grafického znázornění souvislostí barev a tónů, matematicky odůvodněné výtvarné přepisy různých druhů chvění vypořádaných v hudbě a poezii. Po elementárních výzkumech Hošek přešel k výtvarným transpozicím celých hudebních kusů i rozsáhlých cyklů. Ty prezentoval na samostatné výstavě v Topičově salónu na podzim roku 1934. Hudební přepisy skladeb vycházejí jednak z Hoškových synestetických představ, jednak z jejich analýzy za pomoci partitur. Touto teoretickou reflexí překročil hranice pouhého zaznamenávání barevných a tvarových dojmů při barevném slyšení. Jednotlivé složky obrazové struktury, prvky vzešlé z elementárních výzkumů, kombinuje

volněji podle vlastních záměrů, takže nedochází k mechanické transkripci hudby. Skladby proměňuje do abstraktních statických plošných kompozic, ve kterých není nic náhodného a nepromyšleného. Tóny a akordy transponuje v barevné jednoduché tvary, geometrické i organické, které uspořádává podle rytmu a melodie skladby, aby docílil celkového obrazového charakteru odpovídajícímu tónině a náladě. Jednotlivými prvky a jejich modifikacemi, často se opakujícími kruhovými, oválnými tvary a jejich výsečemi, oblouky, vlnovkami, křivkami, spirálami, listovitými útvary, kosočtverci a mřížkami, vyplňuje obrazovou plochu. Pro kompozice, kombinující principy symetrie a asymetrie, je charakteristické opakování, proplétání a zmnožování základních tvarů a jejich barevné odstupňování v rytmickém řazení podobných jednotek, tedy ornamentální rysy. Tyto rysy také posiluje výše zmíněná tendence k úplnému vyplnění plochy, jakýsi horror vacui. Snaha po nekriticky důsledném zachycení všech součástí hudební skladby vedla až k přetížení a chaotičnosti kompozic. Hudební analogie snad může být patrná jen v dojmu, že obrazové prvky se rozvíjejí v jednom určitém základním směru, někdy doplněném vedlejšími hlasy, diagonálním, vertikálním, horizontálním nebo excentrickým. Bez znalosti Hoškova teoretického systému a názvů obrazů by bylo sotva možné rozeznat, že jde o výtvarný výraz hudby. Přehledněji a čistěji, než obrazy inspirované celými skladbami, působí elementární hudební motivy a barevná lineární zachycení tvarů tónin, skládající se ze systému proplétajících se, pravidelně rytmicky uspořádaných křivek a jejich výplní.

Většina kompozic vznikla technikou akvarelu. Hošek malířské a grafické techniky přirovnal k instrumentaci v hudbě. Právě tak jako určitý hudební nástroj je vhodný pro určitý žánr, lze rozlišovat i vhodnost výtvarného materiálu pro to které téma. Hoškovým účelům vyhovoval nejlépe akvarel, a také jej považoval za nejušlechtlejší malířský prostředek. Z formálního hlediska byla pro Hoška přijatelná pouze abstrakce, neboť je vždy hudbě mnohem blíže než předmětné vyjádření. Nápodoba a naturalismus, který přeceňuje význam zobrazených předmětů, vedou k umrtvení a chladu v umění. Vývoj ideálu umění pak vede od naturalismu, přes chaotické užívání náhodných abstraktních forem po systematickou abstrakci,



uzákoněnou podle hudebních principů. Také se kriticky vyjádřil k nedůslednosti skupiny Les artistes musicalistes v tomto aspektu, poněvadž mnozí její členové se nikdy neosvobodili od předmětnosti. Hošek se oproti nim cítil na vyšší vývojové úrovni, teoreticky i prakticky.<sup>63</sup> Svě sebevědomí opíral hlavně o schopnost spojení hudebního cítění s podrobnými znalostmi hudební teorie do ucelené nauky, zatímco ostatní muzikalisté postupovali pouze empiricky. V pozdních obrazech se však Hošek od jednoznačného programu abstrakce odklonil a synestetické zákonitosti začal aplikovat i na malbu předmětnou. Jako doklady snahy o novou realitu M. Kouřil uvádí pastely *Přítivná krajina*, *Vznešená společnost* a poslední Hoškovu práci, pastel *Duchovní koncert u sv. Jakuba*.<sup>64</sup>

Jediná samostatná přehlídka Hoškova díla, uskutečněná za jeho života, představující osmdesát akvarelů, se konala v Praze v roce 1934 v Topičově salónu pod názvem *Hudba v barvách a tvarech*. Hošek na ní předvedl soubor prací, ukazujících jednu z možností realizace *devátého umění*, obrazovou realizaci hudby. Tento termín, překrývající se s pojmem všeumění, převzal od Phillipa Diolé, jež jej použil v roce 1932 v souvislosti s první výstavou skupiny Les artistes musicalistes. Položky katalogu výstavy podávají obraz o Hoškových různorodých hudebních preferencích. Ke kompozicím jej inspirovaly skladby slavných skladatelů, Smetany, Dvořáka, Musorgského, Bacha, Beethovena, Chopina, Vivaldiho, Rossiniho aj., ale i lidové písně (české, slovenské, polské, finské, norské, maďarské, italské) a historické kusy, jako řecký chór nebo píseň z kancionálu ze 16. století. Výstava také představila ukázky z rozsáhlých obrazových cyklů z první poloviny třicátých let, které chtěl Hošek použít pro scénickou výpravu Offenbachových *Hoffmannových povídek*, Gluckovy *Armidy*, Neveuxovy hry *Julie aneb snář* a Sofoklova *Oidipa*. Jak je zřejmé, fotismy nevyvolával u Hoška jen poslech hudby, ale i četba textů. Zvláštní případ fotismu představuje kuriózní obraz *Zvířecí orchestr ráno na dvoře*, podněcený nehudebními akustickými projevy domácího zvířectva, který nejvíce podráždil kritiky.

Pro Hoška je kromě zájmu o klasickou hudbu typické také zaujetí moderní vážnou hudbou, respektive mikrointervalovými systémy, na rozdíl od ostatních

muzikalistů, kteří zůstali v oblasti hudebního historismu. S Hoškovým absolutním uměním korespondoval i zájem o absolutní hudbu. Kriticky se stavěl proti moderním hudebním projevům. Módní šlágry a jazz pro něj neměly žádnou vnitřní hodnotu, protože nebyly nadčasové, ale naopak se na nich jasně projevovaly vlivy prostředí a doby vzniku. Posteskl si, že bohužel takovéto módní vlny obyčejného člověka zajímají více než absolutní umění.

Do osobního kontaktu se Hošek dostal s českým průkopníkem čtvrttónové hudby, Aloisem Hábou. Navštěvoval jeho přednášky o kompozici a prostudovanou teorii čtvrttónového systému pak vizualizoval v barevných grafech a akvarelech (např. v rukopise z Národní galerie nebo ve čtvrttónových studiích). Alois Hába bral Hoškovy výtvarné i teoretické snahy vážně a oceňoval je, jak zdůraznil v úvodním proslovu k výstavě *Hudba v barvách a tvarech*. Hošek mu na památku za pomoc při vernisáži věnoval akvarel *Humoreska od Antonína Dvořáka*<sup>65</sup>. Při zahájení výstavy Hába také promluvil „o zvláštní schopnosti barevně a tvarově viděti hudbu, o fyzikálním tvoření tvarů zvukem (obrazce Chladnyho, formování plamene zvukem), o možnosti výtvarného znázornění melodické linie, tónové barevnosti, struktury akordů a architektury skladby, o možnosti vyjádřit výtvarně celkovou emoci skladby. Upozorňoval, že Hoškovy práce nechtějí být subjektivně chaotickými pocíťovanými projevy, nýbrž že se snaží o objektivní formování a komponování.“<sup>66</sup> Citace z kritiky ukazuje, že Hába byl také důkladně obeznámen s problematikou vztahu výtvarného umění a hudby. A mimoto se v jedné z teoretických studií vyjádřil o společném psychologickém základu a vnitřní jednotě uměleckých druhů a kulturního vývoje: „Je mnoho forem v přírodě a v umění. Smyslovým, reálným vnímáním jeví se nám jako rozmanitosti. Duševním zřením objevíme jejich abstraktní podstatu a společný původ jevící se jen v reálných formách rozdílně. Malířství, architektura a hudba jsou různé formy projevu. Základem jejich jest duševní pohyb, cítění a myšlení, snaha po poznání.“<sup>67</sup> Prozkoumání Hábových dalších názorů a snad i kontaktů s výtvarnými umělci a charakterizování jeho místa v těchto snahách v meziválečném období bude však možné teprve až po zpracování pozůstalosti, uložené v Muzeu české hudby. Jisté je, že byl jedním z mála, kteří Hoška uznávali a podporovali.

### 3.5 Architektura a hudba

V souladu s programem všeučení se Hošek snažil prozkoumat i zákonitosti vztahů dalších uměleckých oborů, nejen malby. Zájmům o divadlo a film bude věnována zvláštní kapitola. O praktických sochařských pokusech, které v začátcích ukončila Hoškova smrt, se zmiňuje M. Kouřil: „Jeho zájem sochařský se omezil jen na fonismy k sochařským dílům a pokusy o abstraktní kompozici dřevorezby, jejíž ukázka je v předchozí mosaice jeho prací. [...] zkoumání a pokusy v tomto oboru měl teprve v plánu.“<sup>68</sup>

Architekturu považoval za nejsilnější vnější odraz všeučení a chtěl ji reformovat pomocí hudby a dovést k součinnosti s ostatními uměleckými druhy. Základ pro zhudebnění architektury představovalo opět stanovení pravidel vztahů, tentokrát tvarů s hudbou. Hošek tato pravidla demonstroval na historických architektonických památkách evropských i orientálních. K nákrešům staveb někdy zaznamenával notovým zápisem fonismy, které v něm budova či její části vzbudily. V rukopisné knize *Souvislost barev a tónů* k výkladu o fonismech připojil nákresy řeckého antového chrámu, japonské pagody, gotického chrámu a funkcionalistické školy se záznamy melodií, které v něm vyvolaly. Na příkladu nástavby a úpravy průčelí obytné budovy zase ukázal, jak je možné hledat a korigovat optimální architektonické řešení za pomoci hudební analýzy celé kompozice. Stejně tak v článku *Je melodie základem umění?*<sup>69</sup> podrobně demonstroval architektonické řešení průčelí za pomoci melodie, vyvolané z podvědomí, užitě jako korektivu. Rozborem této krátké melodie na základě souvislosti hudby s matematikou a karteziánskou filozofií, pomocí dělení plochy podle délek not a číselné symboliky dospěl k uspokojivému řešení, jež by mu prý neumožňoval obvyklý postup. V didaktickém článku *Hudba a architektura*, doplněném podrobnou hudební analýzou renesančního štítu, předvedl na příkladu pražských památek názorně spojitost architektonických tvarů s hudbou. Popisuje vybrané hudební obrazy: např. „Prostor Staroměstského náměstí a prostorový interval k Týnskému chrámu, oddělený stěnou náměstí, tvoří spolu gotický akord, ve kterém chybí tercie. Lehce

posoudíme, zda-li prostory jsou dobře sladěny. Kostel Křížovníků a Salvatorský u Karlova mostu jsou vázány způsobem, jenž odpovídá modulaci z dur do moll. [...] V poměru k patetickému adagiu Staroměstské radnice jest barokní palác na protější straně náměstí spokojené allegro.<sup>70</sup>

Výzkumy mnohonásobného vnímání Hošek zužitkovával také ve stavební akustice, kterou chtěl zdokonalit zavedením synestetických zákonitostí. Zatímco ve fyzikální akustice řešil technické problémy, v psychologicko-fyziologické akustice požadoval sloučení hudební teorie s problémem architektonické formy. O tomto spojení poprvé psal Vitruvius. Hoškovi, který jej považoval za svého dávného předchůdce, se zamlouval také Vitruviův požadavek všestranného vzdělání architekta též v oblastech malířství, poezie, filozofie a hudby. Pro úspěšné řešení akustických úkolů chtěl Hošek využít výsledky pokusů zabývajících se souvislostí tvarových představ a hudby. Kvalita těchto tvarových představ měla být měřítkem akustické dokonalosti prostorů, neboť tvar formů je závislý na tvaru a velikosti koncertního sálu a barva na rezonanci prostoru. Prostory pak rozlišil podle hudebních kvalit na harmonické a melodické. K různým účelům staveb se hodí jiný typ, např. při stavbě kostelů se uplatňují harmonické zásady, pro koncertní sály doporučuje kombinaci melodického a harmonického prostoru.<sup>71</sup> Souhrnem a praktickou ukázkou synestetických zkoumání architektury pak měl být československý pavilon pro Mezinárodní výstavu umění a techniky v Paříži roku 1937. Hoškův návrh z roku 1936 však v soutěži neuspěl.

Spojování architektury s hudbou v Hoškově pojetí má určitou osobitost, nicméně navazuje na dlouhou tradici, trvající od antiky až po 20. století, vycházející od pythagorejské nauky o harmonii. Nejslavnější výroky o architektuře a její hudební podstatě pocházejí z doby romantismu. Exemplární ukázkou představuje přirovnání architektury ke zkamenělé hudbě F. W. J. Schellinga. V podobném duchu se vyjádřil také Schopenhauer o architektuře jako o zmrazené hudbě.<sup>72</sup> Podle pythagorejců je harmonie kosmu matematicky vyjádřitelná čísly a jejich poměry, stejnou číselnou harmonii našli právě v hudbě, a ta má s architekturou společný matematický základ, vyjádřitelný čísly a proporcemi. Užití muzikálních číselných poměrů,

v renesanci rozvinuté v obsáhlou nauku o proporcích, pak architekturu pozvedlo blíže k metafyzické ideji krásy. Ve 20. století na obdobném principu vybudoval Le Corbusier proporční systém (modulor), aplikovatelný v obou sesterských uměních, v „architektonických symfoniích“ i seriální hudbě, neboť optické a akustické proporce jsou podle něj vnímány stejným způsobem. Jinou metodu spojování architektury s hudbou představuje jejich syntéza a spolupůsobení, naznačená již Wagnerovým divadlem v Bayreuthu (1872-76). Později ji rozvinuli zejména expresionističtí architekti ve fantastických vizionářských návrzích „znějících architektur“ a „sférických symfonií“ (např. B. Taut, W. Luckhardt, H. Finsterlin, H. Poelzig, Fidus, W. Hablik, H. Scharoun).<sup>73</sup>

### 3.6 Kritické ohlasy

Kritiky výstavy *Hudba v barvách a tvarech* v roce 1934 otištěné v pražských novinách<sup>74</sup> vyzněly pro Hoška hodně nepříznivě, pro muzikalisty o něco lépe. Podávají výstižný obraz nejen o dobových názorech na spojování výtvarného umění a hudby, ale i na abstraktní tvorbu vůbec a ukazují, proč Hošek zůstal v podstatě nepochopen.

Většina referentů se shodla, že Hošek nepřichází s ničím novým. Jeho umělecká koncepce je jen osobitým pojetím dávno známého faktu o souvislosti jednotlivých uměleckých druhů a v podstatě ani nemůže přinést pro malbu nic nového. Dlouhé tradice předcházející devátému umění si Hošek byl dobře vědom a jistě pro něj byla i potvrzením vlastní práce. V katalogu výstavy z podzimu roku 1934 nastínil jakýsi rodokmen vlastního snažení od starověkého Egypta, Pythagora a Aristotela po své současníky: „Ale v každé době byly osobnosti různých kulturních odvětví, jež se snažily proniknouti k jádru tohoto umění. Tak na př. Leone Battista Alberti, J. J. Rousseau, Rimbaud, Baudelaire, Théodore Banville, Théophile Gautier, Paul Valéry, V. Korolenko, E. T. A. Hoffmann, Hogart, Meyerbeer, Berlioz, Liszt, Skryabin, Suarez de Mendoza, Louis Favre, G. Anschütz, Jean d'Udine, Rouhier,

Gaston Moch, Grazi, Angelo Filippi, Gruber-Jassy a mnoho jiných.<sup>75</sup> F. Kovárna poznamenal, že ve výčtu opomněl pouze Kandinského.<sup>76</sup>

Přehlížení nejvlastnějšího poslání devátého umění při obrodě kulturního života, popřípadě vůbec skepse ohledně jeho existence, však muselo být pro Hoška spíš zklamáním. Nicméně ve svém úsilí dále pokračoval se vší energií a oddaností. Kritika se soustředila zejména na otázku možnosti výtvarného přepisu hudby a posouzení výtvarné kvality akvarelů. Referenti často nesdíleli umělcovo základní přesvědčení o oprávněnosti jeho tvůrčího postupu. Například F. Kovárna ve své kritice vyšel z tradičního lessingovského dělení umění na časová a prostorová a teorie rozvedené ve studii *Malířství ornamentální a obrazové* (1934) a argumentoval zásadní rozdílností hudební časové řady s fixovaným směrem vnímání skladby a prostorového útvaru, vnímatelného simultánně bez jednoznačně určeného pořadí vjemů. Hošek tedy musel při svém výtvarném přepisu hudby vypustit charakteristické znaky časové řady, čímž se vzdal možnosti regulovat pocity diváka, působit jednoznačně a vyjádřit individuální kvality. Nevytvořil spojení hudby a malby, ale vytvořil ornament.<sup>77</sup>

Ztotožnění Hoškových kompozic s ornamentem představuje další bod, na které se shodli téměř všichni referenti. Vytýkali mu dekorativnost a ornamentální bezúčelnost, vycházející ze secesního tvarosloví. „Zavání to dekorativismem ‚modern stylu‘ neblahé paměti, secesním ornamentíčkováním. A čirý ornamentalismus to také je přes všechny důmyslně podkládané programy.“<sup>78</sup>, stojí v nejkritičtějších článku. Další autor se domníval, že akvarely jsou „jenom ornamentem, vágním, protože odpoutaným od materiálu a účelu. Tedy špatný umělecký průmysl.“<sup>79</sup> Někomu připomínal zase diagramy, vědecké nákresy, vzory na ozdobném papíru, chaotickou změť nebo samoučelné hříčky linií a barev. Hošek sám se na rozdíl od kritiků však k ornamentu nestavěl nijak odmítavě. Viděl v něm spojkou mezi základními principy melodie a harmonie a oceňoval jeho abstraktní kompozici, prostou nápodoby a vystavěnou pouze na principech rytmu a harmonie. Zejména doufal, že ornament v budoucnu nebude jen dekorací, ale stane se duševním obrazem člověka.

Výsledné obrazce pak podle kritiků ani zdaleka nedosahují působivosti hudby. Vůbec nezní, hudbu reprodukují pouze velmi matně a jsou přetíženy teorií. Nepřesvědčivé vyznění výtvarných interpretací hudebních děl způsobil zejména výtvarný charakter akvarelů a subjektivnost. J. Čapek Hoškovy spíše kresebné obrazy odsoudil za nedostatek výrazové síly bledých barev a ornamentálně stylizovaných tvarů a nedostatek malířskosti. Podle něj to jsou „spíše jakési vidinové diagramy, silokřivky a stenogramy“<sup>80</sup>. Skutečnost, že Hošek tvořil své obrazy na základě precizně propracované teorie, jim nepřidalo nijak na síle a živosti. Na referenty působily kvůli teoretické zátěži chladně, vyumělkovaně a chudokrevně. F. X. Harlas<sup>81</sup> oceňoval více nezáměrnou hudebnost Mařákových krajín nebo Uprkových venkovských výjevů, než Hoškovo pracné hledání exaktního a systematického výtvarného zachycení hudby.

Většinou kritikové přiznávali, že pro ně obrazy zůstávají spíše nesrozumitelné a neschopné zprostředkovat hudební zážitek. Buď nepocíťovali žádné hudební vjemy, nebo poukazovali na nemožnost rozeznat z akvarelu bez slovního výkladu, jakou skladbu nebo akustický jev zachycuje. Nejostřejší kritika označila Hoškovu hudbu v barvách a tvarech za zcela jalovou hluchou hudbu. Sdělnost tedy selhala a systém zobrazení, aspirující na objektivní platnost, byl označen za obecně nesrozumitelné autorovy subjektivní dojmy, čistě osobní a více méně libovolné reakce na hudební díla. Podle J. R. Marka šlo dokonce o „jiný druh surrealismu, stejně nekontrolovatelného zdůrazňováním hudebního obsahu obrazu, jako tam poetického.“<sup>82</sup> Články, reagující na Hoškovu výstavu pouze s mírnými výhradami, vyzdvihly alespoň jeho experimentální snažení, obohacení výtvarné teorie a ocenily i možnost praktického využití a rozvinutí poznatků v budoucnosti ve scénografii a filmu, na které sám autor kladl důraz.

Články recenzující výstavu muzikalistů ve Francouzském institutu E. Denise v Praze v listopadu roku 1935 obsahují v podstatě shodné názory a argumenty. Výtvarní kritikové vyjádřili opět své pochyby o možnosti malířského nebo sochařského přepisu akustických vjemů, který v případě muzikalistů končí ilustrací, schématem nebo ornamentem a poukázali na nepůvodnost tohoto snažení. Umělecká

skupina je spíše zaujala a doporučili ji pozornosti čtenářů, ale zůstali bezradní nad mnohotvárností stylového zařazení vystavujících členů. Referenty pak jistě musela zaskočit tato nesourodost, se kterou se u českých skupin s jasným programovým a stylovým směřováním nesetkali. Autor článku z deníku *Prager Tagblatt* přirovnal skupinu umělců vystavujících v Praze (mezi nimi např. Lempereur-Haut, Robert Delaunay, Albert Gleizes, Frederik Kann, Henry Valensi, Pauline Adour, Théodore Fried, Ernest Klautz, Vera de Landchevsky, Maurice Lerouillé, Léon Leyritz a Victor Servrancx) k orchestru, který ladí své nástroje.<sup>83</sup>

Téměř ve všech kritikách se opět objevuje výtky, že abstraktní umění muzikalistů je pouhým ornamentem. Zejména J. R. Marek v *Národních listech* a F. X. Harlas v *Národní politice* se pustili do ostré kritiky abstraktního umění. Pro Harlase mají abstraktní výtvořiny povahu rébusů, které vytvářejí pro svou zábavu umělci, aby si z obecnosti utahovali, a které nemá vůbec smysl luštit. Malba podle něj musí bezpodmínečně pracovat s tvary, barvami a náměty, „jak je člověk vidává kolem sebe ve světě skutečném a tak mnohotvárně krásném.“<sup>84</sup>, jinak je zcela nesrozumitelná. Opět nejostřeji se vyjádřil J. R. Marek v článku s ironickým názvem *Chvála abstraktní*. Poněvadž umělci skupiny Les artistes musicalistes sdílejí „židovský a mohamedánský nenávislný poměr k tomu, co ve výtvarném umění jest nejživotnějšího, totiž živý tvar, ať člověk nebo zvíře či krajina a jiné hmatatelné a viditelné věci pozemské“, malují místo nich ornamenty, mozaiky či abstraktní hříčky. Ty jsou zajímavé asi tak stejně jako řemeslné výrobky, kachle z Alhambry a orientální koberce, nebo jako přírodní útvary, jako vzorování mramoru, letorosty na dřevě nebo námraza na okně vytvářející podoby květů. Dále vysvětluje, co umělec vede k takovému málo hodnotnému způsobu výtvarného vyjadřování. Mezi psychologickými předpoklady vyjmenovává neschopnost originální figurální tvorby, nedostatek citu a rozumářství, slabošský únik do říše snů, schovávání se před kritikou konkrétních měřítek a v neposlední řadě i následování módní vlny.



### 3.7 Tradice synestézií

Pro Hoška byla synestézie rozhodně základem a nositelkou nové kultury. Zatímco umělec mnohonásobnému vnímání připsal kulturotvorné ambice, věda mu žádné zvláštní schopnosti nepřisoudila. Psychologický fenomén spontánního spojování dvou a více různorodých smyslových kvalit při percepčním procesu (příčemž spojení vjemů auditivního a vizuálního je nejobvyklejší), náležel hlavně do oblasti medicíny a psychologie. Souběžně mu věnovaly pozornost také okultní nauky a později teozofie. První lékařskou zprávou o konkrétních případech mnohonásobného vnímání podal na konci 17. století anglický oční lékař John Thomas Woolhouse. Přes ojedinělé lékařské dokumentace se v 19. století synestéziemi zabývali zejména filozofové, teoretici umění a spisovatelé, z nichž nejvíce proslul E. T. A. Hoffmann a francouzští symbolisté, pro něž jsou synestetické metafory příznačné. Se zavedením psychologie jako univerzitního oboru a se zdokonalením experimentálních výzkumných metod se na konci 19. století posunulo kupředu i bádání o synestéziích. V centru pozornosti stálo tzv. barevné slyšení (audition colorée, Farbenhören). Vyšly první vědecky podložené publikace od Eugena Bleuera a Karla Lehmana. Pořádaly se první kongresy a organizovaly badatelské týmy a zároveň bylo vyvráceno dosud panující přesvědčení, že synestetické vnímání je patologický jev. Systematické výzkumy tohoto zvláštního případu vnímání směřovaly k definicím, podrobnému kategorizování a objasňování. Vysvětlení synestetických schopností vedlo dvěma základními směry, buď psychologickým asociačním principem nebo speciálními neurofyziologickými podmínkami.<sup>85</sup>

Nové impulzy pro bádání představovaly zejména aktivity Georga Anschütze a Alberta Welleka. Představu o širokém rozsahu dosavadního zkoumání problematiky dokazují dlouhé bibliografické přehledy, doplňující jejich studie. G. Aschütz, estetik a psycholog, založil na hamburské univerzitě pracovní skupinu Psychologisch-ästhetische Arbeitsgemeinschaft a v jejím rámci rozvíjel nový druh vědy o barvách a tónech (Farbe-Ton-Forschung). Analýzy prováděl na základě experimentálních psychologických metod a na nich vybudoval obsáhlou systematizaci a přehled

objektivních zákonitostí. V letech 1926-31 uspořádal v Hamburгу tři kongresy nazvané *Farbe-Ton-Forschung* a proslovené příspěvky publikoval ve stejnojmenných sbornících (1927, 1931 a 1936).<sup>86</sup> Druhého kongresu, který se zaměřil zejména na praxi využívající barevné slyšení v hudbě, pedagogice a filmu, se zúčastnili Hošek a Pešánek.

A. Wellek, psycholog hudby (mj. studoval také muzikologii v Praze) a uznávaná akademická autorita, již dizertací *Doppelempfindung und Programmusik* (1928) naznačil své hlavní zájmy. Při zkoumání synestézií se vydal dále v čase než všichni ostatní. Nalezl jejich doklady již v raném starověku a výzkum rozšířil i na mimoevropské oblasti, např. na čínskou, perskou a indickou kulturu. Kromě historického bádání se věnoval klasifikaci synopsí, odlišování pravých a nepravých synopsí, jejich vztahu k absolutnímu sluchu a jejich vědeckému a kulturnímu významu.<sup>87</sup> Český čtenář se mohl informovat o fenoménu barevného slyšení z Wellekova článku v Ottově slovníku naučném. V souvislosti s výše probranou Hoškovou abstraktní malbou je zajímavá Wellekova poznámka, že tzv. *Sichtgebilde*, zobrazení fotismů, vzniklých podle literárních a hudebních předloh, konkrétních osobností, duchovních pojmů apod. u výzkumných osob, mají podobný charakter jako abstraktní obrazy, mediální kresby nebo umění duševně chorých.<sup>88</sup>

K problematice synestetického umění česky vycházely pouze ojedinělé časopisové články. Dva autoři je však uspořádali a vydali knižně. Oční lékař Jindřich Chalupecký publikoval svou stručnou monografii *Hudba barev* s podtitulem *Studie medicínská i literární* v roce 1906. Podal v ní krátký, ale hutný přehled o fenoménu barevného slyšení a jeho výzkumu, četné příklady z krásné literatury, mj. jmenuje i české spisovatele z konce 19. století, Polykarpa Starého a Růženu Jesenskou, a v poslední části zevrubně seznamuje s koncepcí barevně světelné hudby Louise Favréa. Vůči snahám o obrození umění skrze spojování smyslových vjemů je ale velmi skeptický. Synestézie pro něj není dokonalejším druhem vnímání, ale atavismem a abnormální vlastností citlivých jedinců, která nemůže být základem nového uměleckého druhu. Otokar Fischer se synestéziemi zabýval z pohledu literární historie a jednotlivé úvahy shrnul ve třech kapitolách knihy *Duše a slovo*

(1929). V esteticko-lingvistických studiích se zabýval užíváním koloristických přívlastků a přirovnání, vztahem jazyka ke světu barev a zejména popisy synestézií v literárních dílech. V kapitole *Splývání počítků* sledoval historii synestetických jevů zachycených v literatuře od německých romantiků, v jejichž době se srovnávání hudby a malířství stalo přímo módou (vyzdvihl zejména E. T. A. Hoffmanna a L. Tiecka), po francouzské symbolisty (A. Rimbaud, Ch. Baudelaire, J. Huysmans). Hošek zcela jistě prostudoval knihu J. Chalupeckého, jak dokládají některé jeho publikované texty. Hoškovy snahy pak zapadají do tohoto kontextu jako pokus o výtvarnou exploraci psychologických poznatků, které ve srovnání s dobovým vědeckým názorem přeceňoval a chtěl je využít k utopickým cílům celkové kulturní obnovy.

## 4. Miroslav Ponc: barevná hudba

### 4.1 Skladatel malířem

Miroslav Ponc (1902-1976) se proslavil po druhé světové válce jako skladatel funkční scénické, rozhlasové a filmové hudby. Jeho vynikající meziválečná avantgardní skladatelská, a ještě více výtvarná činnost však byly dlouho opomíjeny. Zůstaly neznámou kapitolou, dokud je znovu nezviditelnil a nezhodnotil muzikolog Jaromír Paclt. Některé Poncovy akvarely byly představeny v kontextu výtvarné avantgardy až na výstavě Devětsilu v roce 1987, později v devadesátých letech se staly součástí stálé expozice moderního umění Galerie hlavního města Prahy. Monograficky bylo Poncovo torzálně dochované výtvarné dílo dvacátých a třicátých let podrobněji zpracováno pouze J. Pacltem. Tato kapitola se bude opírat zejména o jeho poznatky, vydané knižně a formou článků.<sup>89</sup>

Ponc studoval kompozici, dirigování a hru na klavír a varhany na pražské konzervatoři, v Berlíně a ve Francii. Jako Hábův žák se naučil pracovat ve čtvrttónové a dalších mikrointervalových soustavách, ovládal Schönbergovu dodekafonickou kompoziční metodu a vyznal se v orientální hudbě. V malířství zůstal samoukem, nicméně dosáhl originálních a velmi kvalitních výsledků. Náleží tak do skupiny umělců obdařených dvojím nadáním, hudebním a výtvarným. Z nejslavnějších skladatelů, kteří se prosadili v první polovině 20. století také jako malíři, jmenujme např. Mikalojuse K. Čiurlionise, Arnolda Schönberga, Lyonela Feiningera a Michaila Matjušina. Později se typickým příkladem spojení hudebníka a výtvarníka v jedné osobě stal John Cage. Mnozí moderní skladatelé také malovali nebo kreslili, ovšem jen ze záliby a svá díla veřejně neprezentovali, např. Bohuslav Martinů, Eric Satie, Paul Hindemith nebo George Gerschwin.

Poncovy výtvarné snahy mají počátky v raném mládí, stráveném v Pardubicích, u kreslených a malovaných obálek zhotovovaných k prvním vlastním hudebním pokusům. Rozvinuly se do plné šíře zejména v letech 1922-25 během Poncova prvního berlínského pobytu. Od jara roku 1924 do jara příštího roku, kdy se

sblížil s berlínskou skupinou *Der Sturm*, se věnoval výhradně výtvarnému umění, a to i na úkor skládání. Malování zůstalo však vzhledem k dalšímu Poncově uměleckému vývoji a specializaci jen poměrně krátkou epizodou, ale přesto velmi výraznou. V členském průkazu Sturmu měl jako povolání uvedeny dvě profese, malíř a skladatel. Na veřejnosti se prosadil nejprve svými výtvarnými realizacemi, jako skladatel začal být uznáván až od konce dvacátých let. Do té doby se jeho skladby veřejně neprováděly a nevydávaly se ani jejich partitury. Po roce 1936, kdy zcela vzdal avantgardní koncertní tvorbu a pustil se ve velkém měřítku do produkce užitkové hudby na objednávku, ustala i jeho výtvarná tvorba.

Ponc odjel ze studijních důvodů do Berlína v říjnu roku 1922. Se skupinou *Der Sturm* se dostal do kontaktu o dva roky později a tehdy se jeho zájem obrátil od hudby a přípravy na povolání skladatele ke spojení hudební a obrazové mluvy, ke kompozicím hudby pro oči. Prostřednictvím galerie, časopisu a různých dalších kulturních aktivit Sturmu se seznámil s díly (nebo jejich reprodukcemi) doznívajícího pozdního expresionismu, futurismu, dadaismu, kubismu a konstruktivismu a obzvláště podnětně na něj zapůsobili příslušníci Bauhausu. Také navázal mnohé užitečné umělecké kontakty, např. s L. Moholy-Nagyem, W. Baumeisterem, L. Schreyerem, O. Nebelem, W. Gropiem, H. Richterem nebo O. Schlemmerem. V rámci skupinové výstavní činnosti mohl pořádat koncerty a poprvé veřejně představit své obrazy a model projektu scénické kompozice *Rotes Spiel* na 139. výstavě Sturmu v březnu roku 1925. Mezi díly H. Schreibera, L. Moholy-Nagye, F. Marca, A. Archipenka, S. Charchouna, L. Schreyera, K. Schwitterse, V. Kandinského, O. Nebela, A. Gleize, ukázkami černošské plastiky aj. vystavil dvě *Melodické kompozice* a obrazy *Soprán E<sup>2</sup>* a *Chromatická turbína z osminotónů*. Kratičká zpráva o jeho účasti se objevila i v *Pásmu*. V roce 1924 se Ponc seznámil také s berlínským sochařem a teoretikem Paulem Westheimem, vydavatelem konkurenčního časopisu *Kunstblatt*, kritizujícím expresionistické východisko a představujícím opozici k expresionistickému měsíčníku *Der Sturm* Herwarta Waldena, založenému již roku 1910. Skladatelovu vypjatému emočnímu rozpoložení, naznačujícím citovou krizi, odpovídal spíše expresionistický způsob

vyjadřování, psaní a malování nejvnitřnějších prožitků a pocitů. Myšlenkově a společensko-kritickým naladěním se však více blížil *Kunstblattu*, propagujícím německou novou věcnost. Vstup do Sturmu neznamenal pro Ponca přijetí expresionistického estetického programu, a tak jeho výtvarný projev korespondoval s konstruktivistickým tvaroslovím. Poncova osobnost a dílo se tedy v letech strávených v Berlíně rozvíjejí v průsečíku několika myšlenkových proudů a uměleckých směrů přítomných na berlínské výtvarné scéně. Nejdůležitější komponenty pro jeho svébytnou výtvarnou tvorbu představoval expresionismus, konstruktivismus a futurismus. Mezi staršími výtvarníky z okruhu Sturmu se také mohl s názory na analogičnost nebo společné rysy hudby a výtvarného umění, se zdůrazňováním rytmu abstraktního díla, s myšlenkami o univerzální harmonii nebo s obrazy s hudebními názvy, např. u R. Bauera, F. Stuckenberga, K. Buchheistera, J. Molzahna, E. Buchholze nebo O. Freundlicha.

Po ukončení intenzivního berlínského období se Ponc roku 1925 navrátil do Čech a zapojil se do aktivit levicové avantgardy. Paralelně ke členství ve Sturmu vstoupil také do brněnského Devětsilu. Na spolupráci s Devětsilem pomýšlel zřejmě už v Berlíně, když svůj model operní scény, vystavený se značkou pražské skupiny, diskem, chtěl realizovat v devětsilském divadle. V květnu roku 1926 představil na výstavě S. M. K. Devětsilu v Rudolfinu některé kompozice barevné hudby. Byly připojeny k expozici Osvobozeného divadla a povšiml si jich i K. Teige v recenzi v časopisu *Stavba*. Dalších výstav Devětsilu se již Ponc ale nezúčastnil. Věnoval se spíše propagaci pražské čtvrttónové hudby, činnosti přednáškové, koncertní a organizátorské a usiloval o získání stipendia, neboť po návratu domů upadal do existenčních problémů. Zejména chtěl navázat intenzivnější kontakty s Bauhausem v Dessau. Žádosti z roku 1926 o přijetí do základního kursu, se zdůrazněním svých hlavních zájmů o barevnou hudbu a abstraktní film, bylo vyhověno. Ponc se ovšem nakonec ke studiu nepřihlásil. Později také Bauhausu nabídl své přednášky o čtvrttónové hudbě, ale pro nedostatek finančních prostředků školy byl odmítnut. Namísto toho se vrátil zpět do Berlína na pozvání H. Waldena, neboť v Čechách nemohl najít uplatnění a zůstal tam od března do května roku 1927. Ve Sturmu

pořádal seminář o čtvrtónové hudbě, zúčastnil se opět skupinové výstavy a jako jeden ze zástupců Sturmu prezentoval na Německé divadelní výstavě v Magdeburgu znovu svůj scénický model opery. Po návratu z Berlína Ponc pokračoval ve spolupráci s Osvobozeným divadlem, kterou započal již před odjezdem hudbou ke Cocteauově baletu Svatebčané na Eiffelce (nakonec neprovedenou). Ve spolupráci s Jiřím Frejkou pak pokračoval v Moderním studiu a Vinohradském divadle a tehdy se také rozhodl pro specializaci na scénickou hudbu, přičemž nejbližší mu bylo avantgardní divadlo. Později v Národním divadle spolupracoval také s Karlem Hilarem. Poncovi navíc připadá prvenství v užití čtvrtónového systému ve scénické hudbě. Prvním, na scéně realizovaným dílem nakonec byla hudba pro hru J. Neveuxe *Julie aneb snář*. Režíroval ji J. Frejka, výpravu zpracoval B. Feuerstein a premiéru měla na podzim roku 1932. Byla to právě ona divadelní hra, pro kterou původně na Frejkovu výzvu vytvořil návrhy v podobě cyklu abstraktních kompozic Arnošt Hošek.

Ponc a Hošek se osobně setkali někdy kolem roku 1925. Pro Hoška seznámení s Poncovými malbami představovalo zásadní impuls pro vlastní malířské transpozice hudby, které udaly na mnoho let hlavní směr jeho uměleckým snahám.<sup>90</sup> Oba umělce kromě obdobného tvůrčího záměru spojovaly také teoretické zájmy a schopnost synestetického vnímání. Ponc studoval první publikovaný Hoškův článek *Je melodie základem umění?* ve Stavbě a J. Paclt zdůraznil, že principy obsažené v tomto textu nebyly tak moc vzdálené skladatelovu hudebnímu myšlení a konstruktivnímu vytváření hudebních forem, založeném na racionálních číselných základech.<sup>91</sup>

## 4.2 Koncepce barevné hudby

První jasně důkazy Poncova zájmu o propojování hudby a výtvarného umění našel J. Paclt ve skladbě *Velké kanonické preludium* (op. 2, s podtitulem Komorní hudba č. 1), kterou Ponc vypracoval jako studijní úlohu na počátku prvního berlínského pobytu v letech 1922-23. Podrobnou analýzou orchestrální kompozice J. Paclt odhalil uplatnění výtvarných aspektů ve výstavbě hudebního díla. Ty zůstávají skryté v promyšlené racionální konstrukci trojdílné formy, založené na pravidelném rozčlenění do úseků opakujících se v inverzní podobě. Při pouhém poslechu nejsou rozeznatelné a pro jejich odhalení je nutné partituru také číst. Konstrukční systém Ponc založil na matematických výpočtech tohoto členění, grafických znázorněních vztahů a zejména na fixním spojení hudebních témat a barev. K tomuto účelu si sestavil přehled přiřazení jednotlivých hudebních témat, jednoho hlavního a osmi vedlejších, k určitým barevným odstínům. Tímto činem začínají Poncovy pokusy spojující optickou a akustickou oblast a koncepcí barevné hudby. Jak J. Pacltovi soukromě sdělil, základním konstrukčním postupem pro *Velké kanonické preludium* bylo skutečně kombinování a systematické uspořádání barev a úseků hudební formy, a to ve výsledné geometrické formě dvou spojených pravoúhlých trojúhelníků.<sup>92</sup>

První spojení uměleckých druhů Ponc realizoval v hudební formě. V následujících dílech naopak zůstala hudba skryta ve vnitřní struktuře výtvarného vyjádření. Pracoval hlavně technikou akvarelu kombinovanou s kresbou perem a tuší. Své obrazy pojmenovával *kompozice melodické linie barevné, melodické kompozice* nebo *barevná hudba*. Samy názvy již odkazují ke spodnímu zdroji malby. Kompozice rytmicky uspořádaných barevných geometrických tvarů bývají někdy interpretovány jako partitury, např. "své akvarely [...] koncipoval jako barevné partitury. Dodnes jsou hudebními tělesy specializovanými na 20. století realizovány."<sup>93</sup> Poncova *Kompozici melodické linie barevné* (Kresba č. 2, 1925) skutečně na několika koncertech v devadesátých letech přehrál soubor Agon Orchestra pod vedením Petra Kofroně, což však nedokazuje, že malby byly původně



zamýšleny pro hudební provedení. V případě současné realizace jde spíše o volnou interpretaci latentní muzikální složky obrazů, o zpětný subjektivní překlad tvarových a barevných jevů do zvukové podoby za pomoci elektrických kytar a klavíru, obsluhovaného pěti hráči.<sup>94</sup> Poncovým obrazům chybí systematicčnost, umožňující jednoznačně uspořádat zvukové ekvivalenty, jak bude doloženo níže. Podobný případ představují synchronistické obrazy Morgana Russela. Před rokem 1920 podle nich sám malíř složil několik kusů komorní hudby. Obrazy bylo možné zhudebnit, avšak nebylo prvotním záměrem, aby sloužily jako podklad pro hudební interpretaci.<sup>95</sup> Hudební grafika jako samostatný mezní umělecký druh, která v jednom z možných projevů zcela emancipuje optický záznam od tradiční notace a přesouvá se do oblasti výtvarného artefaktu, pouze volně inspirujícího interprety, vzniká až po druhé světové válce. Proslavil ji např. průkopnický okruh newyorských skladatelů kolem J. Cage, umělci hnutí Fluxus, skladatelé R. Haubenstock-Ramati, A. Logothetis, D. Schnebel nebo S. Busotti. Z výtvarníků se v první polovině 20. století alternativními, ale stále direktivními, grafickými záznamy akustických nebo pohybových procesů zabývali zejména futuristé a umělci činní na Bauhausu. Inovaci způsobů záznamu si vyžádaly nové futuristické bruitistické nástroje (tzv. intonarumori) a nutnost standardizovat vizuální fixaci scénických představení na Bauhausu, synchronizujících složku textovou, hudební, choreografickou i scénografickou (např. O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, L. Hirschfeld-Mack). Pro pedagogické účely vypracovávali P. Klee, H. Neugeboren, W. Kandinsky a K. P. Röhl alternativní grafické transkripce skladeb, zejména německých klasiků.

Ponc se tedy nesnaží podat ustanovení pro budoucí hudební interpretaci obrazů, ale chce v nich spíše zviditelnit své představy a dojmy o spojení tónů s barvami nebo optické analogie hudebního prožitku. V základech tvůrčího snažení a snad i teoretických úvah se u Ponca nacházejí, stejně jako u Hoška, osobní synestetické vlohy. J. Pacltovi soukromě sdělil, že v začátcích skladatelské činnosti se mu barvy a tvary vyjevovaly také v podobě zvuků, tónů nebo celých hudebních forem. Úryvky z korespondence, ve kterých např. označuje tóninu E dur za červenou<sup>96</sup>, by zase dokládaly vytváření fotismů. Otázka repertoáru hudebních kusů,

kteřé Ponc namaloval, má zcela jinou odpověď než u Hoška, který vizualizoval skladby nebo partitury slavných skladatelů. Poncovy hudební motivy se zdají být čistě osobními akustickými představami skladatele. Některé také zaznamenal a připojil k obrazům (např. *Kompozice melodické linie barevné* (Kresba č. 3), *Chromatická turbína z osminotónů*). V životopisu sepsaném na počátku třicátých let pro úřední účely své zájmy o synestézie potvrdil: „[...] vnitřními popudy vzbuzený zájem o dvousmyslové vnímání zrako-sluchové, jehož výslednicí je barevná hudba, nutil k řešení těchto problémů cestou technicko-výtvarnou.“<sup>97</sup> Ponc však chtěl nějakým způsobem vztahy tónů a barev nebo tvarů, které se mu zjevovaly prostřednictvím barevného slyšení, objektivně podpořit a racionálně systemizovat. K tomuto účelu mu dobře posloužila tehdy nejdokonalejší nauka o barvách Wilhelma Ostwalda, na kterou byl upozorněn ve Sturm. W. Ostwald, německý fyzikální chemik a filozof, se na počátku 20. století zabýval intenzivně studiem barev a tvarů a snažil se vypracovat vědeckou standardizaci barev. Podle jeho barevné harmonie pracovalo více výtvarníků. Využívali ji zejména umělci z Bauhausu a Sturm pro přípravné studijní nebo pedagogické účely. Svou koncepci barevné hudby, rodící se v roce 1924, založil Ponc tedy na kombinaci subjektivních smyslových vjemů a vědecké teorie. Prostudoval Ostwaldovu knihu *Farbenlehre* a pracoval s doplňkovými praktickými pomůckami, jako se standardizovaným barevným kruhem s hledáčkem pro optimální spojení barev nebo s prefabrikovanými Ostwaldovými barevnými papíry. Systemizaci vztahů barev a tónů provedl pomocí Ostwaldova čtyřiadvacetidílného barevného kruhu. Základem kruhu byly čtyři základní barvy, umístěné na koncích vodorovné a svislé osy, nahoře žlutá, napravo červená, dole ultramarínová a nalevo zelená. Mezi čtyři hlavní barvy byly vloženy segmenty odstínů, vzniklých jejich míšením v přesně daných poměrech a naproti sobě se vždy nacházely komplementární barvy. K jednotlivým barevným segmentům Ponc přiřadil ustálené tónové řady. Na vnějším obvodu kruhu postupoval vždy ob jeden odstín a výsledkem byla barevná stupnice odpovídající chromatické dvanáctitónové stupnici.<sup>98</sup> Na vnitřním obvodu kruhu označil všechny segmenty zvukovým ekvivalentem, a tak je spojil se čtvrttónovou čtyřiadvacetitónovou

stupnicí. Názor, zakládající a rozvíjející tuto konstrukci vytváření vztahů, je zachycen v rukopisných poznámkách: „1. urč(itá) barva je vybavena urč(itým) tónem, souhrn barev (je) vzájemně vybaven urč(itým) hud(ebním) kompl(exem); 2. škála barevná 24 tónů = 24 barev [...] v jednotlivých oktávách září (každá) oktáva jinou intenzitou světelnou; tóny barevné (jsou) však naprosto stejné ve všech okt(ávách).“<sup>99</sup>

Podobný postup práce s barevným kruhem zvolil o několik let dříve také vídeňský skladatel Josef Mathias Hauer, vycházející zejména z Goethovy nauky o barvách. Ke dvanáctidílnému kruhu barevných odstínů přiřadil určitý interval a výsledek nazýval Klangfarbenkreis. Obecně metoda sestavování systému korelací barev a tónů nebyla mezi skladateli tak jedinečným fenoménem. Před Poncem, či v jeho době se jí zabývali také např. Alexandr Skrjabin, Nikolaj Rimskij-Korsakov, Ivan Vyšnegradskij nebo Olivier Messiaen.

Podle těchto počátečních teoretických úvah, mechanicky spojujících barevné odstíny s tóny, se Ponc snažil komponovat své akvarely. V kompozicích barevných melodických linií skutečně aplikoval mechanické relace, ale zároveň je i překračoval svobodným výtvarným nadáním, které výslednou formu utváří více podle estetického cítění, jak dokázal J. Paclt na příkladu analýzy dvou Poncových obrazů, ke kterým autor připojil notové zápisy. Geometrickou kompozici skládající se z překrývajících se diagonálně uspořádaných obdélníků porovnal s grafickým záznamem melodie na odsazeném pruhu papíru nalepeném pod malbou. Nalezl pouze shodu v počtu tónů a obdélných tvarů a v délce tónů a velikosti tvarů. Výběr barev se však vesměs nepodřizuje mechanickým souvislostem vycházejícím z Ostwaldova kruhu a kompozici jako celek nelze jednoduše interpretovat důsledným následováním racionálního systému.<sup>100</sup> Princip přiřazování výrazových prostředků různých uměleckých druhů neexaktním způsobem používal Ponc také při tvorbě hudebních akrostich. Krátké melodické motivy, vznikající převodem hlásek do tónů, skládal na jména přátel a své vlastní a později je využíval pro novoroční blahopřání.

Poncovy výtvarné interpretace hudebních struktur, spojující v sobě prvek pasivní mechanicko-systematický se subjektivním korektivem výtvarného citu,

se skládají ze základních geometrických tvarů. Nejčastěji se objevují kruhy, čtverce a obdélníky, doplňují je trojúhelníky, přímký a vlnovky. Jednoduché tvary jsou vyplňovány monochromně, v jemně odstupňovaných odstínech, barvy překrývajících se ploch se mísí. Malíř často uspořádává kruhy pomocí průniků do souvislých, diagonálně probíhajících linií, hranaté tvary spíše rytmicky rozmísťuje do plochy. Výjimku představuje obraz *Chromatická turbína z osminotónů*, hraničící tvarově již s předmětným světem. Vzestupná diagonální řada ztmavujících se barevných akordů s jakýmsi stupňovitým podstavcem silně připomíná diagram, součástku mechanismu nebo model stroje. Kompozice působí lehce, živě a uvolněně. Dojem z hudby evokují svou vnitřní dynamikou a přehledným uspořádáním omezeného tvarového repertoáru mnohem lépe než přeplněné Hoškovy obrazy. Vyzařuje z nich ukázněnost a logičností výstavby se blíží více akustickému dojmu z hudebních skladeb. Ponc byl ve vytvoření vnitřního latentního znění akvarelů úspěšnější než Hošek, zřejmě díky vysoké senzitivitě vůči hudbě a hluboké znalosti hudebních principů, zatímco Hošek zůstal spíše diletantem, příliš ulpívajícím na teoretické nauce bez nadhledu skladatele. Ponc tím, že netransponoval do obrazů kusy konkrétních skladatelů, se také vyhnul kritickému porovnávání adekvátnosti hudební a výtvarné realizace. V neposlední řadě ku prospěchu Poncových akvarelů přispěla i ekonomičnost ve výběru barev a tvarů. Poncem užívané tvary se nijak zásadně neliší od dobové produkce proudu geometrické abstrakce, zejména konstruktivismu. Někdy jakoby připomínaly elementární studie pedagogů a studentů Bauhausu. Odlišuje je především onen romantický rys vazby na hudební struktury. V rámci českého meziválečného abstraktního umění jsou tyto čistě geometrické kompozice výjimečné a lze je srovnat jen s obrazci vytvářenými druhou verzí Pešánkova barevného klavíru.

Avšak Ponc neměl v úmyslu zůstat u statické barevné hudby a chtěl své kompozice na papíře přenést na projekční plochu, rozpohybovat a simultánně doplnit hudbou do audiovizuálního celku vyšší kvality. Zcela jistě jej k tomu inspirovala díla využívající nové technické možnosti, umožňující pracovat s pohyblivým barevným světlem, která zhlédl v Berlíně. V roce 1924 se zúčastnil promítání abstraktních filmů Vikinga Eggelina, předvádění reflektorických her Kurta Schwerdtfegera a

navštívil výstavu světelných obrazů Nikolause Brauna. Akvarely by pak byly úvodními kompozicemi, zkoumajícími možnosti základních skladebných prvků budoucí barevné filmové hudby.

Tvarovému repertoáru Poncových volných kompozic odpovídaly i formy, které využíval také pro návrhy na obálky hudebnin. Ty začal zhotovovat již v mládí pro vlastní rané kompoziční pokusy. Několik akvarelových návrhů se zachovalo z dvacátých let, čtyři z nich Ponc představil na výstavě *Sturmu* r. 1927 (obálky pro *Tři invence pro klavír*, op. 1, *Velké kánonické preludium*, op. 2, věnovanou A. Hábovi, pro *Komorní hudbu* č. 2, *Tři technická cvičení pro čtvrttónový klavír* a pro *Sedm malých skladeb pro čtvrttónový klavír*). Po návratu z Německa v témže roce si začal návrhy obálek a grafickou úpravou hudebnin jiných skladatelů dokonce přivydělávat. Grafická činnost, o které mluvil jako o „obáلكování a diagramování“ mu měla pomoci z finanční tísně. A zároveň mu mohla do jisté míry nabídnout náhradu za to, že partitury jeho vlastních skladeb nebyly až na málo výjimek vydávány. Dosáhl v ní vynikající úrovně, v nejlepších realizacích srovnatelné se soudobou českou avantgardní typografií. Jindy se akvarelové návrhy obálek hudebnin podobají kompozicím barevné melodické linie.

Formulací a teoretickou precizací koncepce barevné hudby se Ponc příliš nezabýval. Byl především výkonným umělcem a o jeho názorech, předpokladech, postupech a cílech tvorby podávají obraz zejména dokumenty osobního charakteru a samy artefakty. Na rozdíl od Hoška své teoretické názory nepublikoval a nijak zvlášť nerozvíjel. Výjimku představuje krátký článek *Pohybová melodika základem nového hudebního slohu*, publikovaný v brněnském avantgardním sborníku *Fronta* roku 1927 a doplněný ukázkou dvou Poncových skladeb pro čtvrttónový klavír v notovém zápisu. Hlavním záměrem článku bylo dokázat oprávněnost mikrointervalové hudby jako základu nového, pravdivějšího hudebního slohu, ale zároveň ukázal i širší perspektivu kosmického základu hudby a v jejím rámci vymezil i barevnou hudbu. Podle Ponce „principem všeho kosmického dění je pohyb“. Vše v kosmu se pohybuje vpřed po rytmicky „letícím abstraktním oblouku časoprostoru“ a podléhá stálým změnám, podřízeným kosmickému tvůrčímu procesu. Hudba je znějícím

pohybem, a stejně jako ostatní umělecké výtvořiny vzniká „konkrétním promítnutím pohybu tvůrčího organismu na oblouk času“. V závislosti na psychofyzickém stavu tvůrce vznikají různá díla, tóny, barvy nebo tvary, podle toho, myslí-li zvukově, barevně nebo prostorově a „má-li organismus schopnost a potřebu produkovati dvousmyslově, tóno-barevně a shrne-li toto myšlení v jednotnou výrazovou formu = = barevná hudba“.<sup>101</sup> V tomto světle je Poncova barevná hudba výrazem zvláště nadaného jedince, podléhajícího stejně jako ona všeobecné kosmické dynamice.

## 5. Zdeněk Pešánek: barevný klavír

### 5.1 Sochař světla

Další významný český meziválečný pokus slučující výtvarné umění a hudbu pochází z dílny Zdeňka Pešánka. Hošek a Ponc provedli spojení v hranicích plošného malířského vyjádření, implantací hudebních struktur a principů do barevné kompozice na papíře. Při použití tradičních výtvarných technik zůstaly hudební kvality navenek explicitně nevyjádřené a záleželo jen na pozorovatelově fantazii a senzitivě, jaké hudební dojmy si do nich dosadí. Na rozdíl od jejich hudby, určené k prohlížení a vnitřnímu naslouchání, Pešánek vizuální a auditivní součást díla v některých realizacích synchronizoval pomocí mechanického nástroje a moderní techniky. Vytvořil výtvarné dílo odehrávající se v čase, založené na paralelnosti pohybujícího se barevného světla a hudební skladby jako dvou doplňujících se estetických složek. Přes všechny technické inovace však stejně jako Hošek a Ponc vyšel z historických tradic. Zároveň se v něčem podobaly i jejich životní příběhy, jejich snahy o spojování uměleckých druhů našly v Čechách pochopení jen výjimečně, určitého uznání se dočkaly v zahraničí. Ačkoliv Ponc a Pešánek drželi krok s avantgardou a výrazně obohatili spektrum avantgardních projevů, zůstali v jejich řadách okrajovými solitéry. Hošek kvůli svému nečasovému projevu podle kritiků často ani nespadal do oblasti umělecké, ale spíše řemeslné. Sdíleli osud nepochopených outsiderů, oddaně a osaměle pracujících na vlastních koncepcích vizualizace hudby a vizích nového umění a až během posledních dvaceti let byla jejich díla věnována větší odborná pozornost.

Pešánek se narodil roku 1896 v Kutné Hoře. Absolvoval nejprve sochařsko-kamenickou školu v Hořicích u Quida Kociana a pak v letech 1918-23 studoval sochařství a medailérství na Akademii výtvarných umění v Praze v ateliéru Jana Štursy. Sochařské vzdělání, které mimo jiné také poznamenalo Pešánkovy vizualizace hudby, si doplnil soukromým studiem architektury u Jana Kotěry.

V souvislosti s tématem hudby ve výtvarném umění uvedme jen pro zajímavost Kotěrovy architektonické náčrty či vize inspirované hudbou, privatissima z let 1900-1901, nazývané *Hudební impresi*. Zmínil je také jeden z kritiků Hoškovy výstavy v Topičově salónu: „Vypráví se o zemřelém architektu Janu Kotěrovi, že kreslil zvláštní fantasie podle nálady hudební skladby, již jeho choť hrála na klavír.“<sup>102</sup>

V roce Pešánek 1924 vstoupil do brněnského Devětsilu, avšak celý život zůstal na okraji českého avantgardního hnutí. Ve dvacátých letech začal rozvíjet vlastní osobitou koncepci kinetického umění a zabýval se intenzivně stavbou barevného klavíru a jiných světelně kinetických plastik, určených do veřejného prostoru. Ve třicátých letech v této práci pokračoval a výrazněji se také uplatnil při tvorbě světelných reklam. Svou originální a průkopnickou koncepci kinetismu pak poprvé publikoval v krátkém článku, v doslovu ke sborníku *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jöny Pešánkových* v roce 1930. Ve dvacátých letech pokusy o knižní vydání rukopisu *Kinetismus* ztroskotaly, rukopis byla vydán teprve roku 1941 nákladem České grafické unie. První samostatnou výstavu uspořádal Pešánek na podzim roku 1936 v Uměleckoprůmyslovém muzeu, pro které o tři roky později vypracoval expozici *Krásné světlo*, představující historii práce se světlem v architektuře a vlastní světelně kinetické plastiky. Tato výstava však byla zničena německými okupanty. Po válce se Pešánek jako člen Komunistické strany Československa zapojil aktivně do politického života, navrhoval slavnostní dekorace a propagační poutače. Zabýval se více architektonickými úkoly, ale bez velkého úspěchu, zejména v letech 1948-56, když mu zákaz používání elektrické energie pro umělecké účely zcela znemožnil kinetickou tvorbu. K aktualizaci a uznání významu avantgardního Pešánkova díla poprvé došlo v šedesátých letech, zejména v okruhu skupiny Syntéza. Kinetická tvorba jejích členů, usilujících o syntetické spojení světelně kinetického děje se zvuky a pohyby lidského těla, vyšla zejména z Pešánkovy koncepce kinetiky. V člancích historiků umění, zejména v časopisu



*Acta Scaenographica*, byl tehdy Pešánek vyzdvižen jako inovátor a průkopník anticipující ve světovém kontextu multimediální umění a kinetické umění druhé poloviny 20. století, jež proslavili zejména Nicholas Schöffer a Frank J. Malina. Po dlouhém mlčení bylo pak Pešánkovo místo v dějinách avantgardního českého moderního umění doceněno a uměleckohistoricky zhodnoceno až na počátku devadesátých let.

## 5.2 Role hudby v kinetismu

Pešánek se v experimentální tvorbě výrazně odlišil od hlavních představitelů českého moderního meziválečného sochařství, s kterými studoval ve Štursově ateliéru. Vincent Makovský, Hana Wichterlová, Bedřich Stefan a Josef Wagner zůstali v podstatě u tradičního pojetí sochy, ale Pešánek vykročil z jeho hranic užíváním nových výtvarných postupů, materiálů a technologií, spojujících umění s technikou. Neobvyklost a převratnost Pešánkovy tvorby a celé koncepce rozvíjející se přibližně od roku 1922, způsobilo zejména zavedení časové dimenze do uměleckého díla a užívání barevného světla jako reálného tvárného prvku. K dosažení těchto světelně kinetických výrazových možností využíval elektrickou energii a nové technické vynálezy. (O Pešánkových zájmech již z dob studií se traduje anekdota, že jej profesor Štursa nazýval elektrikářem.<sup>103</sup>) Jedinečnost a potenciál Pešánkova experimentátorského úsilí ve vztahu k budoucímu vývoji umění, uznali v té době jen nemnozí kritici, např. Hana Volavková<sup>104</sup> nebo autoři článků sborníku *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jöny Pešánkových*. Z nich se největším Pešánkovým zastáncem a propagátorem stal Artuš Černík a později také František Kalivoda, odborník na novinky v oblasti optofonetické tvorby.

Kromě dynamického využití světla a netradičních materiálů, jako transparentní umělé hmoty nebo neónových trubic, se odlišil od své sochařské generace také stylově. Zejména tím, že za formální východisko avantgardních projektů zvolil konstruktivistickou tvorbu ruskou a německou z okruhu Bauhausu. Pešánkovy realizace však v konečném výsledku mísily konstruktivistické nebo puristické tvary

s expresivními elementy a symbolickými významy, někdy se přiblížily až k surrealistickému výrazu. Typické a zároveň problematické pak pro ně je slučování ambivalentních principů, jako výše zmíněné křížení modernistických postupů a tradic sahajících až do období baroka, nebo kombinování abstraktních a předmětných forem.

V klasifikaci Franka Poppera Pešánkovo světelně kinetické sochařství spadá do větve kinetického umění využívajícího skutečný pohyb, avšak pouze neprostorově, skrze proměny světelného režimu.<sup>105</sup> Podle stručného přehledu kinetických metod Dušana Konečného, který vychází z Pešánkova základního teoretického rozdělení, zasáhl do oblasti světelně kinetického objektu, světelně kinetické projekce, kinetického filmu, vizuální hudby a kinetického umělého prostředí.<sup>106</sup> Za rozmanitými způsoby plastické práce se světlem se však nachází jednotná teoretická koncepce, v jejímž celku hudba hraje poměrně výraznou roli. Poprvé byla v celé šíři uveřejněna roku 1941 v Pešánkově knize *Kinetismus*. Tato spíše praktická příručka dokládá dobře Popperovu tezi o vlivu hudby při počátečním vývoji kinetického umění. Podle něj je totiž možné nalézt paralely mezi kinetickým uměním a charakteristickými formami pohybu v tradičních uměních odvíjejících se v čase, zejména v hudbě a dále v choreografii, scénické tvorbě a kinematografii.<sup>107</sup> Sílicí tendence k temporalizaci výtvarného díla lze však sledovat již od vzniku kubismu a zejména futurismu. Hudba v tomto aspektu integrace čtvrté dimenze do výtvarného díla posloužila zejména jako metafora sukcesivního pohybu v čase. Zatímco futuristé pracovali ještě s optickou iluzí pohybu v ploše a pouze dynamizovali obrazový prostor rozfázováním pohybu, kinetické techniky a film se k principům hudební metafory díky reálnému rozpořádání obrazu přiblížily o poznání více. V souvislosti s abstraktním filmem popsal příhodně tento stav Theo van Doesburg: „Bachův sen, nalézt optický ekvivalent pro časovou stavbu hudební konstrukce, by tím byl splněn.“<sup>108</sup>

Pešánek v knize *Kinetismus* podává především přehled metod kinetické tvorby<sup>109</sup> a praktické návody, z nichž některé směřují k dojmům hudby barev, jiné ke spojení vizuálních kinetických a akustických výrazových prostředků. Teorie poněkud

ustupuje do pozadí za důkladným zachycením experimentů výkonného výtvarníka. Popisy technických řešení jsou však doplněny několika úvahami o historii klasického moderního umění, o soudobých kinetických pokusech, o abstrakci a sociální funkci kinetismu. Předpoklady pro vznik kinetického umění byly splněny dosažením určitého stupně pokroku techniky, který zajistil vhodné nástroje pro tvorbu a zároveň vplynuly ze směru, kterým se ubíral vývoj umění. Právě v kapitole, nastiňující vývojové peripetie umění od impresionismu ke kinetismu, se často hovoří o hudebnosti v umění a porovnávají se kinetické metody s hudebními zákonitostmi. Hudebnost, nebo přesněji připodobňování výtvarného umění principům zvukové kinetiky, se v tomto Pešánkově vývojovém schématu stává jedním ze základních principů a zároveň zdrojem metaforických přirovnání. Impresionisté tím, že osvobodili barvu z vázanosti na napodobovaný předmět, barvu zhudebnili a malovali v podstatě akordy barevných melodií. Dále postoupili zhudebněním formy, nebo též mírou abstrahování od reality, kubisté: „Kubistické obrazy již nemají jiného vztahu k realitě malovaného předmětu, než skladba kinetiky zvukové – hudby, k svému pojmenování, jež bývá obyčejně námětem. To nejsou obrazy: ‚Ženy s kytarou‘, ‚Klarinetu‘, ‚Sklenice a kareť atd. To jsou písně – básně, chcete-li – ‚O‘ ženě s kytarou, ‚O‘ klarinetu atd.“<sup>110</sup> Na jiném místě poeticky přirovnává tvorbu kubisty k činnosti hudebníka: „Zdá se, že každé sáhnutí štětcem je tón některého nástroje orchestru, vyjádřený barevně a formově. Malíř stává se dirigentem a skladatelem v jedné osobě, pod jehož taktovkou splynou barevné tóny a formy v jediný souzvuk. Ten obepíná pozorovatele, jemuž vnucuje pocity ne nepodobné účinkům hudby.“<sup>111</sup> Zde se zřejmě znovu projevují některé aspekty dobových hudebních interpretací kubismu, které byly naznačeny ve druhé kapitole. Konstruktivismus vztah reality a obrazu ještě více uvolňuje, když kompozice už neoznačuje jmény, ale vytváří „prostě konstrukce barevné a formové č. 1, 2, 3 atd., podobně jako v hudbě opus č. 1, 2 atd.“<sup>112</sup> Konstruktivisté zhudebňují celek obrazové kompozice po způsobu hudební skladby. Na příkladu hudby tak Pešánek objasňuje vývoj k bezpředmětnosti, která teprve důslednou redukcí výtvarného tvarosloví na geometrické tvary umožnila využívání technických vynálezů k uměleckým cílům. Technika umožnila

výtvarníkům pracovat tak, jak to je již odedávna možné v hudbě, totiž rozpohybovat a proměňovat svá díla v čase a komponovat je obdobně jako hudební skladby. A také umožnila uvést do výtvarného umění melodii. Harmonie byla výtvarníkům známá již delší dobu, ale teprve kinetika začala vytvářet „barevné tóny neb formy objevující se za sebou jako zvukové tóny v hudbě.“<sup>113</sup>

V uzlovém bodu dosažení geometrické abstrakce se vývoj výtvarného umění rozděluje do dvou směrů. Pokračuje buď v tradiční malbě, nebo se s vědeckým zaujetím věnuje normalizaci barevné s formové stupnice, kterou v posledních důsledcích při nahrazení barevných pigmentů světlem uvede do skutečného pohybu připojením rytmu. Vzniká tak kinetika jako obdoba barevné hudby. Její předchůdce v tradičních statických obrazech nalézá Pešánek např. v Kupkovi, Kandinském a Šimovi: „Vzpomeňme na Šimovo období jednoduchých harmonií barevných z let 1924 až 1925. Vzpomeňme na práci Kupkovu. To jsou již opravdu akordy barevné formové, kde harmonie je přísně studována, ba dokonce označována jako komposice barev a forem studených či teplých, kteréžto označení jistě nemá daleko k pojmenování, vyskytujícímu se v hudbě: akord mollový-durový. Tyto obrazy jsou již hotová témata, připravená k ‚rozehraní‘.“<sup>114</sup> Tyto obrazy však zůstaly pouhým jedním harmonickým akordem, poněvadž tradiční technický postup neumožnil jejich kontinuální rozvinutí v melodii a zabránil dovedení zhudebnění do důsledků.

Pešánkova koncepce kinetiky však na úplném počátku nevyšla z barevné hudby a neměla s ní být totožná. Prvotní impuls vyšel odjinud, jak napsal Pešánek: „Kvantita světelného jevu byla prvou věcí, jež mne zaujala. Kontrast tmy a světla získaný otočením vypínače, to je nejjednodušší kinetický jev, kterým bylo možno vyvolat rytmus, byl druhým poznatkem, ten byl pak rozváděn [...] Určení vývoje nemělo nic společného s hudbou.“<sup>115</sup> Při rozvíjení možností kinetiky pak zřejmě došlo ke konvergenci s ustáleným pojetím barevné hudby na základě Pešánkova hlubokého vztahu k historickým tradicím a rodinného vlivu, až postupně splynuly, jak by dokládal i podtitul knihy z roku 1941: *Kinetika ve výtvarnictví - barevná hudba*. Původní záměr, vycházející ze zaujetí výtvarným jevem a jeho technickým řešením, se tedy postupně spojil s koncepcí, která má kořeny v dávné minulosti a

v Pešánkově teoretickém uvažování pak vyústil v analogii principů světelně kinetických a hudebních.

Podobný případ představuje také Ludwig Hirschfeld-Mack, jehož Pešánek považuje za vynikajícího odborníka na reflektorické hry a část jeho přednášky z roku 1931 uvádí v kapitole *Reflektorické hry v ploše* namísto vlastního výkladu. Tento výtah mimo jiné obsahuje také vysvětlení poměru výtvarné kinetiky k hudbě a je možné předpokládat, že je Pešánek sdílel s Hirschfeld-Mackem. Německý umělec vyšel nejprve z malířství a později zjistil, že pro lepší pochopení a přístupnost konečného díla je výhodné spojit rytmizované výtvarné prvky s hudbou, neboť barevná hudba přímo souvisí s hudbou a melodií i harmonií lze sladit s technickými prostředky a jejich výrazovými možnostmi. Samotná světelná hra, vizuální hudba, je však dostatečně působivá a toto spojování není bezpodmínečně nutné. Stejně jako Pešánek tehdy komponoval světelně kinetické plošné skladby ve spojení s akustickou složkou i bez ní. Možnosti a cíle kinetiky shrnul následovně: „Věříme, že hrou barev blížíme se novému pojetí umění. Pohyb barev a forem, jimiž výtvarnictví zhudební, znamená nové počítky hluboce diferencované a znamená to možnost prakticky užít tohoto studia ve filmu a v divadle.“<sup>116</sup>

Zdá se tedy, že hlavní Pešánkuv zájem směřuje k výtvarnému umění a hudbu či charakteristické vlastnosti hudby užívá jen jako pomocný prostředek k jeho zásadní proměně. Odmítá zejména místo výtvarného umění v běžném rozdělení umění a nauku o jeho statickosti, kterou hodlá překonat. Zřejmě nejde v prvním plánu o syntézu rovnocenných umění, ale jejich sbližování a přejímání určitých principů. Za pomoci času a rytmu Pešánek výtvarné umění zhudebňuje. Z hudby si vypůjčuje názvosloví a typ grafického záznamu, partituru, a také poukazuje na nutnost vytvoření normalizovaných nástrojů a normalizované barevné stupnice, které by umožnily organizovanou hru světelně kinetických dějů podle předem naplánovaného účinku, tak jako funguje kompozice v hudbě. Kinetická kompozice se stává totiž uměním teprve, když namísto náhodného střídání barev nastupuje záměrné komponování. Grafickým záznamům nekonečné řady variací kinetických dějů vyhovuje lépe zjednodušený notový systém, než statické nákresy jednotlivých tvarů.

Jak je kinetické děje možné nejprve zkomponovat jako skladbu dělenou na takty a zaznamenat, ukazuje na několika příkladech v knize *Kinetismus* (obr. č. 1: jednoduchá reflektorická hra, obr. č. 41-43: kinetická kompozice *Píseň jara* pro plastiku z Edisonovy transformační stanice, obr. č. 64: partitura pro kinetické změny leteckého pomníku). Každý obrazový prvek je zaznamenáván na samostatný řádek, jeho rozsvícení se označuje notou, barva výškou tónu (tedy umístěním na lince) a intenzita jasů obvyklým značením dynamiky. Ovšem jak Pešánek důrazně připomíná, touto aplikací hudebního grafického záznamu „není dáována záminka pro domněnku, že se tu jedná o jakýkoliv styk se skutečnou hudbou.“<sup>117</sup>

### 5.3 Barevný klavír

Na počátku vývoje Pešánkova světelně kinetického umění stojí barevný klavír (*spektrofon*), realizace, která by autora vřazovala do tradice spojování obrazu s hudbou, avšak pouze při povrchním zkoumání. Pešánkův osobní vývoj nesměřoval ke spojení barev a forem se zvukem, ale šlo mu zejména o dynamický pohyb barevných tvarů. Pouze jedna z verzí barevného klavíru počítala s hudbou, avšak jen jako varianta rovnocenná němým verzím, nikoliv vývojově dokonalejší. Tradiční formu barevného klavíru, zatíženou symbolickými významy, zvolil jednak z praktických důvodů, jednak jeho myšlení a představivost formovala také rodinná varhanářská tradice. Kutnohorskou dílnu Mölzerů, založenou roku 1859, vedli v té době dva Pešánkovi strýcové. Třetí, Eustach Mölzer, vynikající technik, předseda správní rady Elektrických podniků hlavního města Prahy a pozdější Pešánkův patron, se věnoval problematice využití elektrické energie ve stavbě varhan. Mechanismus klaviatury Pešánek použil hlavně kvůli snadnému ovládní. Pro vyvolání světelného obrazu nebo jeho libovolnou proměnu stačilo stisknout klávesy, pod kterými byly kontakty napojené na barvy. K tomuto účelu mohla stejně dobře posloužit také modernější klávesnice psacího stroje nebo šachovnice opatřená kontakty. Neexistovali však lidé, kteří by ovládali psací stroj podle grafické partitury tak všestranně, jak je možné hrát na klavír. Modernost se nakonec projevila ve volbě elektrické energie jako pohonu barevného klavíru.

Barevný klavír, pracující na principu mechanického nástroje, se měl podle Pešánka stát díky snadné individuální ovladatelnosti a neomezené možnosti improvizování a kombinování základní pomůckou pro komponování světelných kinetických jevů, pro experimentování a ověřování problémů a zákonitostí tvarové kinetiky, které chtěl následně řešit ve filmu, ohňostroji či světelné fontáně. Jeho výhodou bylo, že požadovaná změna barvy, formy, pohybu nebo umístění tvarů se mohla vyvolat okamžitě po stisknutí klávesy a „umožňoval kontrolu námětů podobně, jako skladatel na hudebním klavíru kontroluje postup práce při komponování orchestrální skladby.“<sup>118</sup> Díky této výhodě měl především význam pro takřka laboratorní pokusy: „barevný klavír je pomocníkem komponisty kinetických jevů výtvarných tak, jako je klavír neb harmonium pomocníkem skladatele-hudebníka.“<sup>119</sup> a „barevný klavír [...] byl chudší na výrazové prostředky, ale významnější pro zkoumání emotivních vlastností barevně ‚melodických‘ a harmonických kompozic. [...] Barevný klavír osvětlil působnost kinetického motivu, rytmu, tempa, emotivní působnost určitých tónů barevných, barevné harmonie a kategorie sdělnosti. [...] Umožnil hrubé zvládnutí téměř všech problémů výtvarné kinetiky před její aplikací, kupříkladu ve fontáně a ohňostroji.“<sup>120</sup>

Pešánek na první verzi barevného klavíru, určené zejména k počátečnímu prozkoumání způsobu práce s barevným světlem, začal pracovat v roce 1924 a dokončil ji roku 1925. V říjnu 1925 již byly fotografie publikovány v *Českém světě* s titulem *Nový český senační vynález - klavír pro hluché*.<sup>121</sup> Jeho řešení předcházely a naznačovaly dvě kolorované reliéfní puristické plastiky *Kytara* (1923-24) a *Žena s klávesnicí* (1924). Podle Jiřího Zemánka v souhrnu ilustrují námětově i obsahově budoucí pojetí první verze barevného klavíru a jeho hlavní složky, kinetický nástroj podobný hudebnímu, klávesnici ovládající kinetický děj a barevná světla.<sup>122</sup> Již A. Černík napsal, že *Kytara* „ukazuje vůli zmocnit se hudby jako objektu výtvarného umění. tato kytara, mlčenlivě pohroužená do vln, v nichž červené hrášky jsou barevně plastickým vyjádřením hudebních tónů, je předzvěstí pozdějších velikých prací na poli barevné hudby.“<sup>123</sup> *Kytara* zřejmě má plasticky vyjádřit hudební děj, vyvolaný nástrojem.

Úkolem výtvarníka při stavbě barevného klavíru bylo podle Pešánka zejména vytvoření formy určené pro vlastní projekci světelných jevů. V první verzi ji pojal jako plastiku, jako zredukovaný obdélný puristický reliéf, složený z prostých geometrických prvků, různě vysoko položených vzhledem k základní ploše, přímek, půlkruhu a vlnovky, vycházející z tvaru kytary. Dřevěnou konstrukci potáhl zepředu látkou s světelné zdroje skryl uvnitř. Některé tvary po stranách opatřil otvory, kterými světlo bodově vyzařovalo ven. Žárovky prosvětlující transparentní těleso byly ovládány čtyřoktávovou klávesnicí, umožňující průběžné proměny aktivovaných barevných akordů. Pod každou klávesou umístil kontakt, napojený na určitou barvu podle normalizované stupnice. Jednotlivé barevné oktávy se od sebe nelišily řazením barev, ale světlostí, směrem zleva doprava se zesvětlovaly. Barevnou stupnici Pešánek přizpůsobil normalizované dvanáctitónové hudební stupnici, klávesy klaviatury spojil s dvanácti barvami spektra, přičemž za základní tóny považoval žlutou, modrou a červenou (c-e-gis).<sup>124</sup> Tuto korelaci však zvolil zcela náhodně a mechanicky, nikoliv na základě barevného slyšení nebo symboliky, vůbec se „nezabýval problémem připoutat určitý barevný tón na určitý tón zvukový. [...] Nešlo o navazování barevné stupnice na hudební.“<sup>125</sup> V tomto aspektu se také výrazně liší od vizualizace hudby v Poncově nebo Hoškově pojetí, jež vyšla ze synestetické tradice, která může být jednou z metod vytváření spojení tónu a barvy. Pešánek považoval synestetické vjemy, při kterých vyvstávaly pohyblivé vizuální představy, za pouhou intuitivní prehistorii skutečné výtvarné kinetiky. Nicméně uznává, že synestetické nadání může být u jiných umělců zdrojem kinetických pokusů. Pešánek zvolil na rozdíl od Poncova a Hoškova senzuačního přístupu racionální technickou metodu. Společná všem třem pokusům zůstává subjektivnost. Pešánek nakonec dospěl k závěru, že neexistuje žádná objektivně vědecky ověřitelná vazba mezi tónem barvy a tónem zvuku. Bádání o takových korelacích, která prováděl společně s Aloisem Hábou, také nevedla k žádnému výsledku.<sup>126</sup>



Na počátku roku pak 1926 vznikla romantičtější varianta první verze barevného klavíru. Původní nemá kinetická klávesnice byla připojena na klaviaturu tónovou, aby pohybovou hru barevných světél doprovázela synchronní hudební složka. Ta zůstala spíše jen doplňkem především výtvarného díla, pouze promyšleným doprovodem a ukázkou technických možností spojování normalizovaných výrazových prostředků různých uměleckých druhů. Nicméně kinetický děj byl nakonec strukturu hudební skladby podřízen, i když Pešánek stále zdůrazňoval, že nejde o spojení hudby a výtvarného umění.

Mechaničnost fixního technického vázání jednoho tónu s jednou barvou se Pešánek snažil překonat pomocí rejstříkových spojek na vedení od kláves k žárovkám, které umožnily aktivovat z jedné klávesy jakoukoliv barvu. Zdokonalená druhá verze barevného klavíru z let 1926-28 tak skýtala mnohem větší množství kombinací, a to nejen barevných, ale i tvarových, poněvadž Pešánek zásadně změnil koncepci projekční plochy. Zatímco v první verzi bylo statické plastické transparentní těleso ožívováno hrou barev na neměnných základních tvarových prvcích, druhá verze byla založena na pohybu samotných malířsky pojatých geometrických tvarů. První verze se formálně podobala dynamizací statické kompozice světelným obrazům Nikolause Brauna<sup>127</sup>, druhá větší variabilitou reflektorickým hrám nebo abstraktnímu filmu. Za základní kruhovou plochou o průměru tři metry byly umístěny mechanismy se žárovkami v trubicích, s otočnými šablonami generujícími tvary a barevnými filtry. Otáčením šablon se docílilo změny forem, proměnami filtrů změny barev, pohybem žárovky v trubici dopředu nebo dozadu zvětšení nebo zmenšení obrazce na projekční ploše, pomocí spojek se tvary vyvolané jednou klávesou mohly zmnožovat nebo ustálit na pozadí jako základ jiné kompozice. Tvarů bylo celkem třináct a právě tolik i barev (barevná stupnice první verze obohacená o bílou). Repertoár formových skladebných jednotek zahrnoval bod, kruh, čtverec, obdélník, trojúhelník, přímky horizontální, vertikální a diagonální, vlnovky horizontální a vertikální a mezikruží. V této verzi nebyly barvy a tvary nijak vázány na jeden určitý tón, jejich kombinování bylo výrazem subjektivního citění klavíristy.

Přes problematičnost koncepce barevného klavíru představují výsledné projekce světelných kompozicí jeho druhé verze v kontextu českého meziválečného umění ojedinělou ukázkou geometrické abstrakce. Konstruktivistická geometrická abstrakce u nás v té době neexistovala jako samostatný stylový proud, projevila se pouze epizodně v díle J. Šímy, Toyen, J. Štyrského, O. Mrkvičky a M. Ponce. Pešánek své tendence k abstraktnímu vyjádření obhajoval zejména v knize *Kinetismus* a důrazně popřel tezi o neobsahovosti abstraktního umění, neboť může být nositelem emotivního výrazu, i když neužívá reálné formy. Může proto plnit stejné úkoly jako umění předmětné, a to i vzhledem k prostému pozorovateli z lidových vrstev, jak dokazuje na příkladu přitažlivosti ohňostroje, ryze abstraktní kinetické lidové podívané. Pro problematiku barevného klavíru je důležitá myšlenka hudby jako metafory abstraktního tvůrčího postupu, obohacující možnosti výtvarného vyjádření, neboť lze „nenapodobujícím výtvarným světelně kinetickým jevem vyjádřit realistický obsah i abstraktními výrazovými prostředky podobně jako v hudbě.“<sup>128</sup> a „Existencí abstraktna [...] vedle skutečnosti a mimo skutečnost vzniká výtvarnictví nové pole možnosti: zvládnout též náměty jiné než ‚hmatatelně‘ viděné tak, jako hudba může tvořit nejen ze slyšeného, ale i z cítěného, ba dokonce může navazovat na představu předmětu viděného.“<sup>129</sup> Projekce druhé verze barevného klavíru ale také zůstaly nejabstraktnějším Pešánkovým dílem, v ostatních kinetických realizacích nebo návrzích mísil abstraktní a předmětné prvky a často upadal do narativnosti.

V poslední vývojové fázi barevného klavíru z let 1928-30 se Pešánek opět vrátil k separaci hudby barev a tónů, třetí verze byla opět němá. Za projekční plochu třetí verze posloužilo opět plastické transparentní těleso prvního barevného klavíru, rozšířené připojením postranních křídel. Tento nástroj předvedl za doprovodu gramofonové nahrávky skladeb Richarda Wagnera na II. mezinárodním kongresu Farbe-Ton-Forschung v Hamburku roku 1930, kam byl pozván přímo organizátorem G. Anschützem. Prezентaci spojil s přednáškou o své koncepci kinetiky pod názvem *Bildende Kunst vom Futurismus zur Farben- und Formkinetik*, následně publikovanou v konferenčním sborníku. Pešánkovo vystoupení v Německu bylo

úspěšné. Jeho snahy, stejně jako Hoškovy a Poncovy, se ve své době dočkaly uznání v zahraničí a nikoliv doma. Zahraniční zájem o Pešánkův barevný klavír dokládá ještě dřívější pozvání Lessing-Hochschule, z května 1926, aby jej veřejně předvedl téhož roku v Berlíně. Kvůli náročnosti stavby nástroje a nedostatku času však Pešánek cestu neuskutečnil. Další pozvání na konferenci dostal opět od G. Anschütze roku 1931. Konference v Reinbecku, navazující na hamburský kongres se Pešánek ale osobně nezúčastnil.<sup>130</sup>

Pešánkův barevný klavír v rámci české moderní kultury zůstal kuriozitou svérázného umělce-vynálezce, stejně tak jako většina předcházejících historických pokusů. Autor sám měl ale zcela jiný názor. Jeho barevný klavír, spojující dávnou tradici s moderní technikou a modernistickým sochařským či malířským výrazem, měl být východiskem pro další světelně kinetická díla a metody a základem nového umění. Barevná hudba měla postupně nahradit malířství. V prvním teoretickém textu, představujícím jeho vlastní realizaci barevného klavíru pak uvažoval o možném budoucím všestranném využívání: „1. K samostatným produkcím světelným pro široké publikum (světelný koncert). 2. Jako barevného doprovodu k hudbě, t. j. jako složky orchestru nebo obráceně. 3. Přímou ve spojení s hudbou, zvláště, podaří-li se přímé spojení vědecké fonetiky a optiky [...] 4. V moderním umění výtvarném. [...] Principem klaviatury, zvláště pak na jevišti a iluminaci vůbec, která se tak stává novým druhem umění výtvarného. 5. K náhradě obrazu nebo plastiky v městském celku, exteriéru i interiéru budov.“<sup>131</sup> Zdokonalená verze pak má s sebou přinést nové umění, standardizaci nástroje a sériovou výrobu a následně i zlidovění a zlevnění výtvarného umění.<sup>132</sup>

Kinetismus tedy vyšel z tradice barevných nástrojů, ale tradici barevné hudby usilující o propojení hudby a obrazu nepřevzal doslova. Z ní Pešánek využil pro svou koncepci pouze myšlenku individuálně ovladatelného mechanického nástroje, produkujícího optické světelné a popřípadě i akustické děje emotivně působící na diváka. Často psal o analogiích hudby a kinetiky, ale zároveň přímý vliv hudby vytrvale popíral. Spojení světelné produkce s hudební bylo spíše jen ilustrací analogie hudby barev a tvarů s hudbou tónů, pokusem, který podnikl zřejmě také proto, že podobné snahy byly v první třetině 20. století poměrně rozšířené.

## 5.4 Kritika barevného klavíru

Druhou verzi barevného klavíru Pešánek předvedl veřejně koncertem ve Smetanově síni Obecního domu 13. dubna 1928. Koncert uspořádal Elektrotechnický svaz československý, organizování se ujal A. Černík. Na nástroj vyrobený firmou Petrof v Hradci Králové zahrál po Pešánkově úvodní přednášce klavírní virtuóz a skladatel Ervín Schulhoff. Nejprve uvažoval o provedení vlastní skladby, nakonec ale přednesl Skrjabinovy sonáty (*Sonáta č. 7, 9 a 10, Poém, Nocturno, Vers la Flamme*). Tento model barevného klavíru umožňoval vyvolání jakékoliv barvy a barevné harmonie a skýtal takřka neomezené možnosti spojování tónů a světel, které byly nyní pojaty do jisté míry jako na sobě nezávislé jevy, i přes přetrvávající určitou mechanickou vazbu. Úkolem skladatele kinetického děje pak bylo „uhodnout co nejdokonaleji vztahy barev - forem - a zvuků tak, aby emotivnost barevných, formových a zvukových vjemů, současně viděných a slyšených, netrpěla.“<sup>133</sup>

Obraz názorů odborné veřejnosti na barevné klavíry lze načrtnout na základě sledování kritických ohlasů Pešánkových prezentací. První nástroj předvedl Pešánek neveřejně ve svém ateliéru několika odborníkům a novinářům na jaře roku 1926. Zprávu o tom podal K. B. Jirák v *Národním osvobození*.<sup>134</sup> Ocenil nadšené vynálezectví, technické řešení problému a jisté estetické kvality barevných projekcí, avšak předvedený nástroj podle něj pro hudbu žádný význam nemá, pokud nebude zdokonalen. Pro hudebníka je nepřijatelné zejména mechanické spojování barvy a tónu. Pešánek jako základní jednotku barevné hudby zvolil tón, základem hudební struktury je však harmonie a tón akusticky neexistuje jako izolovaný prvek, s každým zaznívá zároveň řada alikvotních tónů. A proto skutečně užitečný nástroj by musel zohledňovat harmonii, tóninu, ale také instrumentaci a náladu skladby. Jiráková kritika mechaničnosti poukazuje také na paradoxy, které vznikají následkem úvodního libovolného spojení a dokazují tak vlastně Pešánkům nezáměr o hudebně-teoretické aspekty barevného klavíru. Např. jako základní akord vyplynul disonantní trojzvuk c-e-gis, zatímco základním hudebním akordem je konzonantní trojzvuk c-e-g, nebo jasnou tóninu A dur nástroj vyjadřuje v temnějším tónu než temnou tóninu A moll. Tyto námitky opět jen poukazují na Pešánkovy primární výtvarné zájmy.

Ohlasy z následujících let<sup>135</sup> v podstatě opakují velmi podobná stanoviska, kritizující hlavně mechaničnost celé koncepce, i když si Pešánek toto úskalí uvědomil a ve druhé verzi nástroje se je snažil překonat. Nejvíce reakcí, uveřejněných v tisku, vyvolal koncert v Obecním domě v roce 1928. Referenti považovali Pešánkovy pokusy za vcelku zajímavé a podnětné, nicméně nedomyšlené a zatím velmi nedokonalé, nevybředávající dosud ze základních omylů. Světelné projekce nedosahovaly plynulosti, strukturní mnohotvárnosti a prostorové rezonance hudebního projevu. Jako uspokojivé řešení navrhuji na místo mechanického přiřazení přizpůsobení barevné projekce celku hudební myšlenky a popřípadě i úplné oddělení akustického a světelného nástroje.

O výtvarném významu barevného klavíru se referenti zmiňují velmi okrajově, uznávají pouze jeho praktické uplatnění při scénickém osvětlování a popřípadě nevýtvarné pedagogické či medicínské využití. Jedinou nespornou uměleckou hodnotou slavnostní prezentace ve Smetanově síni pak pro ně byla pouze Schulhoffova brilantní interpretace Skrjabinových skladeb. Barevný doprovod na diváky při poslechu působil nadbytečně a často i rušivě a poukazovali na nemožnost déle sledovat stále se proměňující kompozice barevných tvarů, které unavovaly zrak.

Nejerudovanější posudek Pešánkova barevného klavíru uveřejnil A. Wellek v hudebním časopisu *Der Auftakt* se stručným historickým přehledem starších pokusů a porovnáním s některými soudobými realizacemi. Pešánkovy snahy zařadil do dějinných souvislostí, považoval ho za „věrného přívržence staré myšlenky. Ale tím se také přirozeně navrácí zpět k primitivnímu stavu věci před 200 lety a do zajetí esteticky nevydatného analytického barevného slyšení.“<sup>136</sup> Sofistikovaněji také vyjádřil výše zmíněné kritické námitky, např. „V tom zajisté spočívá naivní estetický omyl: především již zcela obecně v základním omylu induktivismu nebo empirismu, který má celek za konglomerát částí a podle toho jej z nich chce poskládat.“<sup>137</sup> Pešánkova barevná hudba mu připadá jednotvárná a v podstatě i nudná, protože barevným tvarům chybí organické tvárné spojení, výsledkem je „tanec barevných hroznů (nebo také lampionů, chcete-li), jehož jednotlivé okamžiky poskytují často docela půvabný čistě impresionistický barevný dojem.“<sup>138</sup>

Formulaci obecného názoru na problematiku barevného klavíru lze nalézt i v Hoškově teorii. Nevztáhl ji přímo na Pešánkovy realizace, nicméně se třetí verzi se mohl jistě seznámit na hamburském kongresu Farbe-Ton-Forschung, kterého se společně s Pešánkem zúčastnil. Mimo jiné Hošek také přispěl jedním článkem do sborníku *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jöny Pešánkových*. V rukopisné knize *Souvislost tvarů a tónů* napsal, že „prostor a čas ztotožňují se plně při vytváření oběma společné jednoty. veškeré pokusy, jež aplikují časová pravidla hudby automaticky na barvu, mají jen podřadný význam.“<sup>139</sup> a v poznámce vztáhnul toto teoretické stanovisko na barevné klavíry: „pokládám za vyloučeno, že by každá hudební reprodukce byla schopna zároveň reprodukce barevné nebo prostorové. bylo by to někdy právě na úkor skladby samé, poněvadž barevným kontrastem ráz skladby zejména vynikne.“<sup>140</sup> Barevné klavíry jsou pro něj pouze o trochu přijatelnější němé, když neslučují barvu s hudbou, jako jím uváděný clavilux T. Wilfreda.

Problematický Pešánkův vynález přijali podle publikovaných svědectví bez výhrad kladně pouze hluchoněmí. Pešánek navázal kontakty s ústavu hluchoněmých koncem roku 1928 a v následujícím roce pro jejich klienty uspořádal předvádění barevného klavíru první verze (koncertní druhá verze byla v té době demontovaná), které doplnil vysvětlujícími články v časopisech *Přítel* a *Revue pro vzdělání hluchoněmých*. Nápad nebyl původní, ale navázal již na idealistické myšlenky prvního konstruktéra barevného klavíru v 18. století J. B. Castela.<sup>141</sup> Nadšení neslyšících diváků sdíleli i pedagogové Výmolova ústavu v Radlicích, kteří vypracovali na barevný klavír odborný posudek.<sup>142</sup> V něm vyjádřili obdiv k Pešánkovu vynálezu, zdůraznili jeho pedagogický význam pro duševní rozvoj hluchých a shodli se na tom, že barevná hudba je pro neslyšící naprostou analogií poslechu hry na klavír a může jim plnohodnotně nahradit požitek z hudby. Jiný článek přivítal dokonce Pešánkův klavír jako nástroj, přinášející „nové obzory životní krásy“<sup>143</sup> a dosud nepoznané emoční zážitky do života hluchých. Neslyšícím připomínala barevná světelná produkce nejvíce hudbu, při které by rádi i tančili. Pro posluchače univerzitního psychotechnického semináře, na kterých Pešánek

experimentálně ověřoval své domněnky o působivosti kinetiky, v šedesáti dvou procentech písemných odpovědí byl však kinetický jev nejbližší výtvarnému umění a jen ve třiceti dvou kombinaci hudby a výtvarného umění, jak vyplynulo z dotazníků.<sup>144</sup> Uznání pedagogů však praktické výsledky nepřineslo. Patentový úřad přihlášku k patentování barevného klavíru odmítl a k sériové výrobě nikdy nedošlo, utopická představa jeho využití k sociálnímu poslání zůstala nenaplněna.

## 5.5 Dědictví barevného klavíru

Barevný klavír znamenal pro Pešánka zejména základní nástroj pro prozkoumávání možností výtvarné kinetiky a pomůcku k dalšímu komponování různými kinetickými metodami a rozvíjení práce se světlem. Následující odstavce stručně proberou některé pozdější realizace, představující rozvedení základních principů barevného klavíru. Světelnou kinetiku v ploše barevného klavíru, spojenou s akustickým projevem rozpracoval Pešánek do prostorové kinetické podívané scénického charakteru v návrzích na konstruktivistický *Pomník padlým letcům* (1925-38). Od barevného klavíru se odlišuje hlavně promyšlenými symbolickými obsahy a skrytým příběhem. Prvotní plány na čistě sochařský pomník Pešánek postupně rozšířil o rytmicky proměnlivé barevné osvětlování jednotlivých konstrukčních částí, o ilustrativní nápisy, spojil je s návrhem světelné fontány, rozhybal celý pomník otáčivým pohybem kruhové základny a obohatil o hudební doprovod kombinovaný s reprodukovánými konkrétními zvuky motorů, bubnů a sirén. Spojením jednotlivých výrazových složek vytvořil komplexní audiovizuální dílo, které působí silně expresivně a bývá srovnáváno s meziválečnými tendencemi mechanického divadla. Kinetická scénografie pomníku vyšla z Pešánkovy koncepce barevné hudby a propojováním světelné kinetiky s dalšími uměleckými technikami navázala až na barokní iluminované spektakly.<sup>145</sup>

Akustický doprovod Pešánek plánoval i pro plastiky na Zengerovu transformační stanici v Praze na Klárově. Cyklus *Sto let elektřiny* (1930-36), vystavený na mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1937, ilustroval zásadní principy

nebo důležité momenty ve vývoji elektrotechniky, Ampérův zákon pravé ruky, princip motoru a transformátoru a růst výroby energie v pražských elektrárnách. Světelný kinetický děj, odehrávající se uvnitř plastik vytvořených z umělé pryskyřice a dalších materiálů pomocí barevných žárovek a neonových trubic a opakující se automaticky ve dvou a půlminutovém intervalu, měl být doplněn hudební složkou s výrazným rytmem, kombinovanou opět s konkrétními zvuky sirén a bzučením transformátorů. Pešánkova obliba zvuků technického charakteru odkazuje k futurismu a jeho specifickému hudebnímu projevu, bruitismu, a k soudobým hudebně kompozičním postupům pařížské Šestky. Při komponování akustického doprovodu spolupracoval s E. Schulhoffem a A. Hábou.<sup>146</sup> Zprávu o jejich společném usilování podal referent *Českého slova*: „Kdyby na př. na Starých zámeckých schodech ve vhodném místě byly umístěny vhodné dynamické reproduktory, související s plastikami, bylo by velmi záhodno dát doprovázet dynamický děj plastik i zvukovými doplňky. Zvuk sirén, ostrý rytmus a řada jiných prvků hudebních by tu organicky doplnila vjem divákův. Praha by takto měla unikát plastik znějících, které bychom právem mohli přirovnati k egyptským kolosům Memnonovým a získala by tak atrakci světového formátu.“<sup>147</sup> Jméno skladatele A. Háby se tedy opět objevuje ve spojitosti s výtvarným uměním, kontaktujícím nějakým způsobem oblast hudby, a naznačuje znovu jeho osobní zájmy o spojování hudebních a výtvarných fenoménů. Konkrétní podoba vztahu Pešánka a Háby zůstává zatím neobjasněná, zřejmě však skladatel, sám navrhovatel nových čtvrttónových hudebních nástrojů, byl obeznámen s problematikou Pešánkova barevného klavíru. I dobové ohlasy přirovnávaly předvedení jeho druhé verze v Obecním domě k prvnímu Schulhoffovu koncertu na Hábově čtvrttónovém klavíru v roce 1925 v témže sálu.

Nejtěsněji na řešení barevného klavíru první verze navazuje však první veřejně instalovaná světelně *kinetická plastika pro Edisonovu transformační stanici v Praze* (1926-30), funkcionalistickou budovu v Jeruzalémské ulici. Představuje další vývojový stupeň koncepce barevné hudby. Využívá dříve užitá základní principy



napojení světelného transparentního tělesa na ovládací mechanismus. V tomto případě ale došlo k automatizaci a světelně kinetický děj byl generován pneumatickým klavírem, na jehož konstrukci se opět podílela firma Petrof, a který se programoval pomocí perforovaného papírového pásu, na nějž byly převedeny kinetické skladby. Při přípravném hledání optimálního řešení a představení v prvomájovém průvodu byla opět použita spolu se čtvrtinovým modelem plastiky jednoduchá mechanická klaviatura. Hra světel bez zvukového doprovodu probíhala znovu ve statické, nyní však plně plastické a monumentálnější formě, doplněná reflektorickým nasvěčováním zadní stěny. Uvnitř jednotlivých částí konstrukce, kruhu, vertikály a horizontály, byly umístěny v řadách barevné žárovky, jež se mohly rozsvěcet postupně různými směry, v odstupňované intenzitě a proměnlivých rytmech. Výklad formy plastiky v hudební terminologii podal A. Nový: „forma plastiky musí vyhovovat různým event. protichůdným náladám. [...] pro tyto eventuality směrodatny jsou tři základní rysy: horizontála (moře, step) = prvek mollový, smutný, vertikála (topoly) = prvek durový, veselý, kruh = prvek neutrální.“<sup>148</sup> Symbolická konstruktivistická sochařská kompozice tedy opět posloužila jako projekční plocha pro rozehrání světelných skladeb barevné hudby, příznačně označovaných Pešánkem jako písně. Pneumatický klavír zaručil automatické přehrávání co nejrozmanitějších tématických kompozičních variací, zaznamenaných nejprve v partituře. Jejich spojením vznikl opět jakýsi nástroj barevné hudby.<sup>149</sup>

Jiný postup rozpracování kinetických zásad spojených se zvukovým doprovodem přivedl Pešánka po druhé světové válce k práci se světlem v širokém rámci městského celku a vyústil v projekt světelného urbanismu, který byl skutečnou snahou o sjednocení různých, rovnocenných uměleckých druhů ve světelně kinetický gesamtkunstwerk. Myšlenka propojení barevného klavíru a hry světel v nočním městě se objevila poprvé už ve *Skladbě velkoměsta* pro druhý barevný klavír, jejíž slovní partituru zahrnul Pešánek do knihy *Kinetismus* a i později chtěl mechaniku barevného klavíru užívat jako nástroj pro exteriérovou iluminaci. Projekt světelného

urbanismu formuloval jako sváteční iluminaci centra Prahy pro významné politické a kulturní příležitosti, jako světelnou symfonii a masovou podívanou. Spojil v něm osvětlování historických dominant, vlastní kinetické objekty umístěné na vodě, ohňostroje, hudbu a recitaci poezie reprodukovanou amplióny. Použil světelnou širokého urbanizovaného prostoru po vzoru barokních slavností kinetiku ve spojení s architekturou, hudbou a poezií k novému scénickému pojednání.<sup>150</sup>

## 5.6 Tradice barevných nástrojů a dobový kontext

Pešánkovy pokusy o konstrukci barevného klavíru, jak již bylo naznačeno, vycházely z dlouhé historické tradice barevných nástrojů a barevné hudby. Zároveň nebyly ve své době ojedinělé a osamělé, neboť v první třetině 20. století došlo k aktualizaci těchto tradic a jejich dalšímu rozvíjení díky novým technickým možnostem. Ve dvacátých letech se barevný klavír chápal jako prostředek schopný dovršit úsilí o obrození statického malířství, které bylo pocíťováno jako málo vhodné pro moderní dynamickou dobu, nahrazením starých technik barevným pohyblivým světlem a překonáním omezení obrazového formátu. Ke stejnému cíli směřoval i paralelní vývoj světelných reflektorických projekcí a filmu.

Touha po vytvoření barevné hudby sahá daleko do historie. Zakládá ji hledání vztahu nebo korespondence barev a zvuků, přičemž synestézie může být jednou z využívaných metod. Přiřazování světla a zvuku se objevuje už ve starověkém Egyptě a v bráhmanských mýtech. Ve starověké čínské kosmologii se již přímo spojují barvy se zvuky, planetami, chutěmi apod. Náznaky propojování nauky o barvách a hudební teorie nalézáme u Aristotela. První hlasatelé barevné hudby se objevují v manýrismu, např. Gioseffo Zarlino a Giuseppe Arcimboldo. Comanini v dialogu o umění *Il Figino* (1592) tvrdí, že Arcimboldo se za pobytu na císařském dvoře v Praze zabýval transpozicí akustických hodnot na optické. Dvorního hudebníka Maura Cremonense nechával vyhledávat k harmonickým barevným kombinacím odpovídající konsonance na cembalu.<sup>151</sup> Pro sestrojení prvního barevného klavíru pak byly zásadní spisy Athanasia Kirchera, uvádějící korelační

tabulky barev, tónů, světelných intenzit aj. (*Analogia rerum cum coloribus*, 1646, *Musurgia universalis*, 1650) a vědecká bádání Isaaca Newtona (*Optics* 1704). Newton ustanovil počet spektrálních barev na sedm a roku 1672 zjistil, že tyto barvy jsou ve spektru rozděleny stejně jako sedm tónů v oktávě. Přřadil tónové intervaly k barevným úsekům spektra a fyzikálně je odůvodnil. Později se tento první krok k pevnému spojení barvy a tónu ukázal velmi problematický.<sup>152</sup>

Fyzikální Newtonovy poznatky a Kircherovy analogie přenesl do sféry umění francouzský matematik Louis-Bertrand Castel a pokusil se postavit první barevný klavír, *clavecin oculaire*, jímž chtěl spojit hudbu a malířství se všemi jejich nedostatky i přednostmi v nové umění. Později tento nápad dále rozšířil na klavír pro všechny smysly (*clavecin pour tous les sens*). Po dlouhém teoretickém propracování první model barevného klavíru dokončil v roce 1734 a hotový instrument byl údajně předveden roku 1754. K nástroji se nedochovaly takřka žádné prameny, připomínají jej pouze kusé popisy a *ocular harpsichord* Castelova žáka z Anglie z roku 1757. Princip Castelova barevného klavíru byl jednoduchý. Použil průhledné barevné pásy, za nimiž byly umístěny svíčky a jejich pohyb byl ovládán klávesnicí. K dvanáctidílnému barevnému kruhu přiřadil chromatickou dvanáctitónovou stupnici, jednotlivé oktávy se lišily jasem, hluboké byly tmavší než vysoké. Zejména toto vytváření prosté analogie tónu a barevného odstínu se stalo terčem kritiky, a to již J. J. Rousseaua (*Essai sur l'origine des langues*, 1753-61, kap. 16: „Fausse analogie entre les couleurs et les sons“) a encyklopedistů, přes Goetha až po současnost.<sup>153</sup> Nicméně Castelova koncepce inspirovala a ovlivnila mnohé další realizace barevných nástrojů v 19. a na počátku 20. století a živá zůstala i jeho myšlenka o překonání statičnosti malířství. Stal se jedním z článků prehistorie světelně kinetického umění.

A. Wellek Pešánkův barevný klavír označil za pouhé technicky rafinovanější uskutečnění Castelových plánů. Podle něj se Pešánek navrátil k dvě stě let starému primitivnímu stádiu vývoje barevné hudby, založeném na analytickém barevném slyšení, tedy na principu spojení jedné barvy s jedním tónem, a homofonním vztahu hudby a barevného světla.<sup>154</sup> Avšak východiskem pro Pešánka nebylo barevné

slyšení, jak je dokázáno výše, ale svoji koncepci založil na libovolném mechanickém spojení. Stejně i v Castelově se případu u kořenů barevného klavíru neprojevalo barevné slyšení a synestézie, ale spíše matematicko-fyzikální poznatky. Jak dokazují Pešánkovy texty, tradici barevných klavírů a jména konstruktérů z minulých století znal. Předpokládá se však, že se s ní obeznámil teprve po vlastních počátečních výtvarných pokusech a našel v ní spřízněné vynálezce z minulosti.<sup>155</sup> Přesto, že Pešánkovo technické řešení se skutečně v základních principech podobá Castelovu, s jeho myšlenkovým pozadím se neztotožňoval: „Bylo tu kupříkladu dokázáno, že neexistují pevné vztahy mezi tónem a barvy a tónem zvuku, jak se domníval například Newton, a že je možno uplatnit jen podobné volné vztahy jako mezi veršem, slovem, obsahem a hudbou, známé z písně či z operní tvorby. Tak posuzoval vztah barvy a hudby Goethe.“<sup>156</sup> Pešánek odmítl spojování barev a tónů prostřednictvím synestetického vnímání i za pomoci Newtonovy fyzikální nauky o podobnosti šíření světelných a zvukových vln. Teoreticky nejsympatičtější mu byly názory J. W. Goetha a výsledky Pešánkových pokusů s první verzí barevného klavíru a ve světelné scénografii se s nimi kryly.<sup>157</sup> Goethova nauka o barvách je dodnes považována za protipól Newtonovy teorie. Goethe měl analogie barev a tónů za možné a obecně prospěšné, ale dodal, že „Barva a tón se nedají spolu žádným způsobem srovnávat; ale oba lze vztáhnout na vyšší formuli, z vyšší formule se dají, ač každý sám pro sebe, odvodit. Jako dvě řeky, které prýští z jedné hory, ale proudí za zcela odlišných podmínek do dvou zcela protilehlých světových stran tak, že po celou jejich cestu žádné jednotlivé místo nemůže být srovnáváno s jiným, takové jsou i barva a tón. Oba jsou obecné elementární síly, působící podle všeobecného zákona [...], avšak zcela různými směry, různými způsoby, pro různé smysly.“<sup>158</sup>

Po Castelově smrti se diskuze o vztazích barev a tónů a vizualizaci hudby přenesla z Francie do Německa a Anglie (např. Johann Gottlob Krüger a Karl Heinrich Heydenreich) a v 19. století následovaly další realizace nebo plány barevných klavírů, které stále představovaly spíše ojedinělé kuriozity bez praktického využití. Z řady pokusů jmenujme např. W. H. Philippyho, *pyrophon* a zpívající lampu Frederica Kastnera, D. D. Jamesona, Bainbridge Bishopa, Alexandra

Wallace Rimingtona a Louise Favré, jehož barevný klavír příbuzný Castelovu byl vystaven na světové výstavě v Paříži roku 1900 v Paláci optiky. V 19. století se také zajímavým způsobem k otázce pohyblivého světla v uměleckém projevu vyjádřil pražský rodák, matematik a filozof Bernard Bolzano a překvapivě anticipoval teoreticky některé principy kinetického umění. Estetice a klasifikaci umění se věnoval ve čtyřicátých letech 19. století a jeho estetické postoje vyrostly zejména ze zájmů o nové objevy v optice a o vynález daguerrotypie. Zajímal se o dílo pátera Castela a domníval se, že v hudbě pro oči, která bude pracovat s barvami tak, jako hudba s tóny spočívá budoucnost výtvarného umění. Mělo by se používat barev neohrazených tvarem a pohybujících se v určitém pořádku v časoprostorových vztazích, spojených v kompozici vizuální krásy. Bylo by třeba barvy užívat jako tóny pro bezprostřední kontakt mezi tvůrcem a divákem, k probuzení emočních hnutí.<sup>159</sup> Ve spisu *Über die Einteilung der schönen Künste* (1851) se pak snaží dokázat, že hudba pro oči je snadno realizovatelná a podává vlastní příklad jejího možného provedení: „Představme si [...] poklop vytvořený ze zabarveného skla nebo (přesněji vyjádřeno) dutý kulový výsek, přibližně ve tvaru nebeské klenby, byl by zvenku pokud možno rovnoměrně osvětlován, zatímco naše oko by se nacházelo před otvorem, který by nebyl užší než musí, aby naše zorné pole nepřesahovalo vnitřek skleněného poklopu. [...] Předpokládejme nyní, že bychom měli více takových poklopů v různých barvách a zařízení, jehož prostřednictvím by podle libosti do našeho zorného pole vstoupil buď ten a nebo jinak zabarvený poklop. [...] potom bych chtěl ne bez pevné důvěry doufat, že skrze patřičnou změnu těchto barev, spojených s příslušným časovým trváním [...] by se mohlo předvést představení, kterému by mnozí diváci neupřeli chválu jisté krásy; zajisté teprve poté, co by se tento úspěch osvědčil, byl by čas rozhodnout, zda by se vyplatilo pro toto umění, hudbu pro oči, vypracovat nauku.“<sup>160</sup>

Ve 20. století pro stavbu nástrojů mechanicky produkujících světelné efekty představoval nový, velmi důležitý impuls vývoj techniky, umožňující nástroje výrazně zdokonalit prostřednictvím elektrifikace. Legendární a zásadní pro další vývoj koncepce barevné hudby se na počátku 20. století stal barevný klavír ruského

filozofujícího skladatele Alexandra Skrjabina. V partituře symfonie *Poème du feu. Prométhée* (1908-10) vyznačil dva barevné hlasy *luce*, party integrální části skladby, jež měly být realizovány barevným klavírem (*tastiera per luce*) jakožto plnohodnotnou součástí orchestru. Nepředstavovaly však přímou vizualizaci hudby, ale byly součástí syntetického esoterického programu, vycházejícího z teozofie a nauky o synestéziích. Barvy spektra Skrjabin nepřičítal k jednotlivým tónům, ale k transpozicím základního šestitónového kvartového akordu celé symfonie a vybavil je vnitřním obsahem podle teozofické nauky o barvách (např. modrá znamená akord na tónu Fis a zároveň mysteriózní náladu, žlutá akord na tónu D a veselé živé ladění). Několik taktů symfonie vždy bylo doprovázeno jedním barevným odstínem odpovídajícím atmosféře. Symfonie *Prométhée* však nebyla definitivním vyjádřením Skrjabinových snah o syntézu všech smyslových dojmů využitelných v uměleckých formách. Cílem a dokonalým *gesamtkunstwerkem* pro něj bylo spasitelské mystérium, které plánoval na konci života a již je neuskutečnil. Koncipoval je jako velký rituální obřad, odehrávající se někde v Indii v obrovském amfiteátru, spojující hudbu, poezii, tanec, barevná světla a vůně do syntetické symfonie všech dostupných smyslových vjemů. Utopické mesianistické Skrjabinovy plány zůstaly zachovány jen v textech a hudebních skicách a *prométhéovská* symfonie se obvykle provádí bez vizuální složky. Již premiéra v Moskvě roku 1911 se bez ní musela obejít a poprvé byla realizována ve velmi omezeném rozsahu až nástrojem z *Electrical Testing Laboratories* na koncertě v Carnegie Hall v New Yorku roku 1915.<sup>161</sup>

Pešánkovy konstrukce barevných klavírů z dvacátých let nezůstávají solitérní, právě naopak, tvoří součást širšího celosvětového dění, oživení zájmu o podobné fenomény, jež měly obrodit výtvarné umění neiluzivním sukcesivním pohybem barev a tvarů. Překonání staticnosti malířství a sochařství našlo oporu zejména ve filozofii Henri Bergsona.<sup>162</sup> Dvacátá léta zaznamenávají v krátkém časovém období více pokusů se světelnou hudbou barev, než kdy dříve. Objevují se barevné klavíry, reflektorické hry, abstraktní světelné scénické experimenty, vytvářející jakousi malbu světlem. Jako další řešení se paralelně rozvíjí také film. V mnoha případech počátečních abstraktních kinematografických experimentů dochází přímo

k vizualizaci hudebních fenoménů nebo principů (např. Léopold Survage, Viking Eggeling, Hans Richter, Oskar Fischinger, Walter Ruttmann, Germaine Dulac). Pešánkovy realizace vznikají tedy v kontextu četných obdobných snah a některé zcela jistě znal, např. s reflektorickými hrami L. Hirschfeld-Macka se seznámil při jejich prezentaci na II. kongresu Farbe-Ton-Forschung v Hamburgu. Jednotliví autoři o svých experimentech věděli, nicméně každý šel svou vlastní cestou a každý použil jiné technické řešení, jiné metody pro vyvolání hry barevných světél, buď ve spojení s hudbou nebo bez ní, a rozdílný výtvarný výraz a všichni se snažili překonat omezené možnosti mechanického nástroje. Rozmach výtvarných realizací a veřejných předvádění doprovázelo i zvýšení vědeckého bádání a teoretické činnosti, zejména v Německu v letech 1925-30 se s velkým nadšením zkoumaly vztahy barev a tónů a zákony synestézií. Již výše bylo upozorněno na organizační aktivity G. Anschütze a psychologická zkoumání A. Welleka. Velká část badatelů však již v této době považovala podobné snahy a názory o souvztažnostech barev a tónů za vědecky překonané a bezvýznamné. Posuzovala je velmi skepticky, neboť domněnka o shodnosti fyzikální struktury barev a podobnosti fyziologických procesů při jejich vnímání již byla vyvrácena. Návrat k starším mysticizujícím naukám o barvách a iracionálním fenoménům, jako např. synestéziím a barevnému slyšení, se jevil jako anachronismus. Stejně tak avantgardně zaměřená umělecká kritika nijak zvlášť barevné klavíry kvůli mechanické podstatě a tradicionalismu nepřijímala. Byly pro ni spíš kuriozitou a slepým ramenem vycházejícím z dávných, již přežitých tradic. Přesvědčivější výsledky přinesl film. Ukázkovým příkladem jsou Italové Arnaldo Ginna a Bruno Corra. V roce 1910 začali pracovat na mechanismu barevného klavíru vyplňujícího bílou místnost barevnými světly, podobném Skrjabinovu. Zklamání technickou nedokonalostí nástroje, začali roku 1911 vytvářet série malovaných abstraktních filmů (např. č. 3 je výtvarnou interpretací Jarní písně F. Mendelssohna a Chopinova valčíku).<sup>163</sup> Světelná barevná hudba pouze naznačila zrod samostatného výtvarného druhu, vytvořila prehistorii či předeheru poválečného kinetického umění. V jistém ohledu mohl až film a později video a multimédia dovést to, oč usilovali omezenými technickými a výrazovými prostředky konstruktéři nástrojů barevné hudby.

Roku 1912 synchronistický malíř Morgan Russel pomýšlel na postavení nástroje, který by spojoval hudbu s pohyblivým barevným světlem. Pro technické obtíže a nedostatek finančních zdrojů projekt neuskutečnil.<sup>164</sup> V tomtéž desetiletí začali s podobnými experimenty Vladimír Baranoff-Rossiné, ruský malíř žijící v Paříži, a ve Spojených státech dánský umělec Thomas Wilfred. Baranoff-Rossiné vyšel z utopických Castelových plánů a sestrojil optofonický klavír (*piano optophonique*) slučující barvy a tóny. Veřejně jej předvedl poprvé roku 1923 a 1924 v Moskvě, později i v Berlíně a Paříži. Klávesy klavíru uváděly do pohybu pomalované skleněné kotouče, skrz které byla vedena světelná projekce. Konstrukci doplňovaly ještě čočky, kotouče s geometrickými výřezy podobné Pešánkovým filtrům a elektromechanický aparát. V rytmu hrané hudby pak na projekční ploše vznikaly roztáčením kotoučů pohyblivé abstraktní kompozice s nekonečnými možnostmi variací, popřípadě i v kombinaci s konkrétními formami. Základem světelné projekce však nebylo převádění jednotlivých not do barevných tvarů jako u klasických barevných klavírů, ale shodu jeho tvůrce hledal v základních hudebních elementech, síle a výšce tónu, rytmu, tempu a v obdobných strukturních vlastnostech světla. Baranoff-Rossiné se domníval, že za pomoci optofonického klavíru stvořil nový autonomní umělecký druh, který je založen na integraci rozdílných nervových vjemů, nikoliv na mechanickém spojení jednotlivých vizuálních a akustických jednotek. Svě řešení sebevědomě považoval za umělecky mnohem uspokojivější než předcházející tradičnější pokusy či snahy současníků, z nichž pro srovnání uvádí M. Čiurlionise, F. Kupku, L. Survage, A. Ciaceliho, pařížské muzikalisty, V. Eggelinga, H. Richtera, T. Wilfreda a Z. Pešánka.<sup>165</sup>

Thomas Wilfred sestrojil svůj první nástroj na produkci čistě vizuální barevné hudby bez akustického doprovodu, který se navenek podobal varhanám, v roce 1919. Nazval jej *clavilux* a kompozice či světelné hry, které vytvářel prostřednictvím reflektorů za transparentní obrazovkou, pojmenoval *lumia*. První veřejné představení se konalo roku 1922 a o tři roky později se *clavilux* stal součástí pařížské výstavy Exposition des Arts Décoratifs. První verze nástroje se ovládaly ručně, později byly projekce programovatelné a Wilfred složil pro *clavilux* více než sto šedesát



kompozicí. V souvislosti s Pešánkem je zajímavá Wilfredova kompozice *City Windows*, reprodukující v abstraktní světelné projekci konkrétní zážitek z podzimní procházky nočním New Yorkem. Popis velmi připomíná Pešánkovu skladbu *Světla velkoměsta*<sup>166</sup>, převádějící skutečný námět ve hru světél barevného klavíru: „Na začátku je mnohsměrné vinutí rozsvícených oken [...]. Postupně se barva oken mění na tmavě modrou, jako by odrážela noční nebe. Ponenáhlu se pohyb zpomaluje a intenzita klesá, dokud nezbude pouze jeden malý žlutooranžový rám nahoře v temném poli. Velmi pomalu se vynořuje silueta vysoké budovy, nebe se vyjasňuje do mdlého purpurového odstínu a jediné okno náhle také ztmavne.“<sup>167</sup> Pro Wilfredovu realizaci je nejtypičtější opuštění koncepce spojující vizuální projekci s hudbou a příklon k ryze výtvarnému světelně dynamickému vyjádření.

Vizuální element je zásadní také pro reflektorické hry vzniklé na výmarském Bauhausu. V této umělecké škole se ve dvacátých letech prováděly rozsáhlé výzkumy světelných dynamických efektů a pokusy s jejich využitím k různým účelům. V rámci umění pohyblivého světla na Bauhausu, kterému se věnovali např. také László Moholy-Nagy, Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer nebo Xanti Schawinsky, se zrodily v roce 1922 reflektorické hry (*reflektorische Farblichtspiele*) Josefa Hartwiga, Kurta Schwerdtfegera a Ludwiga Hirschfeld-Macka. Poprvé je předvedli na týdnu Bauhausu v srpnu roku 1923 a veřejně v Berlíně a Vídni o rok později. Vznikly náhodně při přípravě stínohry, když došlo při výměně žárovky ke zdvojení stínů na průhledném papíře. Umělci pak začali pracovat na komponované organizované hře znásobených barevných světelných zdrojů namířených skrz šablony s geometrickými výřezy. Celý nástroj byl jednodušší než barevný klavír, neboť reflektorický projekční aparát byl oddělen od hudebního doprovodu, a proto také umožňoval mnohem větší variabilitu. Světelné projekce abstraktních barevných tvarů doprovázel často hrou na klavír L. Hirschfeld-Mack. Spojitost hudby a výtvarného umění spočívala v harmonickém souzvuku větších celků, ve stejném rytmu vizuálním a hudebním. Celek světelné reflektorické hry měl být jasně a logicky artikulován na způsob fugy.<sup>168</sup>

Maďarský skladatel a klavírista Alexandr László publikoval svou koncepci barevné hudby jako spojení tónů a barev ve vyšší jednotě, v novém uměleckém druhu, v knize *Die Farblichtmusik* (1925). Na svůj barevný klavír, *sonchromatoskop*, sestrojený drážďanskou firmou Ernemann-Werke, zahrál poprvé na koncertě na festivalu Deutsches Tonkünstlerfest v Kielu roku 1925. Nástroj se skládal z hracího pultu ovládaného klaviaturou a ze sedmi různých projekčních aparátů, vytvářejících abstraktní pohyblivé světelné efekty na zatemněném pódiu. Svou tvůrčí metodu popsal László následovně: „tato základní barva hudebního kusu se drží po celou dobu; podle proměnlivých hudebních událostí, tedy při dynamických a rytmických změnách, při objevení se nových témat nebo nové tóniny, se připojují k základní barvě nové barevné tóny, nové barevné tóniny a obměňují se způsobem, který se dá nejspíše vyjádřit pravidly hudební variace. K barvám se připojují mezitím jako paralelní úkazy k určitým hudebním figurám plastické útvary, jako třeba vlnité linie nebo klínovité tvary. Je třeba obzvlášť zdůraznit, že tento nový ‚gesamtkunstwerk‘ nesmí být posuzován pouze z hlediska hudebního nebo pouze malířského.“<sup>169</sup> László podrobil kritice mechanické spojení tónu a barvy na fyzikálním základě. Povšimnul si, že vnímací schopnosti oka a ucha nejsou stejné, že oko nemůže vnímat stejně dobře rychle za sebou následující barevné formy tak, jako ucho tóny. Proto ve svých preludiích pro barevný klavír zohlednil specifika jednotlivých smyslů a paralelně spojil skupinu více tónů s jednou jedinou barvou. Komplex barev pak uspořádal podle rytmických hudebních zákonů, aby dosáhl homogenního rozvíjení rovnocenných složek. Malířskou složku by podle Lászla měl vypracovat malíř, hudební skladby by měl zkomponovat skladatel a interpret je přesně přehrát podle partitury se zvláštní notací, v součinnosti s obsluhou reflektorů osvětlujících scénu. Opět tedy dochází k oddělení obou složek, ač ve společném působení mají být syntetizovány. Nespojuje je na mechanickém základě, ale spíše na uměleckém či psychologickém.<sup>170</sup>

A. Wellek označil světelné projekce Lászlóva sonchromatoskopu za impresionistické víření barev postrádající pravidelnost a vnitřní zákonitost budící dojem malířského diletantismu. Působení hry na klavír a vizuálních efektů se podle něj navzájem nezesiluje v nové syntéze, ale spíše se vylučuje. Oproti Pešánkovi však László ve Wellekově interpretaci dospěl na vyšší úroveň, když překonal mechanický převod jednoho tónu na jednu barvu. László opustil stanovisko analytického barevného slyšení a přešel k aplikaci syntetického, komplexního barevného slyšení, které spojuje celé skupiny tónů nebo kompletní hudební skladby s komplexem barev, malbou. Tato metoda již hru barev neodvozuje z hudby, ale činí z ní její kontrapunkt a vytváří tak polyfonický vztah hudby a výtvarných prvků.<sup>171</sup>

Adrian Bernard Klein je autorem klasického moderního pojednání o fenoménu barevné hudby, knihy *Colour-Music. The Art Of Light* (1926) a článku *Colour-Music* z roku 1929 pro věhlasnou Encyclopaedia Britannica. Zároveň sestrojil i projekční divadelní přístroj vytvářející barevné efekty volně doprovázené hudbou a předvedl jej roku 1933 v Astoria Cinema v Londýně. Podobným směrem experimentování se v letech 1920-25 vydal také Ital Achille Ricciardi. Svůj obdobný nástroj na projekci barevného světla trvale instaloval v Teatro del Colore v Římě.<sup>172</sup>

Na závěr kapitoly o tradici barevných klavírů se dobře hodí věty A. László, vystihující situaci v meziválečném období: "Již po mnoho století se hledá splynutí umění barev a umění tónů. A nyní vůle po dosažení cíle zesílila tak, že se zdá, jakoby toto téma viselo ve vzduchu."<sup>173</sup>

## 6. Ervín Schulhoff: spolupráce klavíristy s výtvarníky

### 6.1 Mezi německými umělci

Případ skladatele a klavírního virtuóza Ervína Schulhoffa představuje jiné aspekty vztahů výtvarného umění a hudby, než díla výše probíraných umělců. Schulhoff sám se výtvarnou tvorbou nezabýval, ale v určitých životních etapách se dostal do úzkého kontaktu s výtvarnými umělci a s některými dokonce i spolupracoval na pozoruhodných hudebně-výtvarných projektech. První z takových období spadá do let 1919-20, kdy se po první světové válce, kterou strávil jako příslušník rakouské armády na frontě, přestěhoval do Drážďan. Následoval pobyt v Saarbrückenu od podzimu roku 1920 do konce následujícího roku a v Berlíně od ledna 1922 do října 1923, které již nebyly z hlediska spolupráce s výtvarníky tak plodné. Do Německa přijel za svou sestrou Violou, která v Drážďanech studovala na uměleckoprůmyslové škole malířství (později, ve dvacátých letech působila jako malířka v Praze, její obrazy jsou známy pouze z fotografií) a jejich společný ateliér se stal místem setkávání umělců různých oborů a živých diskuzí o hudbě, výtvarném umění, literatuře i politických problémech. Navštěvovali je např. výtvarní umělci Lasar Segall, Alexander Neroslow, Otto Griebel, tanečnice Suse Elsler nebo básník Theodor Däubler, do okruhu přátel patřil také Otto Dix. Schulhoff se zapojoval nejen do debat o umění, ale pustil se také s revolucionářským nadšením do organizační činnosti, zejména propagování soudobé hudby. Mimo jiné zapůsobil též jako zprostředkovatel myšlenek berlínského dadaistického hnutí, které hluboce ovlivnily drážďanskou skupinu. Z cesty do Berlína s sebou přivezl dadaistické časopisy *Der Gegner* a *Der blutige Ernst*, které u drážďanských přátel vzbudily velký ohlas. Podle vzpomínek O. Griebela to byl právě Schulhoff, který přinesl do Drážďan nové podněty. Zejména později, když se drážďanská skupina přihlásila k dadaistickému manifestu, zapůsobil plodně osobní kontakty O. Dixe s Georgem Groszem. Schulhoff věnoval berlínské kulturní scéně stále velkou pozornost a dadaismus ovlivnil jeho hudební tvorbu až do roku 1923. Zcela jistě mu toto hnutí bylo blízké

3

levicovou orientací, sarkasmem, groteskou, odporem k měšťanské kultuře, snahou dráždit a šokovat. První dokumenty, dokazující, že se Schulhoff přihlásil k myšlenkám dadaismu, pocházejí z léta roku 1919. V dopisu kritikovi R. Stillerovi z 10. července se pojmenoval *Überdada, Componist und Expressionist, -Ist- jedes Richtung, jeder Ismusses*<sup>174</sup>, jindy se označil jako *Colonel Schulhoff, Musikdada* a sepisoval různé krátké dadaistické texty, které někdy užíval jako prology nebo epilogy svých skladeb. Ze ztraceného Schulhoffova deníku se zachoval např. zápis z 19. listopadu 1920: "Meine Devise!/ Lernt Dada/ daher, - o glaubt mir!/ Dada siegt."<sup>175</sup> Přes zřejmou soukromou identifikaci s dadaistickým hnutím však není zcela jisté, zda Schulhoff jako dadaista vystupoval i veřejně.

Ve Schulhoffově skladatelské činnosti se dadaismus projevil zejména recepcí jazzu, podnícenou G. Groszem. Grosz, který se stal jedním z prvních sběratelů jazzových nahrávek, považoval taneční afroamerickou hudbu za vynikající výrazový prostředek uplatnitelný v dadaistické provokaci, negaci vysokých evropských kulturních tradic a šokování měšťanského obecnstva.<sup>176</sup> Schulhoff mu věnoval cyklus skladeb *Pět pitoresek pro klavír* (1919, op. 31, vydáno asi r. 1920 v nakladatelství Jatho-Verlag Dresden), ironizující vysoké hudební žánry koncertní stylizací populárních amerických tanců, foxtrotu, ragtimu, one-stepu a maxixe. Ke skladbám připojil Groszovu báseň *Aus den Gesängen* a věnování.<sup>177</sup> Nejzajímavější a nejbizarnější je pitoreska č. 3, *In futurum*, úsměvná absurdní partitura neslyšitelné hudby, vnímatelná pouze vizuálně, dadaistický kousek hravě oslavující nesmyslnost a ironizující tradiční hodnoty hudby, stojící na pomezí hudby a grafického díla. Celá skladba se skládá pouze z pomlk různých hodnot s velmi nezvyklým taktovým členěním (3/5 a 7/10), doplněných interpunkčními znaménky a kresbami hlaviček. Má se provádět podle instrukce na začátku v tempu nepodléhajícím času („Zeitmass-zeitlos“) a s libovolným výrazem („tutto il canzone noc espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!“). Muzikologové tento kus obvykle srovnávají s konceptuální skladbou Johna Cage *4'33''* (1952)<sup>178</sup>, němým klavírním kusem, trvajícím čtyři minuty a třicet tři sekund, skládajícím se ze tří částí označených shodně instrukcí „tacet“. Schulhoffův neobvyklý zápis němé hudební

skladby může mimo jiné vzdáleně připomenout soudobé experimentální partitury, Duchampovu *Erratum Musicale* nebo Cangiullovu *Poesia pentagrammata*. Zhodnocení významu a míry vlivu dadaismu na Schulhoffovu hudební tvorbu však spadá do kompetence hudební vědy. Zde je třeba upozornit již jen na Schulhoffovu účast na kongresu dadaistů ve Weimaru v září roku 1922, na který přijeli také mj. Tristan Tzara, Hans Arp, Kurt Schwitters, Theo van Doesburg, Hans Richter a El Lissitzky. Nelly Doesburg v rámci kongresového programu přednesla na klavír dadaistické skladby, mezi nimi též Schulhoffovy.<sup>179</sup> S T. Tzarou plánoval Schulhoff společný projekt inscenace baletu *Ogelala* na staromexické téma, k jeho provedení ale nedošlo. V téže době také zkomponoval písňový cyklus *Die Wolkenpumpe* (s podtitulem „Ernste Gesänge für eine Baritonstimme mit vier Blasinstrumenten und Schlagzeug nach Worten des heiligen Geistes Hans Arp“) na dadaistické verše Hanse Arpa.<sup>180</sup>

Za drážďanského pobytu se rozvinula zejména zajímavá spolupráce mezi Schulhoffem a německým malířem, členem Novembergruppe, Otto Griebelem. Napadlo je, že by Griebel mohl ke každé z částí Schulhoffových *Deseti klavírních kusů* (1919, op. 30)<sup>181</sup>, vycházejících z expresionistického atonálního stylu druhé vídeňské školy, vytvořit obraz jako paralelu hudebního tématu. Malíř zachytil tuto událost ve svých vzpomínkách: „Dohodli jsme se s Ervínem Schulhoffem, že v drážďanském nakladatelství Rudolf Kaemmerer-Verlag vydáme soubor s deseti hudebními tématy, ke kterým jsem hned nakreslil ručně kolorované litografie. Kaemmerer s tím také souhlasil a soubor byl vydán jen v několika málo číslovaných a signovaných exemplářích. Číslo jedna koupil Hugo Stinnes.<sup>182</sup> Mnoho jsme při tom jinak nevydělali, protože náklady na tisk se přibližně vyrovnaly zisku.“<sup>183</sup> Patnáct složek vždy po deseti grafických dvoulistech o rozměrech 319 x 485 milimetrů vydalo zmíněné nakladatelství roku 1920 jako bibliofilii pod názvem *Zehn Themen*. Schulhoff a Griebel, jejichž podpisy se nacházejí na každém dvoulistu, projekt dokončili v prosinci roku 1919. Na pravé vnitřní straně každého dvoulistu je Griebelova akvarelovaná abstraktní litografie a na protější straně litografická reprodukce Schulhoffova autografu. Griebelovy obrazy nevznikly jako ilustrace

jednotlivých skladeb, ale spíše jako asociativní reakce na jednotlivé skladby, odpovídající určitým způsobem volbou barev, tvarů a kompozicí charakteristikám hudebních témat. Reagují zřejmě více na celkový dojem ze skladby než na strukturní podrobnosti. Přesnější porovnání a charakteristiku vztahu hudební a výtvarné složky by bylo možné vypracovat až za spolupráce s muzikologem. První pokus o detailní komparaci obou složek hudebně-výtvarného projektu publikovala Jarmila Doubravová. Ke každému z hudebních témat vypracovala krátkou analýzu a doplnila ji popisem grafického listu. Dospěla k závěru, že „v případě Zehn Themen spadá do oblasti neurčenosti celkový charakter výtvarné responze. Je hudebními listy volně vedena [...], rozlišuje prostřednictvím typu malířské kompozice charakter hudebního listu, ale není a nemůže být hudebně determinována.“<sup>184</sup>

Griebelovy litografie, stylově nejbližší kubofuturismu, vytvářejí cyklus s vnitřní dynamikou obdobně, jako hudební témata. Užívají se zejména přímky, lomené linie, úseky kružnic, které se barevnými výplněmi dotvářejí na plochy. Od prvního tématu *Velmi jednoduše a klidně* se odvíjí řada k sobě navzájem kontrastujících nebo stupňujících se kompozic až po návrat k závěrečnému zklidnění desátého tématu *Čistě a zjasněně*. Tyto dva listy, vytvářející hranice cyklu, jsou založené na jednoduchém klidně vzhůru stoupajícím vertikálním uspořádání lomených linií. Druhému tématu *S brutalitou* odpovídá list s disharmonickou barevností a členěním do větších hranatých i oblých ploch, které jakoby do sebe narážely. Výtvarný kontrast obou kompozic je hned zřejmý. Dále se obvykle střídají témata jednoduchá a klidná s tématy dynamičtějšími a barevně živějšími podle proměn hudební složky. Např. obraz k tématu *Rychle* evokuje diagonální stoupající energický pohyb, který ústí do exploze paprskovitých linií a drobných obdélníkových tvarů, téma *Plynule* doprovází kompozice složená z klidného uspořádání barevných ploch. V případě obrazu *Velmi plynule* je kompoziční princip stejný, avšak plochy se zmenšují a oddalují. *Klidný pohyb* zobrazuje plasticky působící kruhová koncentrická kompozice protínaná diagonálami a pestře kolorovaná sytými barvami, výrazu části *Se vzletem* se přibližuje obraz ploch vyrůstajících ze společného základu směrem vzhůru a kolorovaných jasnými kontrastními barvami. Z řady abstraktních,

v podstatě lineárních kompozic, vyčnívá obraz k tématu *Brutální*, které představuje vyvrcholení hudebního cyklu<sup>185</sup>. Od ostatních se odlišuje složitostí obrazové struktury a předmětností. Tmavý obraz s červenými akcenty vyplňuje celou obrazovou plochu a připomíná pohled do nitra mechanismu, neboť kompozice přímých a lomených linií a oblouků doplňují konkrétní prvky, ozubená kola, pily, hřídel a šrouby. Strojová kompozice v rámci celku působí svou výjimečností jako zvláštní akcent. Cyklus hudební i výtvarný prochází postupně analogickým dynamickým vývojem, ale obrazový celek působí poněkud nevyrovnaně a nevyváženě.

Hudebně-výtvarný experiment *Zehn Themen*, který byl hlavně výrazem přátelství autorů, se podobá výslednou formou, konfrontující hudbu v textuální podobě (autografu, který však také nepostrádá estetické kvality) s obrazem, slavnějšímu dílu Erika Satieho a Charlese Martina *Sports et divertissements* (1914). Postup práce však byl opačný, E. Satie dostal zakázku na zkomponování hudby k souboru figurálních obrazů Ch. Martina od pařížského nakladatelství Lucian Vogel poté, co ji odmítl Stravinskij. Vytvořil nejprve dvacet krátkých literárních historek, k nimž pak zkomponoval hudbu. Výsledkem byl grafický soubor slučující obrazy, ručně kolorované rytiny, poetické texty a partitury klavírních kusů. Části notového zápisu někdy dokonce tvarově korespondují s hlavními liniemi obrazu. Vzniká malé souborné umělecké dílo, které předvádí své jednotlivé složky simultánně.<sup>186</sup> Výtvarné nadání E. Satie se mimo jiné projevilo v jeho vlastních kresbách. V Paříži také spolupracoval s mnoha slavnými výtvarnými umělci, P. Picassem, F. Picabiou, M. Rayem, A. Derainem nebo G. Braquem.



## 6.2 Ervín Schulhoff a Zdeněk Pešánek

Schulhoff v říjnu roku 1923 opustil Německo a přestěhoval se do Prahy, kde rozvíjel ve dvacátých letech především svou činnost klavíristy, skladatele a propagátora soudobé vážné hudby a jazzu. Vyučoval na pražské konzervatoři, psal články pro noviny a časopisy, pravidelně se účastnil festivalů Mezinárodní společnosti pro moderní hudbu, na koncertech přednášel skladby čtvrttónové hudby (mj. Hábovy a Poncovy) a v letech 1933-35 působil jako pianista v orchestru Jaroslava Ježka v Osvobozeném divadle. Dobová hudební kritika obdivovala jeho vynikající interpretační schopnosti, suverénní ovládnání nástroje a improvizaci pohotovost. Měl pověst umělce, který se zajímá o všechny hudební experimenty s sám stále hledá nové cesty uměleckého vyjádření. Jeho experimentátorské nadšení dokazují například dva koncerty ve Smetanově síni Obecního domu, kde v květnu roku 1925 hrál Hábovy skladby na nový čtvrttónový klavír a v dubnu roku 1928 předvedl Pešánkův barevný klavír skladbami svého oblíbeného skladatele, A. Skrjabina.

Schulhoffův otevřený a odvážný osobní postoj, směřující stále k experimentům a progresivním myšlenkám ze všech uměleckých oborů, ho dovedl zřejmě i k seznámení se Zdeňkem Pešánkem v roce 1927 a pozdější dlouhodobé spolupráci. O jejich seznámení psal ve vzpomínkovém textu Pešánek: „Serie dalších pokusů vedla proto k aparátu, kde nebyly ani barva, ani tvar vázány nijak na tón. [...] V tomto stadiu vývoje hlásil se o slovo Schulhoff. Nebyla to náhoda. Žil tehdy již v ovzduší těchže názorů o umění jako podstatná většina našich umělců mladé pokubistické generace, takže mu byl experiment s barevným klavírem velmi blízký. Schulhoff sledoval vývoj mých prací nejdříve z povzdálí. Nemohu dnes ani přesně říci, kde a jak jsme se seznámili. Jisto však je, že seznámení nebylo náhodné ani z mé, ani z jeho strany. Charakteristické však pro Schulhoffa je, že přišel hned k první schůzce s poznámkami i o prvním pokusu o barevný klavír žáka jesuity Louise Bertranta Castela (1688-1757). Schulhoff znal také dosti podrobně mou práci.“<sup>187</sup> Dále společně pracovali na akustickém doprovodu cyklu světelně

kinetických plastik *Sto let elektřiny*, který měl kombinovat hudební složkou s výrazným rytmem s reálnými zvuky sirén a bzučením transformátorů. Podobný návrh vznikl i pro *Pomník padlým letcům*, který měl doplnit hudební doprovod spojený se zvuky motorů a sirén. Zájem o konkrétní zvuky ze všední reality a předchozí spolupráce při prezentaci barevného klavíru mají u Schulhoffa starší kořeny, již v době spolupráce s Griebelem, u jejich veřejně neprezentovaných plánů. Zachytil je O. Griebel: „Později jsme si spolu sedli a vyvinuli jakýsi druh předchůdce dnešní americké jazzové hudby s excentrickými přísadami, jako výkřiky, hesly a čistě technickými hluky. Ťukání psacího stroje, sténání parního kotle, vrískání továrních sirén atd. byly nové prostředky hudebního výrazu. Dále jsme uvažovali o možnosti spojit rozsvěčující se pohyblivé obrazy s hluky, které byly vytvářeny gramofonovými deskami.“<sup>188</sup>

Pešánek se také podílel na scénografické složce provedení Schulhoffovy opery *Plameny* v Brně v roce 1932, o kterém bude pojednáno níže. Schulhoffův zájem o světelné barevné řešení divadelní scény lze opět vystopovat už v drážďanském období. V Schulhoffově pozůstalosti se dochoval plakát na představení *Tanz-Farbe-Töne-Programm* z 10. března 1919, ve kterém vystupoval jako klavírní interpret s tanečnicí Suse Elsler.<sup>189</sup> Vystoupení sjednocovalo moderní hudbu, barevné světelné komplexy a taneční pohyb, zřejmě obdobným způsobem jako výrazové tance a syntetické pohybové divadlo americké tanečnice Loie Fuller.

Ve třicátých letech Schulhoff a Pešánek, oba komunisté, rozvíjeli společně směle plány na výrazně levicově politicky angažovaná monumentální světelné kinetická díla s hudební složkou. V revolučním nadšení studovali politickou literaturu a hledali bojovná témata, která chtěli uskutečnit a předvádět jako masovou lidovou podívanou. Společně chtěli vytvořit pomník prvních sovětských pětiletek, kruhovou světelnou fontánu doprovázenou hudbou, a umístit je do Moskvy.<sup>190</sup> Bombastické provedení Schulhoffova oratoria, zhudebnujícího Marxův *Komunistický manifest*, koncipovali jako velkou lidovou slavnost pod širým nebem opět pro Moskvu, kterou by realizoval velký orchestr, davové pěvecké sbory v jednotě se světelnou skladbou, symfonií světelných fontán a ohňostroje. Hudební skladba měla jako přílohu přímo partituru světelné skladby.<sup>191</sup>

Kontakty Pešánka a Schulhoffa se narušily během druhé světové války, když byl hudebník donucen odejít do Ostravy. Občas se ještě setkávali v Pešánkově chatě v Louňovicích a pokračovali ve svých utopických plánech: „Spřádáme nové sny. Sedíme nad prvními náčrtky pozdějších námětů ‚Náměstí Budovatelů‘, kde umísťujeme i novou koncertní budovu, zařízenou pro světelnou kinetiku. Tvar náměstí si představujeme jako tichý uzavřitelný prostor uprostřed Prahy pro nejmonumentálnější davové formy hudební, divadelní a lidových slavností. Užití světla tu mělo hrát významnou roli.“<sup>192</sup> Zavázání k další spolupráci bez ohledu na odloučení však zcela ukončila Schulhoffova internace, věznění v koncentračních táborech a smrt v táboře Wülzburg. Většina Schulhoffových a Pešánkových scénických projektů a ostatních plánů zůstala pouze v představách a plánech.

## 7. Film a divadlo

### 7.1 Poetická syntéza umění a optofonetika

Spojováním uměleckých druhů se zabýval v teoretické rovině také hlavní teoretik avantgardního uměleckého sdružení Devětsil Karel Teige. Usiloval o jejich fúzi, syntézu a identifikaci v komplexním systému univerzální poezie, který střídavě označoval jako *ars una*, *poezie pro pět smyslů* nebo *poezie pro všechny smysly*. Tuto koncepci poprvé naznačil v článku *Poesie pro pět smyslů*, otištěném v *Pásmu* v roce 1925. Poukázal na to, že senzibilitu moderního člověka již nemohou uspokojit tradiční umělecké útvary, což by dokázala pouze nová mnohotvárná smyslová, neliterární poezie básníci všemi dostupnými výrazovými prostředky a oslovující všechny lidské smysly: „Poetismus chce mluvit ke všem smyslům (jen příležitostně akcentoval zrakovost, protože zrak je náš nejvytříbenější smysl), ježto chce mluvit k celému člověku“.<sup>193</sup> Za tímto účelem považuje za nutnost pustit se do probádání bílých míst na mapě estetiky, experimentování a vynalézání nových uměleckých útvarů, které by nahradily útvary tradiční a již neuspokojující lidskou touhu po lyrismu. Poezie pro všechny smysly se měla stát vyšší jednotou uměleckých druhů, projevující se v mnoha různých formách.

Syntetickou koncepcí ryzí absolutní poezie nahrazující tradiční umělecké druhy novým estetickým systémem rozpracoval Teige podrobně v *Manifestu poetismu*, publikovaném poprvé roku 1928 v revue *ReD*. Problém syntézy umění založil na zkoumání korespondencí a analogií smyslových dat a jednotnosti estetické emoce a tvořivého pudu: „Jevy intersensoriální korespondence a ekvivalence a jednotnost estetické emoce ukazují znovu na ‚ars una‘: že poesie je jenom jedna. Všechny proudy inspirace jsou kvalitativně totožny a liší se jen výrazovými, kvantitativními prostředky.“<sup>194</sup> Hledání spojovacích cest mezi smyslovými vjemy otevírá nečekané a nezměrné estetické možnosti, které se projeví ve vzniku nových emancipovaných uměleckých druhů, odpovídajících moderní civilizaci a psychice, v nové „básni barev, zvuků, světla, vůně a pohybu“.<sup>195</sup> Tyto umělecké druhy nebude možné

kategorizovat jako v dosavadních estetických systémech, neboť se budou navzájem volně sblížovat a spojovat. Teige v manifestu také naznačil rodokmen splývání uměleckých druhů a ideje vyšší jednoty jednotlivých umění. Zařazuje do něj dávné snahy o hledání souvislostí mezi vizuální a auditivní smyslovou oblastí, Baudelairovu teorii korespondencí, Wagnerův estetický koncept gesamtkunstwerku, Rimbaudovy barvy samohlásek a další syntetizující snahy francouzských básníků, Verlainovy či Mallarméovy. Bezprostřední předchůdce nachází mezi futuristy, zejména T. Marinettiho a C. Carrà s manifestem *Pittura dei suoni, rumori, odori*, a mezi moderními básníky, G. Apollinaira, B. Cendrarse, P. A. Birota, N. Beauduina aj.

Kromě přehledu historických souvislostí nabízí Teige pro svou koncepci spojování uměleckých druhů také vysvětlení vědecké, založené na poznacích z psychologie a fyziky, které poukazují na „určitou korespondenci a na určitý funkcionální suplementarismus a sensorielní ekvivalenci“.<sup>196</sup> Jako ukázkový příklad uvádí fenomén barevného slyšení a vibrační příbuznost zvuku a barvy. Barevné slyšení je pro něj jedním z přesvědčivých dokladů spojování a spolupůsobení různých smyslových oblastí, jež je obecným zákonem lidských vnímacích schopností. Následně vyvozuje, že „Estetickým důsledkem těchto fyzikálních psychotechnických fakt je vzájemná souvztažnost, poznatek, že autonomie uměleckých druhů nemůže překročit určité meze a dospěti úplné izolace. Naopak. Tyto vzájemné vztahy jednotlivých umění, odpovídající intersensorielním ekvivalencím, stávají se čím dále tím intenzivněji přední zájmovou oblastí soudobé estetické tvorby.“<sup>197</sup> Teige však odmítá tradiční pokusy zkoumající analogie mezi barvou a tónem. Orfismus, ilustrující melodii, je estetickým omylem, nečistým a neautonomním útvarem, neboť je z hudby odvozen a zcela na ní závisí. Obdobně i barevná hudba (jako příklady Teige uvádí A. Skrjabina a A. László) a wagnerovský gesamtkunstwerk představují nečisté produkty subjektivní náladové transpozice hudebních dojmů do malířské kompozice. To je pro Teigeho nepřijatelný postup, neboť „spojení hudby a malířství neděje se tu způsobem absolutně současným, je to směs, nikoliv identifikace, je to ilustrace a interpretace, nikoliv plnoprávná a ryzí

tvorba.<sup>198</sup> Naproti tomu s jistými výhradami akceptuje malbu suprematistickou a neoplasticistickou, pro kterou je hudba jen metaforou abstraktního tvoření. Analogii s hudbou lze u nich hledat jen v obdobné práci s elementárními výtvarnými prostředky a tóny, v absenci závislosti na přírodě. Východisko z orfistické hudebnosti a tradiční barevné hudby Teige spatřuje v hudebním filmu, který by mohl optimálně realizovat jejich snahy v nenaturalistických pohyblivých kompozicích. Film by mohl překonat zásadní nedostatky malby: „statická malba plošných barev může se spříbuznit s hudbou gregoriánskou, kdy tóny postupují paralelně, svázány navzájem jako těžké sloupy románských architektur; aby se dospělo k složitému kontrastu, bylo by třeba kinematické projekce, jež by dala obrazu rozvoj v čase, míru v rytmu, kadenci v pohybu.“<sup>199</sup>

Teige se snaží nově se otevírající estetické perspektivy systemizovat v klasifikaci jednotlivých tvůrčích projevů univerzální poezie, založených na nových výrazových prostředcích, technikách a moderních vědeckotechnických poznacích a disponujících zvýšeným emocionálním potenciálem. Namísto tradičních historických uměleckých oborů navrhuje typy poezie pro jednotlivé smysly, které mají v souhrnu zbásnit celou lidskou zkušenost. Pro mnohé techniky v době vzniku manifestu však ještě neexistovaly technické možnosti realizace, a tak mají poněkud utopický charakter. Poezii pro zrak rozlišuje na statickou a dynamickou. Do statických technik patřily obrazové básně, typomontáže, fotomontáže a obrazy pojeté jako barevné básně, do dynamických kinografií (film), neboli obrazové básně uvedené do pohybu jako fotogenická poezie či chronospaciální básně, reflektorické hry, ohňostroje a živé podívané ve smyslu osvobozeného divadla. Obrazová poezie, tedy plošné statické výtvarné techniky, se podle Teigeho ztotožňují s básní a světelné dynamické časoprostorové obrazy s hudbou, což je v druhém z případů v podstatě běžné dobové přirovnání. Pro sluch navrhl radiogenickou poezii komponovanou jako básnickou syntézu z hluků a zvuků zaznamenávaných ve skutečnosti, hudbu hřmotů a jazz, pro čich olfaktivní básnictví, produkující symfonie vůní, pro chuť virtuózní kuchařské umění, pro hmat taktilní poezii vytvářenou různými dotekovými kvalitami rozličných materiálů. Pro zkoumání meziválečné české tvorby či teorie, zabývající se vztahy

vizuálních a auditivních fenoménů je pak relevantní zejména *optofonetika*, kterou spolu s osvobozeným divadlem, barevnými světly a zpěvem fontán Teige řadí do kategorie poezie intersenzoriálních ekvivalencí.

Optofonetiku Teige považuje za „novou funkcionalitu obrazu (světla) a hudby (tónu)“<sup>200</sup>, jinak řečeno za optimální autonomní výtvarný druh, který je schopen zcela moderním způsobem uskutečnit dávnou touhu po spojení obrazu a hudby. Je však třeba jej jasně odlišovat od reproduktivního hudebního filmu. Optofonetika poskytuje rozsáhlé možnosti uměleckého využití pro generování nových estetických dojmů, ve své různorodosti zcela nepředvídatelných a závratných. Teige zformuloval teorii optofonetického umění na základě vědomí širokých perspektiv nového technického vynálezu, mluvicího filmu, jako exaktního spojení abstraktní optické stránky filmu se stránkou fonetickou. V optofonetice šlo v první řadě o převádění světelných vln ve zvukové: „stačí převést světlo ve zvuk. Světelné paprsky, promítnuté na kinoplátno vyvolají v přístrojích indukční proudy a zvláštní telefon je převede ve zvuky. Obrazec, promítnutý na plátno, musí se v přístroji ohlásit zvukem. Čtverec patrně vyvolá jiný tón než trojúhelník, jinak bude znít světelná koule, jinak válec a krychle a pod. Bude lze kombinovati akordy světelných geometrických tvarů. Geometrické bezpředmětné komposice, které jsme marně nazývali optickými symfoniemi, uvedené v pohyb filmem, ozvou se nutně akordem: budou to zvuky harmonické, je-li harmonická dotyčná komposice ?!“<sup>201</sup> Teige zároveň uvažuje o dalším možném využití optofonetiky, jež v závěru zabíhá až do oblasti romantické utopie: „Bude snad zde možná exaktní a precizní kontrola správnosti harmonické komposice: harmonický zvuk ?! A jaký tvar naopak na se vezmou harmonické zvuky ?! Snad se nebude příští hudba psát na notových papírech: budou se promítat filmové světelné komposice !? Krystaly a hvězdy k nám promluví: jakým tónem, jakou řečí? U naslouchátek svých přístrojů budeme poslouchati – hudbu sfér.“<sup>202</sup> Optofonetika pro Teigeho představuje napravení dřívějších nedokonalostí a omylů individuálního a subjektivistického orfistického spojování malířství a hudby prostřednictvím filmu jako integrální poezie barev, světla, tvarů a zvuků, vytvářené pomocí exaktních technických metod formou opticko-akustického představení.

Termín optofonetika i jeho obsah převzal Teige od dadaistického básníka Raoula Hausmanna, který svoji vlastní koncepci uveřejnil roku 1922 v avantgardních časopisech *Věšč* a *MA*. Poprvé ji naznačil v *Manifestu présentismu* z roku 1921, který mimo jiné vykazuje nápadné podobnosti s Teigovým *Manifestem poetismu*: „Požadujeme elektrické, vědecké malířství !!!! [...], aby bylo těchto vln vhodnými transformátory ohromných rozměrů použito pro barevné nebo muzikální hry ve velkém prostoru ... Ohromná barevná světelná dramata budou se odehrávat v noci na naší obloze a za dne budou tyto na zvukové vlny, přepojené transformátory, převáděti atmosféru v znění!! Elektrinou je nám umožněno veškeré své haptické emanace přeformovati v mobilní barvy, ve zvuky, v novou hudbu.“<sup>203</sup> Ve dvacátých letech Hausmann také pracoval na konstrukci přístroje převádějícího světelné vlny na zvukové, ke každému optickému jevu byl schopen vytvořit jeho zvukový ekvivalent a naopak. Nazval jej *optophon* a nechal ho patentovat roku 1926.<sup>204</sup>

## 7.2 Film

V souvislosti s poetistickou teorií nového umění je nutné zmínit problematický vztah Pešánka a Teige. Pešánek naplňoval svou tvorbou některé body avantgardního programu větší měrou, než kterýkoliv jiný umělec, např. jako jediný vytvořil Teigem proponovaný světelný dynamický obraz, ve kterém osobitým způsobem spojil poezii s konstrukcí. Zároveň ale zůstával jen okrajovým členem Devětsilu. Teige o něm nepsal a v časopisech, které redigoval nepublikoval žádné reprodukce Pešánkových děl (s výjimkou *Stavby*). Na tento paradox poukázal nejprve F. Šmejkal<sup>205</sup> a později jej zevrubně analyzoval J. Zemánek<sup>206</sup>. Některé postoje však měli Pešánek a Teige společné. Shodovali se v požadavku užívání moderních technologií v umělecké tvorbě a formování nových uměleckých druhů překonávajících dosavadní pevné hranice jednotlivých oborů. Sdíleli názor, společně s L. Moholy-Nagyem, jehož texty byly otiskovány v *Pásmu*, o nezbytnosti nového pojetí problému obrazu ve smyslu likvidace tradičního tabulového obrazu malovaného barevnými pigmenty a jeho nahrazení světelně kinetickými projekcemi:



„Moderní technika dala možnost promítati reflektoricky konkrétní barevná světla, reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorbě: [...] fotogenická báseň.“<sup>207</sup> Kinetické umění pro oba znamenalo hlavní směr budoucího vývoje. J. Zemánek však vyložil zásadní názorový rozdíl, který Pešánka a Teigeho navzájem odcizoval. Teige se vzhledl v kinematografii, zatímco Pešánek budoucnost viděl ve výtvarné kinetice, analogicky nazývané historicky zatíženým pojmem, barevnou hudbou, vyrůstající z pokusů s barevným klavírem: „Naše doba má všechny předpoklady, aby o tomto umění barevné hudby mohlo být velmi vážně uvažováno [...] jako o náhradě malířství, jehož hlavní funkci od věků tradovanou převzala fotografie a film.“<sup>208</sup> Zásadní rozpor pak vznikl kolem problematiky barevné hudby, která byla naznačena již výše. Jiné kinetické techniky shodně zahrnuli do svých programů (např. reflektorické hry, film, ohňostroj). Barevný klavír jako nástroj realizace světelných projekcí byl pro Teigeho nepřijatelný a méně dokonalý než film, neboť odvozoval světelné obrazy z hudby a v první verzi navíc připoutal světelný děj na statické plastické těleso. Teige se zřejmě velmi kriticky stavěl také ke skulpturní podstatě projekční plochy první a třetí verze, neboť sochařství vůbec podle něj bylo „nejzdegenerovanější větví moderního umění“ a „budoucnost plastiky je velmi chmurná“<sup>209</sup>. Namísto barevného klavíru preferoval dynamizaci Šimových obrazů: „Vezměte na příklad abstraktní a geometrické obrazy Josefa Šímy, jež jsou především návrhy na barevné, optické organismy, které by bylo lze realizovati [...] světelnou projekcí či barevně-chemicky. [...] Šimovy obrazy, jejichž pohyb, který v sobě skrývají v barevném napětí, byl by rozvinut souvislou dynamickou projekcí: byly by to silné abstraktní filmy. [...] Jeho obrazy jsou koncentrovanou optickou řečí, nebo, chcete-li optickou hudbou.“<sup>210</sup> Další vhodné řešení pro Teigeho představoval optofonetika, která exaktně a přímo indukuje zvuk z obrazu či naopak. Subjektivistická koncepce barevné hudby, a vůbec celková Pešánkova synkreze modernismu a tradicionalismu, pro něj jistě byla nepřijatelně zatížena romantickou tradicí. Ačkoliv Pešánek v originální modifikaci naplňoval poetistický program, Teigem nikdy akceptován nebyl.

Stejně jako avantgardní teorii nevyhovovalo Pešánkovo spojení akustické a vizuální oblasti, neobstály by zřejmě ani Hoškovy a Poncovy vizualizace hudby, jak vyplývá již z Teigeho kritiky barevné hudby a z postulátu zániku tradičních malířských postupů. Poncovy konstruktivistické kompozice barevné hudby však Teige alespoň zmínil v recenzi výstavy S. M. K. Devětsilu v roce 1926.<sup>211</sup> Hoškovy muzikalistické kompozice ve srovnání s Poncovým konstruktivistickým projevem navíc postrádají ono Teigem vyžadované zásadní východisko hodnotné moderní výtvarné tvorby, kubismus. Zároveň svou abstraktností podle Teigovy teorie upadají do dekorativnosti a odvozenosti z hudby. Hoškova tvorba se secesně-symbolickým východiskem by zřejmě mohla být zhodnocena avantgardní kritikou podobně, jako dílo W. Kandinského a M. Čiurlionise: Kandinsky „jakoby usiloval malovati tajemnou a mysteriosní hudbu sfér a holou nejetelnou symfonii vnitřního nadšení a vzrušení, stal se v Rusku typickým revolucionářem-fantastou, umělcem duchovní mátohy, více aristokratou než logickým a občanským malířem. [...] v úzké souvislosti byste mohli mluvit o Čiurljanisových Sonatách, jež také neobstojí před vaším soudem, jsouce cosi mezi arabeskou a dekorativním obrazcem ze štítu nějaké hudební školy, majíce vysloviti hudební fantasií.“<sup>212</sup>

Avantgardnímu hudebnímu vkusu by zřejmě nevyhovoval ani Hoškův výběr skladeb, které vizualizoval. Ačkoliv byl jeho repertoár velmi pestrý, omezoval se na evropské lidové písně a artificieální tvorbu v historickém rozmezí od středověku po 20. století a nevynechal ani české národní klasiky. Českou avantgardu upoutaly spíš hudební projevy z ulic a zábavních podniků velkoměsta, lépe odpovídající stupňující se dynamice moderního života v technické civilizaci. Proti vysokým hudebním žánrům stavěli obrodu hudby podněty ze všedního života a odmítli zvyklosti a funkce staré umělecké hudby ve prospěch oddechové hudby s širokým lidovým ohlasem. Program poetistické neumělecké hudby vyjádřil např. K. Teige ve sborníku Devětsil: „Vášnivá láska k živé skutečnosti, která dá [...] kutálce a hudbě v kavárně, v restaurantu, kapele na náměstí přednost před koncertní hudbou [...]. Jazz! Harmonika! Flexaton! Klaxon! Barbarský kolovrátek! Kapela ‚Armády spásy‘, zpěv, doprovázený bubnem, prozrazující zdravé vlivy exotické! Rag-time!“<sup>213</sup> Českou

avantgardu ve dvacátých letech samozřejmě zasáhla také vlna jazzového okouzlení. Jazz se pro ni stal hudebním výrazem nového životního stylu, synonymem modernosti a lidovosti, symbolem negace evropských historických hudebních tradic a zároveň paralelou techniky a stroje. A tak Teigeho ze světové hudební scény nejvíce zaujaly právě pokusy skladatelů ovlivněných jazzem, Stravinského, Satieho a členů pařížské skupiny Les Six. V Čechách asimilovali jazzové podněty E. Schulhoff, B. Martinů, členové hudební skupiny Mánesa a z Devětsilu E. F. Burian a J. Ježek. Hošek se proti avantgardě konzervativně držel osvědčených hodnot, ze soudobých skladatelů jej zaujal pouze A. Hába. Jeho hudebnímu konformismu odpovídá rezervovaný postoj k jazzu, jak vyplývá z jedné hudebně-architektonické komparace: „Jen aby nás nezaplavila hmotná nečleněná architektura (hudba jazzu) jako kontrastující doprovod křehkého, lehkého, mondenního detailu (zpěvu a tance sličné Američanky), aby naše svérázná hudba zvítězila i v architektuře.“<sup>214</sup>

Hošek, působící ve srovnání s českou meziválečnou avantgardou jako anachronická postava, však nebyl lhostejný k novým technickým vynálezům, které její příslušníci obdivovali. Technika pro něj představovala praktický nástroj vhodný ke spojování vzdálených projevů lidské činnosti, jako třeba ve filmu pohybu, obrazu a hudby, tedy spojení projevů odvíjejících se v čase a v prostoru. Film pak může posloužit k realizaci uměleckých záměrů jako konsekventní spojení obrazu a hudby, dokonalejší než Hoškovy akvarely. Šlo mu však o film abstraktní, naturalistický film stejně jako styl pracující s nápodobou divadelních metod odmítal. Ve filmu chtěl prakticky využít výsledky svých dosavadních průzkumů synestetických zákonitostí, zajímal se o pokusy s kresleným zvukem, kontaktoval několik filmařů a zvukařů a vytvořil jedno filmové libreto. Své úvahy však již nestihl uvést do praxe, zachovaly se pouze formou soukromých podnětných myšlenek, úvah a drobných pokusů. Záměr transformovat své abstraktní hudební kompozice do filmového děje zmínil např. v článku o obrazové transpozici Foerstrovy písně *Polní cestou*, kde stručně popsal svou představu filmové dynamizace obrazu: „Kdyby bylo lze skladbu vyjádřiti kineticky (barevným filmem), bílé kruhy by se zúžovaly a rozšiřovaly,

kvintové kruhy setrvaly by tvarově v stejném rozsahu v pohybu otáčivém.»<sup>215</sup> anebo v katalogu vlastní výstavy v Topičově salónu roku 1934 pod číslem 79 uvádí obraz *Filmová studie: Vodorovný a svislý pohyb modré a fialové barvy*. V Hoškově systému uměleckých druhů byl film jednou z možných realizací devátého umění či všeumění, a to formou vyvinutější než malířské kompozice, které otevřely jeho novou epochu. Hoškovy úvahy se ubíraly stejnou cestou jako myšlenky francouzských muzikalistů. V Paříži jejich plány a vůbec první abstraktní filmy anticipoval kolem roku 1911 Ricciotto Canudo, pro něhož film představoval nejvhodnější umělecký prostředek k integraci všech uměleckých druhů prostřednictvím spojení časového a prostorového rytmu. Zejména Ch. Blanc-Gatti a H. Valensi byli zaujati myšlenkou kinetického obrazu. Ve třicátých letech dospěli k závěru, že statické malířské transpozice hudebních fenoménů jsou jen první etapou, dalším a dokonalejším stupněm spojení vjemů odlišných smyslových oblastí se měl stát film. Valensi začal s pokusy o zfilmování svého obrazu *Symphonie Printanière* roku 1936 (hotový film se promítal poprvé však až roku 1960) a zabýval se technikou, kterou nazval *cinépeinture*, tedy vlastně možnostmi kresleného filmu. Blanc-Gatti sestavil chromofonický orchestr a experimentoval s interpretací hudebních děl chromofonickými filmy, z nichž první byl veřejně předveden v Ženevě roku 1939.<sup>216</sup>

Počátky teoretických zájmů M. Ponce o abstraktní film se datují do roku 1924, kdy v Berlíně zhlédl např. práce Eggelingovy a Richterovy. Ve své výtvarné tvorbě chtěl také dále směřovat k *filmové barevné hudbě*, k rozpohybování statických kompozicí, jak bylo zmíněno výše. Ke kinematografii se dostal až později, když se podílel v roce 1931 na avantgardním filmu *Pohyb hmoty (Pražský barok)*. Autorem scénáře filmu, který měl být zvukově pohybovou studií na hudbu J. S. Bacha spojující přírodní a předmětné motivy, byl Jan Kučera. Ponce pracoval zřejmě zejména na hudebním doprovodu. Natáčení filmu však bylo roku 1933 zastaveno a už nebyl dokončen. Skladatel ještě později přispěl vlastními hudebními kompozicemi do Kučerova surrealistického filmu *Burleska*.<sup>217</sup> Ponce tedy prakticky neuskutečnil své záměry filmové experimentace jako výtvarník, ale přiblížil se filmu z jiné strany, když se zapojil do oboru filmové hudby.

Pešánek film pokládal za jednu z výtvarných světelně kinetických technik a věnoval mu příslušnou kapitolu v knize *Kinetismus*. O jeho praktickém zájmu o problematiku filmové tvorby podal svědectví např. A. Felix: „časovým rozvinutím obrazu se dostáváme k filmu, jako nejvyššímu typu kinetického umění. [...] pešánek se skutečně zabýval myšlenkou vytvořit film tohoto druhu [výtvarný film]. k realizaci této myšlenky se dosud nedostal.“<sup>218</sup> Dokládají jej také samotné Pešánkovy biografické údaje. V roce 1927 byl jedním ze zakladatelů Klubu za nový film, o rok později se stal jeho předsedou a vytvořil propagační plastiku *Film*. Na přelomu let 1929 a 1930 mladí filmaři František Pilát o Otakar Vávra natočili avantgardní film *Světlo proniká tmou*, v němž hlavní roli hrála Pešánkova světelně kinetická plastika z Edisonovy stanice. Pešánek ještě v roce 1931 s F. Pilátem plánoval natočit další navazující krátký avantgardní film, sám pak napsal scénář filmu *Zrození vesmíru* (kolem 1930).<sup>219</sup> V Pešánkově klasifikaci metod světelně kinetiky podle schopností ovládat formy a barvy se film nachází na první místě před reflektorickými hrami a barevným klavírem, neboť umožňuje jak při zachycování skutečnosti, tak při rytmickém pohybu abstraktních tvarů jakékoliv pohyby v každé formě i barvě, nejrůznějšími směry, formami drah a rychlostmi. Zaručoval reálné rozvíjení forem, na které barevný klavír v první verzi zcela rezignoval a ve druhé verzi je po vzoru reflektorických her limitovaně uskutečnil. Film, který byl pro Pešánka skoro univerzální výtvarnou technikou s neomezenými možnostmi, má však i určité nevýhody, kvůli kterým zřejmě dával stále přednost práci s pohyblivým světlem žárovek v jiných metodách. První skupinu z nich představuje nebezpečí podrobení formového řešení divadelnímu ději, neplánovanost kinetického děje spoléhajícího pouze na svou senzačnost a snadnost naturalistické reprodukce skutečnosti. Pešánek usiloval spíš o abstraktní filmový výraz založený na práci s nepředmětnými tvárnými prvky, časem a rytmem. Absolutní film, tedy film pracující navíc i s nefigurativními formami, pro něj měl zejména význam studijní techniky, vhodné k praktickému ověřování teorie kinetiky a k hledání základních konstrukčních postupů vyvolávajících emoční reakce. Filmové obrazy by také mohly nahradit tradiční tabulové, zejména v případech, ve nichž se statické malířské

techniky jeví nedostatečné pro zachycení předmětu nebo postavy v pohybu, ale úspěchy by mohl dosáhnout i v oborech krajinářství a portrétu. Druhá skupina nevýhod filmu se sdružuje kolem jeho základní vlastnosti, vázanosti na omezenou pevnou projekční plochu, která znemožňuje monumentální tvorbu. Film tak zůstává „jakousi salonní kinetickou technikou“<sup>220</sup>, jež není schopná utvářet prostředí a atmosféru a nemůže diváka zcela obklopit tak, jako to dokážou prostorové světelně kinetické metody. Stejně kritické výhrady vznesl také Theo van Doesburg a snažil se tuto nevýhodu plošnosti překonat návrhem prostorového filmu vtahujícího diváka do středu dění, jinak nazývaného architekturou světla nebo světelnou plastikou barev.<sup>221</sup> Ohňostroj, fontána a iluminace městského celku, o jejichž praktickou realizaci se Pešánek zajímal více než o filmovou tvorbu, docilují monumentality v širokém prostoru. Barevný klavír nebo světelně kinetické plastiky ovládané jeho mechanismem mají oproti filmu zase výhodu programovatelnosti kinetického děje a možnosti náhlých improvizovaných změn pomocí jednoduchého mechanického ovládání.

Pro českou meziválečnou avantgardu se film stal přímo symbolem modernosti a jakousi cestou záchrany moderního umění. Mladá generace umělců byla kinematografií idealisticky nadšena. Na počátku dvacátých let obdivovala grotesku, western a dobrodružné žánry. Později s konstatováním krize běžné kinematografické produkce vypracovala vlastní koncepci filmového umění v podobě lyrických filmových básní. Pouze velmi málo poetických scénářů bylo zfilmováno a teoretický zájem o problémy filmu začal po roce 1927 upadat. Příslušníkům avantgardního hnutí vyhovovala kinematografie zejména svou moderností, technickým základem, lidovostí, nezkompromitovaností historickým vývojem, protitradičností, internacionalitou, syntetičností a širokými možnostmi poetického vyjádření. Chtěli film vřadit do systému výtvarných umění a nalézt jeho autonomní výrazové možnosti a specifická výtvarná kritéria.

Teige, který s ostatními sdílel okouzlení kinematografií, filmové tvorbě věnoval od roku 1922 několik statí, které později souborně vydal v knize *Film* (1925). Film pro něj byl uměleckým výrazovým prostředkem nejlépe konvenujícím

s moderní psychikou, autentickým poetistickým projevem, nejživějším, nejbohatším a nejintenzivnějším skutečně moderním a proletářským uměním a naduměním, ve kterém se synteticky sjednocují všechny umělecké druhy. V systému poetistických uměleckých technik patřil do dynamické poezie pro zrak. V podobě čisté kinografie, fotogenické poezie světelných syntetických chronospaciálních básní, se pak stává vůdčím uměním, které postupně převládne nad literaturou a malířstvím. Teige také teoreticky propracoval novou estetiku filmu, která by měla překonat soudobou krizi a stagnaci kinematografie, trpící literárností a divadelností. Působivost filmu by měla být založena na jeho optických výrazových prostředcích, na fotogenii, tj. na souhře světla a pohybu. Novým konceptem filmové tvorby se stal lyrický film bez dějové narace, založený na principu optického poetického vyjádření. Jeho hlavní žánr představovaly lyrické filmové básně. Libreta často psali básníci, J. Seifert, V. Nezval, F. Halas, ale také A. Černík, V. Vančura a sám Teige, který si filmy představoval i se zvuky, vůněmi a hmatovými vjemy. Čistá kinografie jako obrazová báseň v pohybu, skládající se ze hry světla, z rytmu barev a tvarů, je výtvarným uměním rozvinutým v čase a Teige se při jejím popisu nevyhýbá obvyklé hudební metaforice, např. „Film je živoucím obrazem. Ohromný visuelní orchestr, drama linií a hmot pohybu.“<sup>222</sup> Poetistický film však musí pracovat s konkrétními náznaky reality, vzbuzujícími asociace a lyrické sny, protože abstraktní kompozice nemohou plně uspokojit divákovu senzibilitu, a tak je nutné vždy vřadit do abstraktní kompoziční osnovy naturalistické prvky. Abstraktní film se pak hodí zejména ke kultivaci zraku, ke zkoumání fyziologických efektů vznikajících z optických podnětů a ke studiu kompozice filmového obrazu. Pod tímto zorným úhlem oceňuje abstraktní filmy V. Eggelinga, H. Richtera, W. Gräffa a M. Raye jako užitečné počáteční experimenty dynamické grafiky, překonávající tradiční statické malířské techniky. Jejich hlavní přínos spočívá v opuštění epičnosti a anekdotičnosti, „svou nezávislostí na ději a skutečností předloze [jsou] analogické hudbě.“<sup>223</sup>

Stručný nástin významu filmu pro českou meziválečnou avantgardu měl uvést do dobového širšího kontextu směřování Pešánka, Hoška a Ponce, které se ubíralo obdobným směrem, uvedením časové dimenze do výtvarného díla a dynamizací obrazové kompozice, jež bylo dobovou rétorikou často označováno jako zhudebnění výtvarného umění.

### 7.3 Divadlo

Další společný rys sledovaných umělců představuje zájem o divadlo jako o jinou možnou syntézu výrazových prostředků všech uměleckých druhů, z hlediska diváka tedy o jednotný smyslový vjem. Tento syntetický umělecký program má delší historii než kinematografie. Začíná kolem roku 1850 Wagnerovým náročným konceptem *gesamtkunstwerku*, pojatým jako vrcholné jednotné umělecké dílo, sjednocující pokud možno co nejvíce uměleckých složek v nedělitelný celek. Další snahy o syntetické nebo totální divadlo se v dějinách permanentně objevují od otevření Wagnerova divadla v Bayereuthu roku 1876. V meziválečném období do syntézy uměleckých oborů v divadelní inscenaci začala zasahovat výrazně moderní technika a obohatila ji zejména o nové promítací techniky a světelné a zvukové efekty. Tradice sjednocení působení různých uměleckých projevů se v této době objevila na mnoha místech, např. u A. Artauda, A. E. Mejercholda, L. Moholy-Nagye nebo E. F. Buriana.

Divadlo jako syntetický umělecký útvar složený ze dvou základních nerozlučných složek, optické a akustické, bylo velmi blízké Hoškovým snahám o vytvoření všumění a zabránění úpadku jednotlivých izolovaných uměleckých druhů. Na jeho platformě mohl méně problematickým a obecně přijatelnějším způsobem, než muzikalistickými akvarely, teoreticky navrhnout spojení hudby a výtvarného umění ještě s dalšími výrazovými složkami. Žádný z jeho návrhů však nebyl realizován a podle Kouřilova vzpomínkového textu tak „český divadelní vývoj byl ochuzen ztroskotáním jeho divadelní spolupráce.“<sup>224</sup> Hošek se zabýval problémy akustiky, scénické výpravy a optimálního architektonického řešení divadelní budovy



a vždy při jejich řešení zohledňoval své elementární výtvarně-psychologické výzkumy synestézií. Divadlo mělo být dalším konkrétním projevem devátého umění. Také v divadle, jako i v ostatních uměleckých oborech, usiloval o obnovu kompozice, jež je základem a nejdůležitějším momentem tvoření. Soudobému divadlu vytýkal stejně jako malířství ulpívání na čistě vnějškovém výrazu namísto soustředění na duševní výraz a prý „klame samo sebe [...] tím, že vytváří atmosféru nevyslovitelného kouzla osobnosti na úkor vlastního dramatického účinku.“<sup>225</sup> Také mu vadil scénografický naturalismus. Krizi divadla, upadajícího v nenáročnou zábavu, by mělo vyřešit nové řešení divadelního prostoru a vhodná scénická výprava, vypracované na základě synestetických zákonitostí.

Roku 1930 se na druhém hamburském kongresu připojil do debaty o divadle příspěvkem *Zur Diskussion über das Theater*, roku 1931 se zúčastnil soutěže *Erneuerung der Bühne* vypsané psychologicko-estetickou společností v Berlíně a za své řešení v podobě moderního amfiteátru, sjednocujícího prostor jeviště a hlediště, získal druhou cenu. Roku 1932 publikoval článek o scénické výpravě antické tragédie a o rok později vystoupil na třetím hamburském koncertu s přednáškou *Dichtung und synästhetisches Bühnenbild*. Teoretickou práci na problémech divadla doprovázely výtvarné návrhy. Hošek v rámci své tvorby za velmi významné považoval výtvarné transpozice větších hudebních kompozicí a vážně zamýšlel použít je ke scénickému provedení. Vytvořil rozsáhlé obrazové cykly, návrhy divadelních inscenací pro dvě opery, *Hoffmannovy povídky* J. Offenbacha (1931) a *Armidu* Ch. W. Glucka (1933). Akvarelové návrhy jsou opět výsledkem synestetického vnímání, fotismy na hudební kompozice. U scénických řešení divadelních her byla situace o trochu složitější. Nejprve v Hoškovi vzbuzovala jejich četba fonismy, které později přeměnil ve fotismy. Tak vznikly další dva obrazové soubory, zamýšlené jako scénické návrhy pro hru *Julie aneb snář* J. Neveuxe (1932) a pro Sofoklova *Oipida* (1933). Na zajímavý aspekt těchto inscenačních projektů, překonávajících o něco úspornější kompozicí ornamentální přebujelost ostatních Hoškových akvarelů, upozornil jeden z recenzentů výstavy v Topičově salónu roku 1934: „Hudební emotivnosti tragedie [Sofoklova Oidipa] tu má být vyjadřována

barevně světelnými tvarovými projekcemi na skleněné architektuře scény.<sup>226</sup> Tento detail, přibližující Hoškovy realizační záměry převést malířské kompozice na světelné projekce, by potvrdovala i věta z Flajšhansova článku o Hoškových studiích o vztahu hudby a výtvarného umění: „Z ciziny převzaté heslo dramatické funkce světla, heslo, před nímž režiséři u nás stojí bezradně, je možno lehce realizovati na podkladě Hoškových prací.“<sup>227</sup>

Dramatickou funkcí, která přispívá k syntéze umění se ovšem zabývali také Ponc a Pešánek. Dynamické světelné projekce jako náhradu za statické malířské kulisy kromě nich uplatnil v letech 1922-23 v kinetických scénických výpravách Jiří Kroha a od první poloviny třicátých let v Divadle D užíval projekce a film jako základní výrazové prostředky E. F. Burian. Ve světovém divadelnictví začal význam světla na jevišti stoupat už v poslední čtvrtině 19. století se zavedením elektrického osvětlení. Teoreticky postulovali význam pohyblivého světla pro rytmickou organizaci prostoru a vytváření divadelní dekorace G. Appia a E. G. Craig. V první polovině století významným způsobem scénické světelné projekce využili např. Ďagilevův Ruský balet, Švédský balet Rolpha de Maré, L. Fuller, V. E. Mejerchold, J. P. Anněnkov, O. Schlemmer, W. Kandinsky, L. Moholy-Nagy, X. Schawinsky, N. Braun, F. Kiesler a po válce J. Svoboda v Laterně Magice.

Ponc zasáhl do vývoje avantgardní scénografie nerealizovaným návrhem pro čtvrttónovou operu *Rudá hra (Abstraktní erotika)*. Model scénického řešení vystavil s příznivým ohlasem na 139. výstavě Sturm a roku 1927 na mezinárodní Německé divadelní výstavě v Magdeburku. Exponát se nezachoval, model určený pro budoucí scénu *Devětsilu*, který měl představovat počátek nového divadla, je známý pouze z kresby Hugo Scheibera a Poncova stručného textu vysvětlujícího umělecký záměr. Ve třicátých letech se Poncův zájem přenesl z výtvarné realizace scény na hudební doprovod divadelních inscenací, když se definitivně rozhodl pro skladatelskou specializaci na scénickou hudbu. Rozhodným impulsem pro Poncův zájem o reformování scénografie, architektury divadelního prostoru a jevištního děje ve smyslu přesně řízené souhry barev a pohybu, bylo seznámení s partiturou mechanické excentriky L. Moholy-Nagye.<sup>228</sup> Ta graficky zaznamenávala ve

sloupcích synchronní průběh pohybu forem na jednotlivých částech trojdílné scény, barevných světelných projekcí a hudební složky, tedy fixovala časové a prostorové proměny základních součástí syntézy, světla, barvy a zvuku. Ponce zřejmě podnítila nejvíce myšlenka vysoké organizovanosti a mechanické koordinace syntetického díla. Na své vlastní scénické koncepci, syntetizující optické a akustické výrazové složky a založené na podobných principech, začal pracovat v únoru roku 1924. Dále jej zaujala zejména možnost práce se světlem dynamicky utvářejícím prostor v protikladu k naturalistické statické scénografii. Podnítilo ho také futuristické divadlo a experimenty O. Schlemmera a W. Baumeistera. Se Schlemmerem později i spolupracoval. Konzultoval s ním svou koncepci barevné hudby a společně pracovali na inscenaci čtvrttónového baletu *Tančící divadlo*.<sup>229</sup>

Poncův vysvětlující text pořízený k modelu opery *Rudá hra (Abstraktní erotika) (Rotes Spiel. Abstrakte Erotik)* pro výstavu v roce 1925 popisuje hlavní divadelní složky, a to zejména vizuální, jejichž přesná souhra, řízená autorem má vytvořit jednotlý celek: „Scéna jest - tak jako je plátno v kině připraveno k přijetí filmového obrazu - připravena k přijetí abstraktního pohybu barev, a to: a) abstraktně dynamického (stupňování z temna k zářivé červeně), b) symbolické hry barev (na bílém kruhovém oblouku přední stěny jeviště). (Během předehry barevné hudby se pohybuje abstraktní dynamika na bílém kruhovém oblouku a symbolická hra barev na bílé oponě, kterou je jevištní elipsoid zakryt.) Hra barev (docilovaná filmem a reflektory) a scénický pohyb jsou řízeny přesnými pokyny autora. Absolutní komorní opera č. 1. Rudá hra (abstraktní erotika). Barvy (=základní idea) rudá. Opěrný tón E. Text absolutní báseň. Tři jednající osoby. Žena (v zlatorudě pruhovaném plášti, spuštěném až po kotníky a tam utaženým), Modrý muž, Zelený muž. Osoby jsou abstrahovány bílým zašminkováním obličeje včetně rtů. Vlasy Ženy jsou fantasticky učešané a rudě planou.“<sup>230</sup> Původně předpokládanou čtvrttónovou operní hudbu Ponce již nezkomponoval. Popis scény naznačuje, že byla vlastně opět prostorovým a dynamickým rozvedením abstraktních akvarelových kompozic barevné hudby, založených na synestetickém vnímání, a obohacením o další výtvarné a hudební aspekty. Právě základní tón a barva opery se objevují

v Poncově korespondenci jako synestetická dvojice se symbolickým erotickým podtextem.<sup>231</sup> Zároveň hra barev na oponě a na oblouku proscénia jakožto dominantní dekorace, nesoucí symbolické významy, připomíná některé světelně kinetické techniky uváděné v Pešánkově klasifikaci, nejvíce asi reflektorické hry a abstraktní film. Architektonicky Ponc řešil model opery nekonvenčním způsobem jako kruhovou konstruktivistickou scénu s šestiúhelným výklenkem, vestavěným do polokoule. Malými rozměry studiového typu scény pro komorní opery se podobá Poncův návrh experimentální scéně na výmarském Bauhausu.<sup>232</sup> Konstruktivistické pojetí nepočítalo s užíváním kulis a rekvizit, jejich funkci měla nahradit abstraktní, ale nikoliv bezobsahová hra světla. Expresivní barva se pro Ponce stala nejdůležitějším výrazovým prostředkem, poněkud převládajícím nad ostatními divadelními složkami.

J. Zemánek poukázal na některé shodné rysy Poncova scénického modelu a Pešánkova návrhu *Pomníku padlým letcům*, který se vyznačuje jistou podobností s divadelní scénou a spojitostí s avantgardním mechanickým divadlem bez herce, např. s pokusy E. Prampoliniho, J. Krohy a s mechanickou excentrikou L. Moholy-Nagye. Obě realizace shodně uplatňují kruhový tvar pódia, základní barevný akord červené, zelené a modré a symbiózu konstruktivistického tvarosloví se symbolicko-expresivním světelným dějem. U obou se analogicky projevuje polarita konstruktivismu a expresionismu.<sup>233</sup> Pešánek se stejně jako Hošek a Ponc pokoušel o reformu divadelního prostoru. Zatímco Hošek vyšel z tradičního architektonického typu antického amfiteátru, Ponc a Pešánek se soustředili na radikálnější proměnu, na moderní typ kruhového jeviště otevřeného do všech stran. Ve dvacátých letech se problematikou modernizace divadla, překonáním iluzionismu kulisových dekorací a nevýhod kukátkového divadelního typu teoreticky zabývali Jindřich Honzl a Jiří Frejka. Architektonické návrhy centrální scény jako nové účelnější organizace divadelního prostoru vypracovali pro Osvobozené divadlo devětsilští architekti Jaromír Krejcar a Josef Chochol, v Rakousku na podobných návrzích pracoval Friedrich Kiesler. Prvenství v dokončení návrhu řešení kruhové scény však připadá Poncovi.<sup>234</sup>

Pro Pešánkův dlouhodobý zájem o divadelní výtvarnictví svědčí opět některé životopisné údaje. Jeho první inscenační pokusy spadají do studentských let. V hodinách perspektivy na Akademii se údajně zabýval již v roce 1920 návrhem kruhové scény. Od roku 1923 působil jako scénograf divadla Volná scéna v Kutné Hoře, návrhy se ale nezachovaly. Roku 1926 vytvořil definitivní model kruhového divadla a jeho fotografie s nárys a podrobným popisem uveřejnil o rok později ve dvou variantách, v revue *Horizont* a v brněnském sborníku *Fronta*, kde se objevil vedle obdobného Chocholova centrálního projektu Osvobozeného divadla. Roku 1928 se zúčastnil architektonické soutěže na Tylovo divadlo pro Kutnou Horu a ucházel se neúspěšně o místo scénografa v Honzlově Osvobozeném divadle. Roku 1931 zaslal namísto své osobní účasti na konferenci pořádanou G. Anchützem v Reinbecku text o problémech nového divadla, bydlení a barevných her. Roku 1932 publikoval článek o využití světla ve scénografii *Světlo a divadlo* v časopisu *Národní divadlo*.<sup>235</sup>

Jeviště Pešánkova návrhu kruhové scény mělo formu komolého kužele, který obklopovalo prostorově oddělené prstencové hlediště ve výškové úrovni jeho horní plochy, vyrůstající jako jakýsi sokl ze suterénu, kde byl umístěn orchestr a provozní prostory. Výrazně horizontální kompozici doplňoval nástropní buben s osvětlovací technikou, umístěný nízko nad jevištěm. Ve výpravě se měly používat pouze jednoduché konstruktivistické jevištní rekvizity, hlavním tvárným prvkem pojednávajícím prostor a atmosféru mělo být světlo. Pešánek v reflektorickém osvětlování jeviště jen dále rozvíjel své scénické pojetí světelně kinetických plastik. Kinetická hra světla v divadelní realizaci se opět měla ovládat mechanismem barevného klavíru. Poznámky o inscenačních možnostech aplikace principu barevného klavíru se stále objevovaly nejen v Pešánkových teoretických textech, ale i v kritikách.<sup>236</sup>

Reformní návrh kruhové scény vyžadoval však také nový repertoár a nové obecenstvo. Příležitost k provedení soudobého experimentálního představení Pešánek však dostal až později, společně s Ervínem Schulhoffem, na scéně brněnské opery. Schulhoffova opera na donjuanské téma *Plameny* měla premiéru 27. ledna

1932. Libreto napsal básník K. J. Beneš, operu režíroval B. Gavella, dirigoval Z. Chalabala a scénografie se ujal Z. Pešánek. V tomto případě jde o nejlépe dokumentované Pešánkovo uskutečněné scénické řešení. Pro představení, které se vydalo cestou hudební i výtvarné experimentace, se dochovaly fotografie dvou verzí modelu, skici, scénář s Pešánkovými scénografickými poznámkami a informace o podobě doplňují také dobové recenze. O spolupráci se Schulhoffem při realizaci *Plamenů* se Pešánek zmiňuje i ve vzpomínkovém textu: „Libreto se Schulhoffovi líbilo též pro vrcholnou dramatickosti děje plného kontrastů. Mohl hýřit hudebními nápady a kontrasty. Z těchže důvodů jsem přijal i já úkol výtvarníka. Pamatuji, že nebylo mezi námi rozporů a že dokonce někde upravoval svou hudbu podle námětů výtvarného řešení, které směřovalo k vyjádření některých úseků formou kinetickou. [...] Byl to jakýsi pokus o ‚Operu balet‘, v němž byl úkol pohybu dán záměrně i ‚věcem‘.“<sup>237</sup> Dramatický účín opery s filozofickým obsahem měl zvyšovat pohyb scény a herců sladěný s hudbou a výrazně jej stupňovaly světelné projekce. V kritikách, hodnotících zejména hudební složku představení, nalézáme i několik poznámek o scénografii. Pešánek zvolil pro operu konstruktivistické řešení otočné kruhové scény se třemi plošinami umístěnými v různé výši a v konečné verzi spojenými schodišti. Použil „jednoduchých výtvarných prostředků (černé pozadí, velké souměrně zasazené bílé obdélníky), spojil náznakovost (výjev v chrámu) s renesanční hýřivostí barev a stínů (karnevalová noc) a rozčlenil jeviště do několika akčních míst, takže - zvláště ve scénách hromadných - docílil velkého vzruchu a silných optických účínů.“<sup>238</sup> Intenzivní optické efekty byly zřejmě velmi působivé, jak zaznamenal referent *Lidových novin*: „Omezené finanční prostředky nedovolily instalovat světelný klavír, původně proponovaný, nicméně se pracovalo se světlem v daných možnostech s nebývalou intenzitou.“<sup>239</sup> Pešánek užíval jako dramatický výrazový prvek při hromadných výjevech např. plamenné stěny nebo vějířovité výtrysky světla podobné ohňostrojům, pro lyrické scény pak pomalé proměny světelné atmosféry. Světelnou scénografií tak Pešánkovo řešení předznamenalo světelné divadlo E. F. Buriana.<sup>240</sup>

Opera jako celek byla kritikou hodnocena velmi příznivě. Dokonce se zdá, že

Schulhoffovi se splnil sen o vytvoření velkého scénického díla podobného syntetickým charakterem Wagnerovu gesamtkunstwerku, ze kterého se vyznal v článku objasňujícím koncepci opery *Plameny*: „Smím se snad pokusit přiblížit se Wagnerovi? V pravdě zdá se mi, že Wagner je můj koníček a prosím [...] za prominutí, že v této době se odvažuji Wagnera tak neskonale milovat za to, že mě poučil, co patří k opeře a čeho si žádá jeviště.“<sup>241</sup> Brněnská inscenace se tak stala syntézou úzce propojené akustické a vizuální složky, řešených moderními experimentálními metodami. Pešánkovo pojetí scénografie opět vycházelo z koncepce výtvarné kinetiky jako barevné hudby a spojilo konstruktivní scénu se symbolicko-expressivními funkcemi světelných projekcí.

K divadelní syntéze směřoval také Emil František Burian svou koncepcí mnohohlasého divadla v *Divadle D*, jež založil roku 1933. Podle J. Gillara přímo „souvztažnost umění a jeho nová progresivní náplň je základním znakem Děčka.“<sup>242</sup> V základech Burianovy režie spočívala hudební kompozice. Souhru jednotlivých divadelních výrazových složek, z nichž žádná nesměla převládat a žádná jen doprovázet, uspořádával podle hudebních kompozičních principů. Na scéně vždy spojoval výtvarnou a hudební složku v souzvuku a vázanosti proměn: „Podle nás musí jednotlivé složky divadelní syntézy probíhat buďto současně, tj. tak, aby se nekryly a podporovaly v účinnosti jedna druhou, anebo musí ve své protiváze působit vzájemně na sebe tak kontrapunkticky, že, aniž by ztrácely charakter, přece jenom se nedělitelně spojují v mnohohlasou formu.“<sup>243</sup> Burian, původně hudební skladatel, předpracoval syntetické pojetí divadla v polydynamické koncepci umění, shrnuté v knize *Polydynamika* (1926) a představující moderní modifikaci wagnerovského gesamtkunstwerku.

Spojení výtvarné, hudební, herecké a choreografické složky napomáhalo v *Divadle D* také užívání nových scénografických postupů. Scénické inovace byly dílem jevištních výtvarníků spolupracujících s Burianem, Miroslava Kouřila, Jiřího Novotného a Josefa Rabana. Zejména Kouřilovy světelné inscenace z let 1935-41 představují největší úspěchy. Novátorská scénografická koncepce *Divadla D*, vycházející z konstruktivismu a poetismu, vytváří divadlo s dynamicky proměnlivou

scénou, pracující hlavně s osvětlením a filmovou a diapozitivní projekcí, které jsou dokonale propojeny s ostatními výrazovými složkami. Ve světelném divadle se hlavním funkčním scénografickým prostředkem stalo světlo a projekce statických i dynamických obrazů, zastávající role prostorotvorné, dramatické i významové. Nová scénická technika, skládající se z průhledných projekčních ploch a propojující dokonale dění světelně-výtvarné, hudební a herecké, byla nazvána *theatregraph*.<sup>244</sup>

Zájmy uvedených umělců o divadelní realizace, o tradičnější a méně kontroverzní rámec syntézy uměleckých druhů, představují další rozšíření možností spojení výtvarnictví a hudby a zároveň naznačují styčné body jejich scénografických a architektonických návrhů se směřováním avantgardního divadla, zejména v otázce užívání scénického dynamického osvětlování a světelných projekcí.



## 8. Závěr

Zkoumání díla a zejména teoretických prací vybraných osobností českého meziválečného uměleckého života poskytlo detailnější pohled na specifickou tvůrčí tendenci spojující výtvarné umění s hudbou. V tvorbě a názorech těchto umělců se objevily určité společné rysy, např. sklony k abstraktnímu vyjádření, vztah ke starším tradicím, utopické snahy o obrodu umění a zájem o divadlo a film. Zároveň byly zjištěny jejich osobní kontakty. Přesto tito umělci nevytvořili žádný ucelený výtvarný nebo ideový proud. Zůstali izolovanými postavami s jedinečnými názory, směřujícími různými metodami, stylovým zaměřením a technickými prostředky k vlastním cílům, i když někdy došlo k vzájemnému ovlivnění v podobě jednorázového impulzu.

Rozbor ohlasů výtvarné či hudební kritiky poukázal na distanci odborné veřejnosti od spojování hudebních a výtvarných fenoménů méně obvyklými způsoby, mimo oblast divadelní nebo filmové tvorby. A zároveň doložil také spíše odmítavý postoj k abstraktnímu výtvarnému projevu. Nepřijímání a popírání významu tohoto směřování podpořily i silné kritické výhrady avantgardních autorit. Mimoto byla stručně také naznačena tendence v psaní o umění v první polovině 20. století, která hojně využívala srovnávání a připodobňování výtvarných a hudebních projevů. Je třeba vzít v potaz oblibu hudební metaforiky a přesně rozlišovat nadnesené interpretace hudebnosti díla a skutečné záměry umělce, jak doložil příklad Františka Kupky. Obezřetnost je na místě také v případě Zdeňka Pešánka a jeho koncepce kinetiky. Pešánek ve svých textech často využíval hudebních analogií k jejímu snadnějšímu objasnění. Kinetismus měl však k tradici barevné hudby a spojování uměleckých druhů spíše odstup. Pešánek v první řadě usiloval o vytvoření nového uměleckého druhu, který ruší protiklad umění časových a prostorových. Využití pohybu, rytmu a rozvoje v čase ve výtvarném díle však samo o sobě není dostatečné pro diagnostikování jeho hudebnosti, představuje opět zřejmě konvenční dobovou metaforu. U Arnošta Hoška a Miroslava Ponce šlo o záměrné spojení hudby a výtvarného umění, skutečné syntézy však svými metodami nedosáhli

a o míře úspěšnosti jejich analytických výtvarných projevů, snažících se uchopit a zahrnout do sebe struktury hudebního díla, lze stále diskutovat. Syntetické snahy chtěli završit ve filmových a divadelních experimentech, avšak k jejich realizaci nedospěli. Audiovizuální syntézu dosáhl pouze Pešánek ve scénickém pojetí svých světelně kinetických plastik.

Dále měly být naznačeny případy mezioborové umělecké spolupráce hudebníků s výtvarníky. Toto téma by si zasloužilo další pozornost, např. upřesnění kontaktů Aloise Háby. Zajímavé by bylo prozkoumat také vztahy Bohuslava Martinů, který se stýkal během pařížského pobytu v letech 1923-40 s českými malíři, J. Zrzavým, J. Šimou, F. Tichým, A. Divišem nebo s teoretikem V. Nebeským. Ve Spojených státech po roce 1941 se pak setkal např. s A. Hoffmeisterem, M. Kopfm a znovu s Divišem, jehož dílu věnoval text *Vzdálený návštěvník Divišových obrazů*. Pro B. Martinů jsou mimo jiné typické i programní skladby na náměty slavných obrazů a vlastní výtvarná tvorba, zejména karikaturní kresby a scénické návrhy. Rozsáhlé pole vztahů výtvarného umění a hudby nabízí mnoho dalších témat ke zkoumání. V meziválečném období by to např. také mohlo být ikonografické bádání, detailnější rozbor používání termínu hudebnosti a s ním spojených fenoménů v dobové rétorice nebo určení významu metafory hudby jako vzorového nemimetického umění pro české abstraktní umělce. Tato práce měla poskytnout pouze pohled na některé specifické projevy vztahu výtvarného umění a hudby ve vymezeném období.

- <sup>1</sup> Rousová H., *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let*, Praha 1988, s. 28
- <sup>2</sup> Maur K. von, *Braque und die Musik im Umkreis des Kubismus*, in: K. von Maur (ed.), *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985, s. 374
- <sup>3</sup> *Ibidem*, s. 375
- <sup>4</sup> *Ibidem*, s. 374-75
- <sup>5</sup> Kramář V., *Kubismus*, in: *O galeriích a obrazech*, Praha 1983, s. 79, 1. vyd. 1921
- <sup>6</sup> *Ibidem*, s. 84
- <sup>7</sup> Warshawsky W., „Orpheism“, *Latest of Painting Cults*, *The New York Times*, 19. října 1913, s. 4
- <sup>8</sup> Kol. r. 1910, cit. podle K. von Maur, *Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: Maur K. von (ed.) (pozn. 2), s. 11
- <sup>9</sup> Např. kat. Mladek M.- Rowell M., *F. Kupka, 1871-1957. A Retrospective*, New York 1975; kat. *F. Kupka - ou l'invention d'une abstraction*, Paris 1989; a zejm. nevydaný rukopis O cestě F. Kupky k nové realitě skrze hudbu, Washington 1985, částečně otištěno v katalogové části in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 84-86
- <sup>10</sup> *Ibidem*.
- <sup>11</sup> Vachtová L., *František Kupka*, Praha 1968, s. 19
- <sup>12</sup> Siblík E., *František Kupka*, Praha 1928, s. 25 a 27
- <sup>13</sup> Weiner R., *Návštěvou u nového Františka Kupky*, *Samostatnost*, 8. srpna 1912 (cit. podle přetisku ve *Výtvarném umění* 15/1965, s. 368)
- <sup>14</sup> Bach F. T., *Johann Sebastian Bach in der klassischen Moderne*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 328-331
- <sup>15</sup> Maur K. von, *Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 12
- <sup>16</sup> Viz. úryvek z Kupkových poznámek z r. 1911, citovaný např. Lamačem (Lamač M., *František Kupka*, Praha 1984, s. 38): „Ano, fugy, kde tóny vznikají jako správné fyzické jednotky, které se proplétají, přichází a opět mizí.“
- <sup>17</sup> Z Kupkova dopisu V. Nebeskému, 1923; cit. podle Anděl J.- Kosinská D. (eds.), *František Kupka. Průkopník abstrakce, malíř kosmu*, Praha 1998, s. 26
- <sup>18</sup> Vachtová L. (pozn. 11), s. 193
- <sup>19</sup> Fédit D., *Kupka*, Paris 1966 (*Inventaire des Collections publiques francaises* 13, Musée National d'Art moderne), s. 98 - doslovný přepis Kupkova textu
- <sup>20</sup> „Modellcharakter“, termín W. Hoffmanna, převzatý K. von Maur
- <sup>21</sup> Kupka F., *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999 (1. vyd. 1923), s. 154, pozn. 14
- <sup>22</sup> *Ibidem*, s. 200
- <sup>23</sup> Hlušíčka J., *František Foltýn*, Praha 1982, s. 72, 102 a 166, Zemina J., *František Foltýn, Výtvarné umění* 17/1967, s. 494-501
- <sup>24</sup> Maur K. von, *Musikalische Strukturen in der Kunst des 20. Jhr.*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 10-15
- <sup>25</sup> Siblík E. (pozn. 12), s. 25: „[...] tento racionalistický individualista hledal únik z ‚hoře rozumu‘ ve fantasmii a imaginaci hudebních skladatelů, aby jeho utýraný mozek ohřál v intuitivní lázni tónů. A že tak dospěl k ponětí o úzkých vztazích mezi tóny a barvami, co na tom podivného!“
- <sup>26</sup> Srp K., *Utopie, vize, řád*, in: *České umění 1900-1990*, Praha 1998, s. 150-51
- <sup>27</sup> Kupka F. (pozn. 21), s. 90
- <sup>28</sup> *Ibidem*, s. 83
- <sup>29</sup> Kandinsky W., *O duchovnosti v umění*, Praha 1998 (1. vyd. 1912), s. 72-81
- <sup>30</sup> Kupka F. (pozn. 21), s. 90
- <sup>31</sup> *Ibidem*, s. 149
- <sup>32</sup> Maur K. von, *Mondrian und die Musik im „Stijl“*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 403
- <sup>33</sup> Fédit D. (pozn. 19), s. 135
- <sup>34</sup> Honegger A., *Jsem skladatel*, Praha 1967, s. 106
- <sup>35</sup> Arnould-Grémilly A., *Orfismus a pokusy Fr. Kupky*, *Orfism a Slované, Veraikon* 9/1923, s. 56-61

- <sup>36</sup> Nebeský V., Malířství a hudba, *Tribuna*, 15. července 1922
- <sup>37</sup> Teige K., Orfismus, *ReD* 2/1928-29, s. 159-64
- <sup>38</sup> Vachtová L. (pozn. 11), s. 193
- <sup>39</sup> Manifest malířů skupiny „Les artistes musicalistes“, *Česká hudba* 35/1932, s. 262
- <sup>40</sup> do okruhu A. Stieglitze patřili: Arthur Dove, Max Weber, Marsden Hartley, Georgia O'Keefe, Stanton Macdonald-Wright a Francis Picabia
- <sup>41</sup> Manifest malířů skupiny „Les artistes musicalistes“, *Česká hudba* 35/1932, s. 262-63
- <sup>42</sup> Hošek A. (?), Výstava pařížské skupiny „Les artistes musicalistes“, *Stavba* 13/1936-37
- <sup>43</sup> Valensi H., *Le musicalisme* (brožura), cit. in: Fabre G. C., *Vom Orphismus zum Musikalismus*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 364
- <sup>44</sup> Fabre G. C., *Vom Orphismus zum Musikalismus*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 365, pozn. 31
- <sup>45</sup> Informace o muzikalismu: ibidem, s. 360-65, Rousová H., *Arne Hošek. Souvislosti barev a tónů*, Praha 1991
- <sup>46</sup> *Architektura* 3/1941: návrhy na s. 259 a 261, biografická poznámka a soupis publikační činnosti A. Hoška na s. 267
- <sup>47</sup> Hošek A., Poznámky k obnově jeviště, *Stavba* 13/1936-37, s. 90-91
- <sup>48</sup> Národní galerie v Praze, Sběrka kresby a grafiky, K 56 192; vydaná ve 4 exemplářích kol. r. 1930
- <sup>49</sup> Rousová H., *Arne Hošek. Souvislosti barev a tónů*, Praha 1991, nestr.
- <sup>50</sup> Flajšhans J., Arch. A. Hošek a jeho studie o vztahu hudby a výtvarného umění, *Česká hudba* 38/1939, s. 88-89, podle H. Rousové byl článek napsán podle Hoškových vlastních instrukcí
- <sup>51</sup> Kouřil M., Dílo Arnošta Hoška, *Architektura* 3/1941, s. 266
- <sup>52</sup> Hošek A., Etika hranic estetiky, *Stavba* 6/1927-28, s. 88
- <sup>53</sup> Hošek A., *Souvislost barev a tónů*, kol. 1930, s. 26
- <sup>54</sup> Hošek A., *Architektura a hudba, Hudba a škola* 3/1930-31, s. 45-46
- <sup>55</sup> Flajšhans J. (pozn. 50), s. 88
- <sup>56</sup> „Bylo to ve válce v roce 1916 v osadě Zastávna u Černovic. Tomuto pro mně důležitému okamžiku předcházela doba neuvědomělé umělecké touhy, dokud jsem nebyl právě tímto okamžikem náhodně přiveden k absolutnímu synestetickému vnímání.“, Hošek A., *Základy všeučení, Klíč* 1/1930-31, s. 160
- <sup>57</sup> Hošek A. (pozn. 53), s. 16-17
- <sup>58</sup> Ibidem, s. 18
- <sup>59</sup> Ibidem, s. 21
- <sup>60</sup> Ibidem, s. 23-24
- <sup>61</sup> Ibidem, s. 25
- <sup>62</sup> Hošek A., *Základy všeučení, Klíč* 1/1930-31, s. 277
- <sup>63</sup> Hošek A., Výstava skupiny „Les artistes musicalistes“ v Paříži, *Česká hudba* 36/1933, s. 122
- <sup>64</sup> Kouřil M. (pozn. 51), s. 257, 264-65
- <sup>65</sup> Akvarel z r. 1934 značen na rubu: „Panu profesoru Aloisu Hábovi jako vzpomínku na 21. září 1934 věnuje A. Hošek“
- <sup>66</sup> N., *Hudba v barvách a tvarech, Národní osvobození*, 3. října 1934
- <sup>67</sup> Hába A., *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*, Praha 1925, s. 5
- <sup>68</sup> Kouřil M. (pozn. 51), s. 265
- <sup>69</sup> Hošek A., Je melodie základem umění?, *Stavba* 5/1926-27, s. 121-23
- <sup>70</sup> Hošek A. (pozn. 54), s. 45-46
- <sup>71</sup> Hošek A., *Stavební akustika, Stavba* 9/1930-31, s. 179-81
- <sup>72</sup> Schelling F. W. J.: „Architektur ist die erstarrte Musik.“, in: *Vorlesungen über Philosophie der Kunst*, 1842, Schopenhauer A.: „gefrorene Musik“, in: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cit. podle J. Fukače, *Architektura a hudba, Estetika* 19/1982, s. 19
- <sup>73</sup> Steinhäuser U., *Musik und Architektur*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Finscher L. (ed.), Kassel-Stuttgart 1997 (2. vyd.), Sachteil Bd. 6, s. 729-36
- <sup>74</sup> Založeno na analýze 15 článků recenzujících Hoškovu výstavu a 7 článků výstavu muzikalistů

(viz. seznam použité literatury)

- <sup>75</sup> Hošek A., *Hudba v barvách a tvarech*, kat. výstavy v Topičově salónu, 1934, nestr.
- <sup>76</sup> Kovárna F., *Hudba v barvách a tvarech*, *Pražské noviny*, 16. října 1934
- <sup>77</sup> Ibidem.
- <sup>78</sup> Jrm (J. R. Marek), *Hluchá hudba*, *Národní listy*, 27. září 1934
- <sup>79</sup> Š., *Hudba v barvách a tvarech*, *České slovo*, 29. září 1934
- <sup>80</sup> Jč (J. Čapek), *Soubor prací A. Hoška v Topičově salóně*, *Lidové noviny*, 3. října 1934, s. 9
- <sup>81</sup> F. X. Harlas, *Výstava „Hudba v barvách a tvarech“*, *Národní politika*, 2. října 1934 (odpolední vyd.)
- <sup>82</sup> Jrm (J. R. Marek) (pozn. 78)
- <sup>83</sup> Rf., *Die „Musikalien“*, *Prager Tagblatt*, 9. listopadu 1935, s. 8
- <sup>84</sup> F. X. Harlas, *Ve výstavním sále ústavu Ernest Denis ...*, *Národní politika*, 15. listopadu 1935 (odpoled. vyd.), s. 4
- <sup>85</sup> Rösing H., *Synästhesie*, in: *MGG* (pozn. 73), *Sachteil Bd. 9*, s. 168-71
- <sup>86</sup> Ibidem, s. 172
- <sup>87</sup> Wellek A., *Beiträge zum Synästhesie-Problem*, *Archiv für gesamte Psychologie*, Heft 76, 1930, s. 193-202
- <sup>88</sup> Wellek A., *Georg Anschütz: Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien*, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26/1932, s. 213
- <sup>89</sup> Paclt J., *Koncepce barevné hudby ve výtvarném díle skladatele Miroslava Ponca*, *Umění* 35/1987, s. 151-57; idem, *Miroslav Ponc (neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy)*, Praha 1990; idem, *Hudebně výtvarné koncepce v tvorbě M. Ponca*, *Opus musicum* 22/1990, s. 193-205
- <sup>90</sup> Rousová H. (pozn. 49), nestr.
- <sup>91</sup> Paclt J., *Miroslav Ponc (neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy)*, Praha 1990, s. 64 a 101
- <sup>92</sup> Ibidem, s. 29-32
- <sup>93</sup> Rousová H., *Abstrakce třicátých let*, in: *DČVU IV/2*, Praha 1998, s. 309
- <sup>94</sup> Kofroň P., *M. Ponc - barevná hudba*, in: Kofroň P.- Smolka M., *Grafické partitury a koncepty*, Praha 1996, s. 10-13
- <sup>95</sup> Frank P., *Visuelle Partituren*, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 444
- <sup>96</sup> „[...] je to v červené tónině E dur – to není jen lásky tónina – (ale i) vášně, krve --- tónina je to krvavých šílenství a i smilstva.“, cit. podle J. Paclta (pozn. 91), s. 62
- <sup>97</sup> Cit. podle J. Paclta (pozn. 91), s. 71
- <sup>98</sup> Viz. Paclt J. (pozn. 91), s. 61: barva č. 1 – žlutá – tón C, č. 3 – 1 díl žluté a 2 díly oranžové - CIS, č. 5 – 2 díly oranžové a 1 díl červené – D, č. 7 – červená – DIS, č. 9 – 1 díl červené a 2 díly fialové – E, č. 11 – 2 díly fialové a 1 díl modré – F, č. 13 – modrá – FIS, č. 15 – 1 díl modré a 2 díly modrozelené – G, č. 17 – 2 díly modrozelené a 1 díl zelenomodré – GIS, č. 19 – zelenomodrá – A, č. 21 – 1 díl zelenomodré a 2 díly zelené – AIS, č. 23 – 2 díly zelené a 1 díl žluté - H
- <sup>99</sup> Cit. podle J. Paclta (pozn. 91), s. 61
- <sup>100</sup> Ibidem, s. 61-62
- <sup>101</sup> Ponc M., *Pohybová melodika základem nového hudebního slohu*, in: *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno 1927, s. 78
- <sup>102</sup> V. H., *Hudba v barvách a tvarech*, *Lidové listy* (venkovské vydání), 3. října 1934
- <sup>103</sup> Srp K., *Zdeněk Pešánek und die moderne tschechische Plastik*, *Stifter Jahrbuch*, Neue Folge 7/1993, s. 66
- <sup>104</sup> V-á (H. Volavková), *Světelná a zvuková plastika*, *Národní střed*, 1. dubna 1934, s. 7: „Je to invence nová a průbojná [...] Že však sochařem je a sochařem, který předstihuje techniky i umělecky naši, namnoze předmětně i slohově závislou avantgardu z Mánesa, dokazují však již jeho skici ke světelné plastice. Je to tak: stěžujeme si, že nemáme mladých individualit, ony však jsou; ovšem mimo oficiální spolky. Stává se však také, že kdo stojí mimo, nejednou je zjevem nejpodnětnějším.“
- <sup>105</sup> Popper F., *Origins and Development of Kinetic Art*, London 1968, s. 251

- <sup>106</sup> Konečný D., *Kinetismus*, Bratislava 1970, s. 12-13
- <sup>107</sup> Popper F. (pozn. 105), s. 94
- <sup>108</sup> Bach F. T., in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 333
- <sup>109</sup> Pešánková klasifikace kinetických metod: metody plošné kinetiky - film, reflektorické hry v ploše, barevný klavír, kinetické osvětlování, nástěnný světelně kinetický obraz, světelná reklama; metody prostorové kinetiky - ohňostroj, světelná fontána, světelně kinetická plastika, iluminace městského prostoru, prostorové reflektorické hry
- <sup>110</sup> Pešánek Z., *Kinetismus*, Praha 1941, s. 14
- <sup>111</sup> Pešánek Z., Výtvarný kinetismus?, *Výtvarná výchova* 6/1939-40, s. 19
- <sup>112</sup> Pešánek Z., Rozprava o historismu v malířství, *Brázda* 5/1942, s. 119
- <sup>113</sup> Pešánek Z. (pozn. 110), s. 17
- <sup>114</sup> Ibidem, s. 15
- <sup>115</sup> Ibidem, s. 118
- <sup>116</sup> Ibidem, s. 31
- <sup>117</sup> Ibidem, s. 16
- <sup>118</sup> Ibidem, s. 73
- <sup>119</sup> Ibidem, s. 36
- <sup>120</sup> Pešánek Z., Poznámky k estetice světelné kinetiky, *Výtvarné umění* 9/1959, s. 225
- <sup>121</sup> *Český svět*, 22. října 1925, s. 13
- <sup>122</sup> Zemánek J., Pešánkův spektrofon, in: Zemánek J. a kol., *Zdeněk Pešánek 1896-1965*, Praha 1996, s. 42
- <sup>123</sup> Černík A., Od sochy akademické ke světelně-barevné plastice, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha 1930, s. 16
- <sup>124</sup> C - žlutá, CIS - žlutozelená, D - zelená, DIS - zelenomodrá, E - modrá, F - modrofialová, FIS - fialová, G - fialově červená, GIS - červená, A - červenooranžová, B - oranžová, H - oranžově žlutá, Pešánek Z. (pozn. 110), Praha 1941, s. 38
- <sup>125</sup> Pešánek Z. (pozn. 110), s. 37
- <sup>126</sup> Fiala J., On My Work With the Pioneer of Kinetic Electric Light Art, Zdeněk Pešánek (1896-1965): A Memoire, *Leonardo* 13/1980, s. 183
- <sup>127</sup> Jak poukázali např. K. Passuth a J. Zemánek
- <sup>128</sup> Pešánek Z. (pozn. 120), s. 227
- <sup>129</sup> Ibidem, s. 25
- <sup>130</sup> Zemánek J., Pešánkův spektrofon, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 54 a 62
- <sup>131</sup> Pešánek Z., Barevný klavír, in: Teyssler-Kotyška, *Technický slovník naučný*, 1. díl, Praha 1927, s. 1020-21
- <sup>132</sup> Základní informace o Pešánkově barevném klavíru: Zemánek J., Pešánkův spektrofon, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 42-63
- <sup>133</sup> Pešánek Z. (pozn. 110), s. 43
- <sup>134</sup> K. B. J., Nový pokus o barevný klavír, *Národní osvobození*, 24. dubna 1926, s. 3
- <sup>135</sup> Založeno na analýze 10 článků recenzujících předvedení Pešánkově barevného klavíru, první a druhé verze (viz. seznam použité literatury)
- <sup>136</sup> Wellek A., Das Farbenklavier, *Der Auftakt* 8/1928, s. 88
- <sup>137</sup> Ibidem.
- <sup>138</sup> Ibidem, s. 88-89
- <sup>139</sup> Hošek A. (pozn. 53), s. 37
- <sup>140</sup> Ibidem, s. 38
- <sup>141</sup> Viz. Chalupěcký J., *Hudba barev*, Praha 1906: zevrubný výklad o prvním barevném klavíru pátera Castela, s. 5-8
- <sup>142</sup> *Přítel* 1/1929, č. 2, s. 5
- <sup>143</sup> J. Š., Světová novinka - barevná hudba, *Přítel* 1/1929, č. 4, s. 4
- <sup>144</sup> Pešánek Z. (pozn. 110), s. 105, otázka č. 8
- <sup>145</sup> Základní informace k Pomníku padlým letcům: Zemánek J., Ve znamení hvězd/ pomník letcům, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 86-108

- <sup>146</sup> Základní informace o cyklu plastik Sto let elektřiny: Juříková M., Zdeněk Pešánek a slavnosti světla na světové výstavě v Paříži, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 166-73
- <sup>147</sup> M. O., Plastiky, které by měly zpívat, *České slovo*, 19. 7. 1936, s. 11
- <sup>148</sup> Nový A., Světelně kinetická plastika architekta sochaře Zd. Pešánka na Edisonově transformační stanici u kostela sv. Jindřicha, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdeňka a Jöny Pešánkových*, Praha 1930, s. 9
- <sup>149</sup> Základní informace o plastice pro Edisonovu transformační stanici: Zemánek J., Světelné město, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 120-48
- <sup>150</sup> Pešánek Z., O světle, světle barevném a kinetickém ve výtvarném umění, *Kultura* 2/1958, č. 33, s. 5; Světelně kinetický objekt, *Acta Scaenographica* 5/1964-65, s. 81-82
- <sup>151</sup> Preiss P., Farbe und Klang in der Theorie und Praxis des Manierismus, *Colloquium Musica 1970, Bohemica et Europaea*, vol. 5, Brno 1972, s. 167-69
- <sup>152</sup> Základní informace: Jewanski J., Farbe-Ton-Beziehung, in: *MGG* (pozn. 73), Sachteil Bd. 3, s. 345-71
- <sup>153</sup> *Ibidem*, s. 350-54
- <sup>154</sup> Wellek A. (pozn. 136), s. 86-89
- <sup>155</sup> Čapek V., *Zdeněk Pešánek a diferenciacie českého výtvarného umění a kultury v první polovině 20. let* (dipl. práce katedry dějin umění FF UK v Praze), Praha 1980, s. 92, pozn. 9: „Je pravda, že Pešánkův barevný klavír měl již za sebou dlouhou historii, ale přesto nevycházel z ní, ale z výtvarného umění. O předchozích pokusech se dozvěděl Pešánek až později.“
- <sup>156</sup> Pešánek Z. (pozn. 120), s. 225
- <sup>157</sup> Pešánek Z.- Weiss B., Ervin Schulhoff a barevný klavír, in: Stará V. (ed.), *Ervin Schulhoff - vzpomínky, studie a dokumenty*, Praha 1958, s. 72-73
- <sup>158</sup> Goethe J. W., *Farbenlehre*, Didaktischer Teil, cit. podle W. Daufenbach-Euskirchen, *Musik und Farbe, Die Musik* 17/1925, S.347
- <sup>159</sup> Lorenzová H., Music for the Eyes. Bolzano's Theory of the Fine Arts, *Umění* 44/1996, s. 514-19
- <sup>160</sup> Bolzano B., Über die Einteilung der schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung, in: *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1972, s. 154-55
- <sup>161</sup> Jewanski J. (pozn. 152), s. 362-64; Eberlein D., Čiurlionis, Skrjabin und der osteuropäischer Symbolismus, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 340-42
- <sup>162</sup> Selwood S., Farblichtmusik und abstrakter Film, in: Maur K. von (ed.) (pozn. 2), s. 415
- <sup>163</sup> Moritz W., Abstract Film and Color Music, in: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles-New York 1987, s. 300-1
- <sup>164</sup> Levin G., Die Musik in der frühen amerikanischen Abstraktion, in: Maur K. von (ed.) (pozn. 2), s. 369
- <sup>165</sup> Maur K. von, Farblichtmusik, in: Maur K. von (ed.) (pozn. 2), s. 214-15; Baranoff-Rossiné, Die Optophonie, in: Stanislawski R.- Brockhaus Ch. (eds.), *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Bonn 1994, Bd. 3., s. 88-89
- <sup>166</sup> Pešánek Z. (pozn. 110), s. 41-42
- <sup>167</sup> Cit. podle F. Poppera, *Origins and Development of Kinetic Art*, London 1968, s. 162
- <sup>168</sup> Maur K. von, Farblichtmusik, in: Maur K. von (ed.) (pozn. 2), s. 216-17
- <sup>169</sup> László A., Einführung in die Farblichtmusik von Alexander László, cit. podle K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 211
- <sup>170</sup> László A., Die Farblichtmusik, *Die Musik* 17/1925, s. 680-83
- <sup>171</sup> Wellek A. (pozn. 136), s. 88-89
- <sup>172</sup> Popper F. (pozn. 105), s. 163-64
- <sup>173</sup> László A. (pozn. 170), s. 680
- <sup>174</sup> Cit. podle J. Georgena: Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden, in: Eberle G. (ed.), *Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am Rhein am 7. Oktober 1992*, Hamburg 1993, s. 66
- <sup>175</sup> Cit. podle J. Beka: E. Schulhoff. Kleine Chronik seines Lebens, in: Eberle G. (ed.) (pozn. 174), s. 17; jiný text citován např. v článku T. Widmaiera, Colonel Schulhoff, Musikdada, *Neue Zeitschrift für Musik* 155/1994, č. 3, s. 16-17
- <sup>176</sup> Widmaier T., Colonel Schulhoff, Musikdada, *Neue Zeitschrift für Musik* 155/1994, č. 3, s. 17

- <sup>177</sup> „Dem Maler und Dadaisten George Gross (sic!) zu eigen!“, cit. podle J. Georgena, in: Eberle G. (ed.) (pozn. 174), s. 66
- <sup>178</sup> Např. Georgen J. a Eberle G., in: Eberle G. (ed.) (pozn. 174), s. 40 a 67, nebo Bek J., heslo Ervin Schulhoff, in: *The New Grove Dictionary of Musik and Musicians*, Sadie S. (ed.), London 2001, Vol. 22, s. 738
- <sup>179</sup> Widmaier T. (pozn. 176), s. 19
- <sup>180</sup> Bek J., E. Schulhoff. Kleine Chronik seines Lebens, in: Eberle G. (ed.) (pozn. 174), s. 19; v krátkém literárním prologu ke skladbě *Die Wolkenpumpe* se Schulhoff osobitým způsobem zařadil mezi umělce, tvořící jádro německého dadaistického hnutí: „Holla, - hopplah! Immer rin in's Theater!/Spiegeldada, Oberarp, Hoff macht Schule, Sensation, - Sensation!! -/ Dixe Grosse vermehringen sich/ der Hausmann badert den Beck der Huelsenfrucht./ abseits uriniert einer von Herzen am Felde.“, cit. podle T. Widmaiera (pozn. 176), s. 21
- <sup>181</sup> Jednotlivé části: I. Thema: *Sehr einfach und ruhig*, II. Thema: *Mit Brutalität*, III. Thema: *Einfach*, IV. Thema: *Schnell*, V. Thema: *Fliessend*, VI. Thema: *Brutal*, VII. Thema: *Sehr fliessend*, VIII. Thema: *Ruhige Bewegung*, IX. Thema: *Mit Aufschwung*, X. Thema: *Ruhig verklärt*
- <sup>182</sup> Tento exemplář 1/A je dnes uložen v berlínském Kupferstichkabinetu pod značkou TS-RS 2 (sign. B III 243)
- <sup>183</sup> Griebel O., *Ich war ein Mann auf der Strasse*, Halle-Leipzig 1966, s. 91
- <sup>184</sup> Doubravová J., Z rané tvorby Erwina Schulhoffa, *Hudební rozhledy* 27/1974, s. 284
- <sup>185</sup> Ibidem.
- <sup>186</sup> Wehrmeyer G., Erik Satie und die Künstler, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 388-89
- <sup>187</sup> Pešánek Z. - Weiss B. (pozn. 157), s. 73
- <sup>188</sup> Griebel O., Erinnerungen an DADA, nevydaný rukopis ze 60. let, cit. podle J. Georgena: Dadaisierte Musik in Zürich, Berlin und Dresden, in: Eberle G. (ed.) (pozn. 174), s. 65
- <sup>189</sup> Bek J., E. Schulhoff - Leben und Werk (Ein Forschungsbericht), in: Eberle G. (ed.) (pozn. 174), s. 15-16
- <sup>190</sup> Pešánek Z. - Weiss B. (pozn. 157), s. 76: „Nepamatuji se u Schulhoffa na větší a radostnější náladu než v okamžiku, kdy vyslechl můj námět s žádostí, aby od počátku se mnou pracoval na studiích, modelu a jak jsme si naivně představovali - na budoucím uskutečnění.“
- <sup>191</sup> Pešánek Z. (pozn. 120), s. 223-24
- <sup>192</sup> Pešánek Z. - Weiss B. (pozn. 157), s. 78
- <sup>193</sup> Teige K., Poesie pro pět smyslů, *Pásmo* 2/1925-26, č. 2, s. 24
- <sup>194</sup> Teige K., Manifest poetismu, *ReD* 1/1927-28, s. 3356
- <sup>195</sup> Ibidem, s. 328
- <sup>196</sup> Ibidem, s. 330
- <sup>197</sup> Ibidem, s. 330
- <sup>198</sup> Teige K., Orfismus, *ReD* 2/1928-29, s. 162, pozn. 3
- <sup>199</sup> Ibidem.
- <sup>200</sup> Teige K., Optofonetika, *Pásmo* 1/1924-25, č. 8, s. 11
- <sup>201</sup> Ibidem.
- <sup>202</sup> Ibidem.
- <sup>203</sup> Cit. podle F. Kalivody, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu, *Výtvarná výchova* 4/1937-38, č. 2, s. 37
- <sup>204</sup> Šmejkal F., Teigova syntéza umění a její kořeny – poezie pro pět smyslů, přednáška z konference o Syntéze umění na FF UK v Praze, otištěno v *Ateliéru* 7/1994, č. 4, s. 2
- <sup>205</sup> Šmejkal F., Český konstruktivismus, *Umění* 30/1982, s. 218
- <sup>206</sup> Zemánek J., Ke genezi kinetického umění v českém poetismu - Teigova idea kinografické obrazové básně a Pešánkův barevný klavír, in: *Orbis Fictus - nová média v současném umění*, Praha 1995, s. 53-66
- <sup>207</sup> Teige K. (pozn. 194), s. 328
- <sup>208</sup> Pešánek Z. (pozn. 131), s. 1020
- <sup>209</sup> Teige K., *Archipenko*, Praha 1923, s. 5 a 13
- <sup>210</sup> Teige K., Pozor na malbu, *Pásmo* 1/1924-25, č. 9, s. 2-4



- <sup>211</sup> - e (Teige K.), Výstava S. M. K. Devětsil, *Stavba* 5/1926-27, s. 16
- <sup>212</sup> Černík A., Ruská výtvarná práce, in: *Devětsil. Revoluční sborník*, Praha 1922, s. 58
- <sup>213</sup> Teige K., Umění dnes a zítra, in: *ibidem*, s. 194
- <sup>214</sup> Hošek A., Architektura a hudba, *Hudba a škola* 3/1930-31, s. 46
- <sup>215</sup> Hošek A., Barevná realizace písně „Polní cestou“ op. 47 č. 5 od J. B. Foerster, *Česká hudba* 37/1935, s. 279
- <sup>216</sup> Fabre G. C., Vom Orphismus zum Musikalismus, in: K. von Maur (ed.) (pozn. 2), s. 364-65
- <sup>217</sup> Paclt J. (pozn. 91), s. 136-37
- <sup>218</sup> Felix A., Umění v pohybu, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha 1930, s. 5-6
- <sup>219</sup> Zemánek J., Biografie Zdeňka Pešánka, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 274-87
- <sup>220</sup> Pešánek Z. (pozn. 110), s. 28
- <sup>221</sup> Zemánek J., Kinetismus Zdeňka Pešánka a umění instalace, *Výtvarné umění* 18/1994, s. 106-7
- <sup>222</sup> Teige K., Estetika filmu a kinografie, in: *Film*, Praha 1925, s. 43
- <sup>223</sup> Teige K., K estetice filmu, *Studio* 1/1929, č. 6-10, citováno podle přetisku v antologii *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, Praha 1966, s. 462
- <sup>224</sup> Kouřil M., Dílo Arnošta Hoška, *Architektura* 3/1941, s. 265
- <sup>225</sup> Hošek A., Komposice, umění, film a divadlo, *Magazin DP* 3/1933-34, s. 278
- <sup>226</sup> N., Hudba v barvách a tvarech, *Národní osvobození*, 3. října 1934
- <sup>227</sup> Flajšhans J., Arch. A. Hošek a jeho studie o vztahu hudby a výtvarného umění, *Česká hudba* 38/1939, s. 89
- <sup>228</sup> L. Moholy-Nagy ji publikoval v knize *Die Bühne im Bauhaus* (1925) pod názvem *Mechanistische Exzentrik. Eine Synthese von Form, Bewegung, Ton, Licht (Farbe)*; podle J. Paclta se Ponc s partiturou mechanické excentriky seznámil na Moholy-Nagyově výstavě v Berlíně v roce 1924
- <sup>229</sup> Paclt J. (pozn. 91), s. 43-44, 57, 68-69
- <sup>230</sup> Cit. podle J. Paclta (pozn. 91), s. 68-69
- <sup>231</sup> viz. pozn. 96
- <sup>232</sup> Paclt J. (pozn. 91), s. 70
- <sup>233</sup> Zemánek J. (pozn. 221), s. 112
- <sup>234</sup> *Ibidem*, s. 110
- <sup>235</sup> Zemánek J., Biografie Zdeňka Pešánka, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 274-87
- <sup>236</sup> Zemánek J., Zdeněk Pešánek a divadlo, in: *ibidem*, s. 69-74
- <sup>237</sup> Pešánek Z. - Weiss B. (pozn. 157), s. 75
- <sup>238</sup> P. Fr., Schulhoffovy „Plameny“ v Brně, *Národní osvobození*, 30. ledna 1932, s. 5
- <sup>239</sup> - k, Plameny, *Lidové noviny*, 28. ledna 1932, s. 9
- <sup>240</sup> Zemánek J., Zdeněk Pešánek a divadlo, in: Zemánek J. a kol. (pozn. 122), s. 78
- <sup>241</sup> Schulhoff E., Má opera „Plameny“, *Česká hudba* 35/1932, s. 203
- <sup>242</sup> Gillar J., Cesty moderní scénografie, *Acta Scaenographica* 6/1965-66, s. 107
- <sup>243</sup> Burian E. F., O nový divadelní prostor, cit. podle J. Gillara, *Cesty moderní scénografie, Acta Scaenographica* 6/1965-66, s. 107
- <sup>244</sup> Ptáčková V., *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982, s. 107-19

## Literatura

### Arnošt Hošek

1. a. st., Ton, Gestalt, Farbe, *Bohemia*, 30.9.1934
2. Flajšhans J., Arch. A. Hošek a jeho studie o vztahu hudby a výtvarného umění, *Česká hudba* 38/1939, s. 88-89
3. G. I., Musik in Farben und Formen, *Sozialdemokratische Prag*, 23.9.1934
4. Harlas F. X., recenze výstavy skupiny Les artistes v Ústavu E. Denise v Praze, *Národní politika*, odpolední vydání, 15. 11.1935, s. 4
5. Harlas F. X., Výstava „Hudba v barvách a tvarech“ arch. A. Hoška na Národní třídě u F. Topiče, *Národní politika*, odpolední vydání, 2.10.1934
6. Hošek A. (?), Výstava pařížské skupiny Les artistes musicalistes v Praze, *Stavba* 13/1936-37
7. Hošek A., Architektura a hudba, *Hudba a škola* 3/1930-31, s. 45-46
8. Hošek A., Barevná realizace písně „Polní cestou“ op. 47 č. 5 od J. B. Foerster, *Česká hudba* 37/1935, s. 279 (přetištěno též v *Architektuře* 3/1941, s. 267)
9. Hošek A., Etika hranic estetiky, *Stavba* 6/1927-28, s. 88-90
10. Hošek A., Gibt es eine Allkunst?, *Prager Presse*, 22.5.1932, s. 5
11. Hošek A., *Hudba a barvách a tvarech*, katalog výstavy v Topičově salonu, Praha 1934
12. Hošek A., Hudba a stavební akustika, *Architektura* 1/1939, s. 157-62
13. Hošek A., Hudba barev a tvarů, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha 1930, s. 22-25
14. Hošek A., Je melodie základem umění?, *Stavba* 5/1926-27, s. 121-23
15. Hošek A., Komposice, umění, film, divadlo, *Magazín Družstevní práce* 3/1933-34, s. 277-79
16. Hošek A., Kulturní význam synesthesie, *Přehled rozhlasu* 1/1932, s. 5-6
17. Hošek A., Poznámky k obnově jeviště, *Stavba* 13/1936-37 a 14/1937-38, s. 90-91 a 28-30
18. Hošek A., *Souvislost barev a tónů*, rukopisná kniha, Národní galerie v Praze, Sbírká kresby a grafiky, K 56 192, kol. r. 1930
19. Hošek A., *Souvislosti barev a tónů*, vlastním nákladem vydaná brožura, 1933
20. Hošek A., Stavební akustika, *Stavba* 9/1930-31, s. 179-81
21. Hošek A., Synesthesie, *Česká hudba* 34/1931, s. 58-60
22. Hošek A., Výstava skupiny Les artistes musicalistes v Paříži, *Česká hudba* 36/1933, s. 121-22
23. Hošek A., Základy devátého umění, Oheň, teplo a chlad v umění, Mona Lisa, Barevný hexachord, *Architektura* 3/1941, s. 260-63
24. Hošek A., Základy všeumění, *Klíč* 1/1930-31, s. 105-58, 157-63, 207-12, 241-46, 278-89, 291-95
25. j. č. (Josef Čapek), recenze výstavy A. Hoška v Topičově salonu, *Lidové noviny*, 3.10.1934, s. 9

26. j. k. (J. Krejčí), *Musikalisté*, *Právo lidu*, 18.11.1935, s. 6
27. j. k. (J. Krejčí), *Výstava A. Hoška v Topičově síni*, *Právo lidu*, 5.10.1934
28. Pečírka J., *die Musik in Farben und Formen*, *Prager Presse*, 27.9.1934, s. 6
29. jbk, *Hudba v barvách a tvarech*, *Venkov*, 26.9.1934
30. jrm (J. R. Marek), *Hluchá hudba*, *Národní listy*, 27.9.1934
31. Kouřil M., *Dílo Arne Hoška*, *Architektura* 3/1941, s. 264-66
32. Kovárna F., *Hudba v barvách a tvarech*, *Pražské noviny*, 16.10.1934
33. *Manifest malířů skupiny Les artistes musicalistes*, *Česká hudba* 35/1932, s. 262-63 (manifest vyšel též v *Klíči* 2/1931-32, s. 220-22)
34. Marek J. R., *Chvála abstraktna*, *Národní listy*, 15.11.1935, s. 5
35. N. (V. Nikodem), *Hudba v barvách a tvarech*, *Národní osvobození*, 3.10.1934, s. 6
36. R. F., *recenze výstavy A. Hoška v Topičově salonu*, *Prager Tagblatt*, 23.9.1934, s. 8
37. *Recenze výstavy skupiny Les artistes musicalistes v Ústavu E. Denise v Praze*, *Lidové noviny*, 12.11.1935, s. 9
38. rf., *Die „Musikalisten“*, *Prager Tagblatt*, 9.11.1935, s. 8
39. Rk., *Deváté umění*, *Národní střed*, 10.10.1934
40. Rousová H., *Arne Hošek. Souvislosti barev a tónů*, Praha 1991
41. Rousová H., *Linie, barva, tvar v českém umění 30. let*, Praha 1988, s. 29-36
42. Starý O., *Ing. architekt Hošek zemřel 30. října 1941*, *Architektura* 3/1941, s. 257-58
43. Š., *Hudba v barvách a tvarech*, *České slovo*, 29.9.1934
44. V. H., *Hudba v barvách a tvarech*, *Lidové listy*, venkovské vydání, 3.10.1934
45. V. H., *recenze výstavy skupiny Les artistes musicalistes v Ústavu E. Denise v Praze*, *Lidové noviny*, 14.11.1935, s. 9
46. V. J., *Přeměna hudby v obrazech architekta A. Hoška*, *Národní Praha*, 29.9.1934

## František Kupka

1. Anděl J. - Kosinská D. (eds.), *František Kupka. Příkopník abstrakce, malíř kosmu*, Praha 1998
2. Arnould-Grémilly L., Orfismus a pokusy Fr. Kupky, *Veraikon* 9/1923, s. 56-58; tamtéž: Orfism a Slované, s. 58-61
3. Fédit D., *Kupka*, Paris 1966 (Inventaire des Collections publiques françaises 13, Musée National d' Art moderne)
4. Kupka F., *Tvoření v umění výtvarném*, Praha 1999 (1. vydání 1923)
5. Mladek M. - Rowell M., *F. Kupka, 1871-1957. A Retrospective*, New York 1975
6. Nebeský V., Malířství a hudba, *Tribuna*, 15. 7. 1922
7. Siblík E., *František Kupka*, Praha 1928
8. Teige K., Orfismus, *ReD* 2/1928-29, s. 159-64
9. Vachtová L., *František Kupka*, Praha 1968
10. Warshawsky W., „Orpheism“, Latest of Painting Cults, *The New York Times*, 19. 10. 1913, s. 4
11. Weiner R., Návštěvou u nového Františka Kupky, *Samostatnost*, 8. 8. 1912 (přetištěno ve *Výtvarném umění* 15/1965, s. 367-69)

## Zdeněk Pešánek

1. bv., Barevný klavír, *Tempo* 7/1927-28, č. 6-7, s. 327
2. Čapek V., *Zdeněk Pešánek a diferenciacie českého výtvarného umění a kultury v první polovině 20. let* (dipl. práce katedry dějin umění FF UK v Praze), Praha 1980
3. -če (A. Černík), Pešánkův barevný klavír, *Pestrý týden*, 14. 4. 1928, s. 2
4. E. R., Pešaneks Farbenklavier, *Prager Tagblatt*, 14. 4. 1928, s. 9
5. Fiala J., On My Work with the Pioneer of Kinetic Electric Light Art, Zdeněk Pešánek (1896-1965): A Memoire, *Leonardo* 13/1980, s. 182-85
6. Flégl J., Barevná hudba - hudba pro hluché, *Přítel* 1/1929, č. 2, s. 3-5
7. H. D., Barevný klavír, *České slovo*, 15. 4. 1928, s. 5
8. Chadová A., Petrof, Schulhoff, Pešánek a barevný klavír, *Hudební nástroje* 31/1994, s. 146-49
9. J. Š., Světová novinka - barevná hudba, *Přítel* 1/1929, č. 4, s. 4-5
10. J. H., Pešánkův barevný klavír, *Tribuna*, 15. 4. 1928, s. 4
11. K. B. J. (K. B. Jiráček), Nový pokus o barevný klavír, *Národní osvobození*, 24. 4. 1926, s. 3
12. K. B. J. (K. B. Jiráček), Pešánkův barevný klavír, *Národní osvobození*, 17. 4. 1928, s. 4
13. L. K., Pešánkův barevný klavír, *Večerní České slovo*, 14. 4. 1928, s. 2
14. M. O., Plastiky, které by měly zpívat, *České slovo*, 19. 7. 1936, s. 11

15. Nový český senační vynález - klavír pro hluché, *Český svět*, 22. 10. 1925, s. 13
16. Pešánek Z. - Weis B., Ervín Schulhoff a barevný klavír, in: Stará V. (ed.), *Ervín Schulhoff - vzpomínky, studie a dokumenty*, Praha 1958, s. 68-78
17. Pešánek Z., Barevný klavír, in: Teysler-Kotyška, *Technický slovník naučný*, Praha 1927, 1. díl, s. 1020-21
18. Pešánek Z., *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví - barevná hudba)*, Praha 1941
19. Pešánek Z., O světle, světle barevném a kinetické výtvarném umění, *Kultura* 2/1958, č. 33, s. 5
20. Pešánek Z., Poznámky k estetice světelné kinetiky, *Výtvarné umění* 9/1959, s. 220-27
21. Pešánek Z., Rozprava o historismu v malířství, *Brázda* 5/1942, s. 210-12
22. Pešánek Z., Světelně kinetický objekt, *Acta Scaenographica*, 5/1964-65, s. 81-82
23. Pešánek Z., Výtvarný kinetismus?, *Výtvarná výchova* 6/1939-40, sv. 4, s. 18-23
24. R. J., Pešánkův barevný klavír, *Právo lidu*, 17. 4. 1928, s. 6
25. Srp K., Zdeněk Pešánek und die moderne tschechische Plastik, *Stifter Jahrbuch, Neue Folge* 7/1993, s. 64-74
26. *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha 1930
27. V-á (H. Volavková), Světelná a zvuková plastika, *Národní střed*, 1. 4. 1934, s. 7
28. Zemánek J. a kol., *Zdeněk Pešánek 1896-1965*, Praha 1996
29. Zemánek J., Ke genezi kinetického umění v českém poetismu - Teigova idea kinografické obrazové básně a Pešánkův barevný klavír, in: *Orbis Fictus - nová média v současném umění*, Praha 1995, s. 53-66
30. Zemánek J., Kinetismus Zdeňka Pešánka a umění instalace, *Výtvarné umění* 18/1994, s. 104-14

## Miroslav Ponc

1. Kofroň P., Miroslav Ponc - barevná hudba, in: Kofroň P. - Smolka M., *Grafické partitury a koncepty*, Praha 1996, s. 10-13
2. Paclt J., Hudebně výtvarné koncepty v tvorbě M. Ponce, *Opus musicum* 22/1990, s. 193-205
3. Paclt J., Koncepty barevné hudby ve výtvarném díle skladatele Miroslava Ponce, *Umění* 35/1987, s. 151-157
4. Paclt J., *Miroslav Ponc (neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy)*, Praha 1990
5. Ponc M., Pohybová melodika základem nového hudebního slohu, in: Halas F. - Průša V. - Rossmann Z. - Václavek B. (eds.), *Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno 1927, s. 78
6. Teige K., Výstava S. M. K. Devětsil, *Stavba* 5/1926-27, s. 16

## Ervín Schulhoff

1. Bek J., Ervín Schulhoff a avantgarda, in: *Česká hudba světa, český svět hudbě*, Praha 1974, s. 247-68
2. Bek J., *Erwin Schulhoff. Leben und Werk*, Hamburg 1994
3. Doubravová J., Z rané tvorby Erwina Schulhoffa. Zehn Themen, *Hudební rozhledy* 27/1974, s. 281-85
4. Eberle G. (ed.), *Erwin Schulhoff. Die Referate des Kolloquiums in Köln am Rhein am 7. Oktober 1992*, Hamburg 1993
5. Griebel O., *Ich war ein Mann auf der Strasse*, Halle-Leipzig 1966
6. Griebel O. - Schulhoff E., *Zehn Themen*, Dresden 1920, Kupferstichkabinett Berlin, TS-RS 2 (sign. B III 243); CD: E. Schulhoff, *Piano Cycles 1919-1939*, Supraphon 11 2171 – 2131, Praha 1998
7. Schulhoff E., Má opera „Plameny“, *Česká hudba* 35/1932, s. 202-4
8. Stará V. (ed.), *E. Schulhoff - vzpomínky, studie a dokumenty*, Praha 1958
9. Widmaier T., Colonel Schulhoff, Musikdada. Unsinn als Ausdruck von Lebendigkeit, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 155/1994, Heft 3, s. 15-21
10. P. Fr., Schulhoffovy „Plameny“ v Brně, *Národní osvobození*, 30.1.1932, s. 5
11. - k, Plameny, *Lidové noviny*, 28.1.1932. s. 9

## Další použitá literatura

1. Baranoff-Rossiné V., Die Optophonie, in: Stanislawski R.- Brockhaus Ch. (eds.), *Europa, Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Bonn 1994, Bd. 3., s. 88-89
2. Bolzano B., Über die Einteilung der Schönen Künste. Eine ästhetische Abhandlung, in: *Untersuchungen zur Grundlegung der Ästhetik*, Frankfurt am Main 1972
3. Daufenbach-Euskirchen W., Musik und Farbe, *Die Musik* 17/1925, s. 346-49
4. Doubravová J., *Hudba a výtvarné umění*, Studie ČSAV 3/1982, Praha 1982
5. Fischer O., Spektrum a řeč, Pokus o barvách, Splývání počitků, in: *Duše a slovo*, Praha 1929, s. 27-72
6. Fukač J., Architektura a hudba, *Estetika* 19/1982, s. 17-38
7. Fukač J., heslo Optofonie, in: Macek P. (ed.), *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, s. 658-59
8. Gillar J., Cesty moderní scénografie, *Acta Scaenographica* 6/1965-66, s. 105-7
9. Hába A., *O psychologii tvoření, pohybové zákonitosti tónové a základech nového hudebního slohu*, Praha 1925

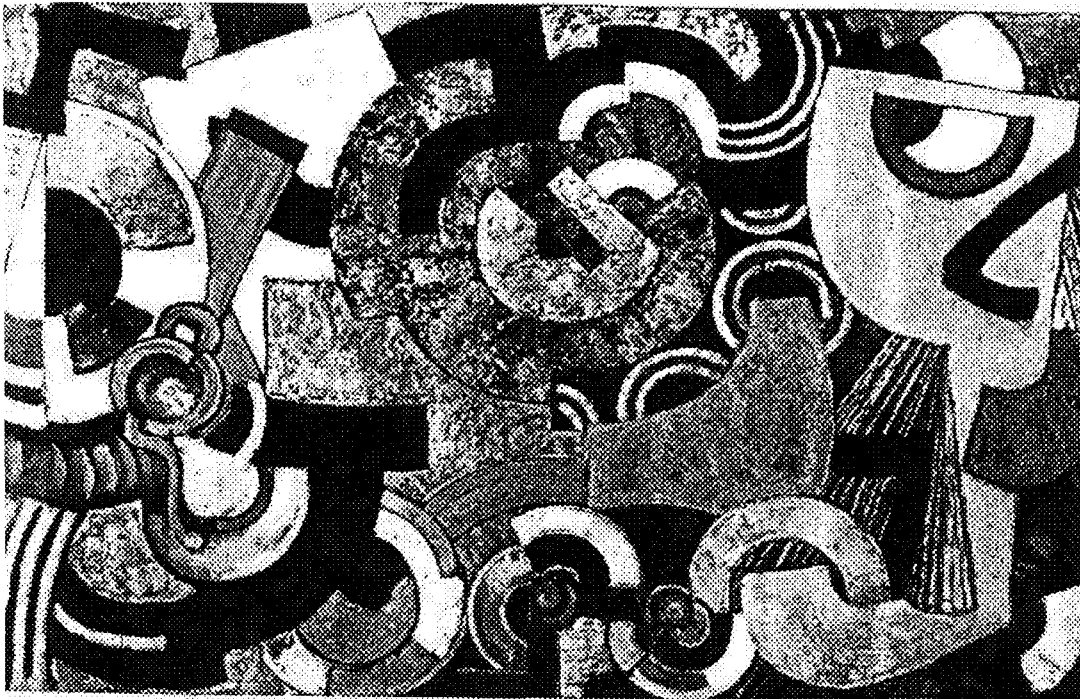
10. Hlušíčka J., *František Foltýn*, Praha 1982
11. Honegger A., *Jsem skladatel*, Praha 1967
12. Hradská V., *Česká avantgarda a film*, Praha 1976
13. Chalupecký J., *Hudba barev. Studie medicínská i literární*, Praha 1906
14. Jewanski J., *Farbe-Ton-Beziehung*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Finscher L. (ed.), Kassel-Stuttgart 1997 (2. vyd.), Sachteil Bd. 3, s. 345-71
15. Kalivoda F., *Nové podněty pro optofonetickou tvorbu*, *Výtvarná výchova* 4/1937-8, sv. 2, s. 1-45
16. Kandínský W., *O duchovnosti v umění*, Praha 1998 (1. vydání 1912)
17. Ketteler R., Jewanski H., Finscher L., *Musik und bildende Kunst*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Finscher L. (ed.), Kassel-Stuttgart 1997 (2. vyd.), Sachteil Bd. 3, s. 745-83
18. Konečný D., *Kinetizmus*, Bratislava 1970
19. Kouřil M., *Experimentace a divadelní umění*, *Acta Scaenographica* 6/1965-66, s. 205-6
20. Kramář V., *Kubismus*, in: *O galeriích a obrazech*, Praha 1983 (1. vydání 1921)
21. László A., *Die Farblichtmusik*, *Die Musik* 17/1925, s. 680-83
22. Lorenzová H., *Musik for the Eyes. Bolzano's Theory of the Fine Arts*, *Umění* 44/1996, s. 514-19
23. Maur (ed.) K. von, *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1985
24. Moritz W., *Abstract Film and Color Music*, in: *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, Los Angeles-New York 1987, s. 297-311
25. Passuth K., *Les jeux de lumière*, in: Popper F. (ed.), *Electra*, Paris 1983, s. 174-87
26. Popper F., *Origins and Developement of Kinetic Art*, London 1968
27. Preiss P., *Barva a tón - hledání prostředků vyjádření jejich vztahu*, in: Pečman R. (ed.), *Hudba a výtvarné umění (sborník prací ze sympozia ve Frýdku-Místku r. 1977)*, Frýdek-Místek 1978, s. 47-56
28. Preiss P., *Farbe und Klang in der Theorie und Praxis des Manierismus*, in: *Colloquium Musica 1970, Bohemica et Europaea*, vol. 5, Brno 1972
29. Ptáčková V., *Česká scénografie XX. století*, Praha 1982
30. Rösing H., *Synästhesie*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Finscher L. (ed.), Kassel-Stuttgart 1997 (2. vyd.), Sachteil Bd. 9, s. 168-85
31. Rousová H., *Alois Bilek. Abstrakce 1913-14*, Praha 1998
32. Smetana R. (ed.), *Dějiny české hudební kultury 1890/1945*, Praha 1981, 2. díl
33. Srp K., *Utopie, vize, řád*, in: *České umění 1900-1990*, Praha 1998, s. 145-51
34. Steinhauser U., *Musik und Architektur*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Finscher L. (ed.), Kassel-Stuttgart 1997 (2. vyd.), Sachteil Bd. 6,

s. 729-45

35. Šmejkal F., Teigova syntéza umění a její kořeny – poezie pro pět smyslů, přednáška z konference o Syntéze umění na FF UK v Praze r. 1986, otištěno v *Ateliéru* 7/1994, č. 4, s. 2
36. Teige K., *Archipenko*, Praha 1923
37. Teige K., *Film*, Praha 1925
38. Teige K., K estetice filmu, in: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let*, Praha 1966 (1. vydání: *Studio* 1/1929)
39. Teige K., Manifest poetismu, *ReD* 1/1927-28, s. 317-36
40. Teige K., Orfismus, *ReD* 2/1928-29, s. 159-64
41. Teige K., Poesie pro pět smyslů, *Pásmo* 2/1925-26, č. 2, s. 23-24
42. Teige K., Pozor na malbu, *Pásmo* 1/1924-25, č. 9, s. 2-4
43. Teige K. - Seifert J. (eds.), *Devětsil. Revoluční sborník*, Praha 1922
44. Wellek A., Beiträge zum Synästhesie-Problem, *Archiv für gesamte Psychologie*, Heft 76, 1930, s. 193-201
45. Wellek A., G. Anschütz: Das Farbe-Ton-Problem im psychischen Gesamtbereich  
Sonderphänomene komplexer optischer Synästhesien, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 26/1932, s. 210-16
46. Wellek A., heslo Barevné slyšení, *Dodatky Ottova slovníku naučného*, sv. 1, Praha 1929, s. 448
47. Zemina J., František Foltýn, *Výtvarné umění* 17/1967, s. 494-501



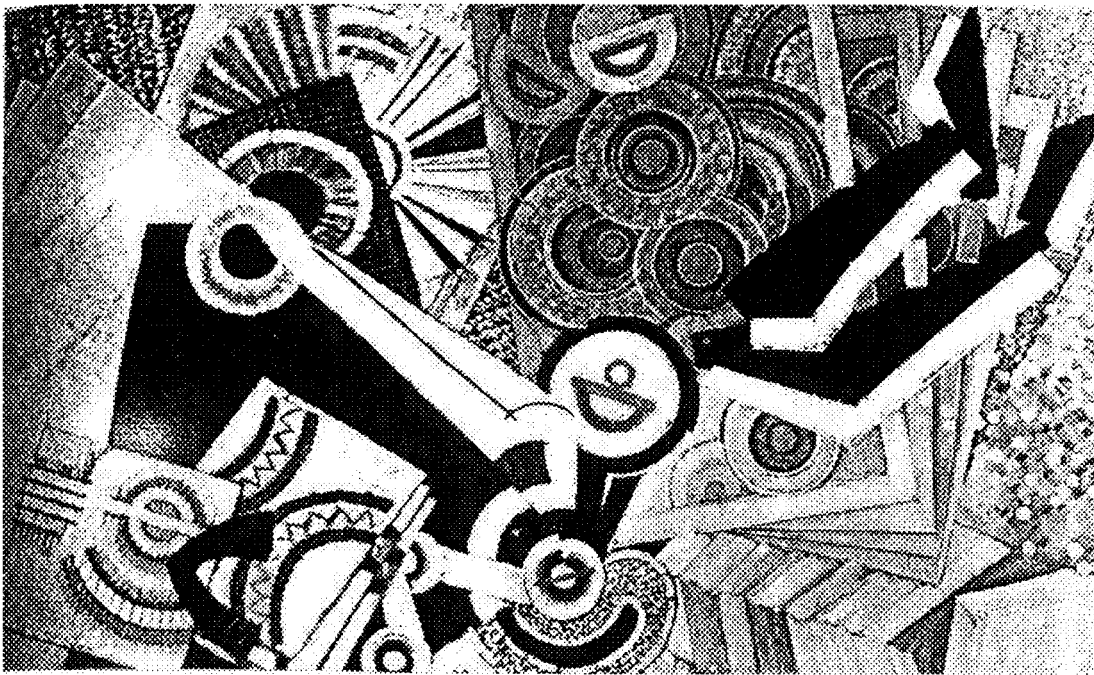
## **Obrazová příloha**



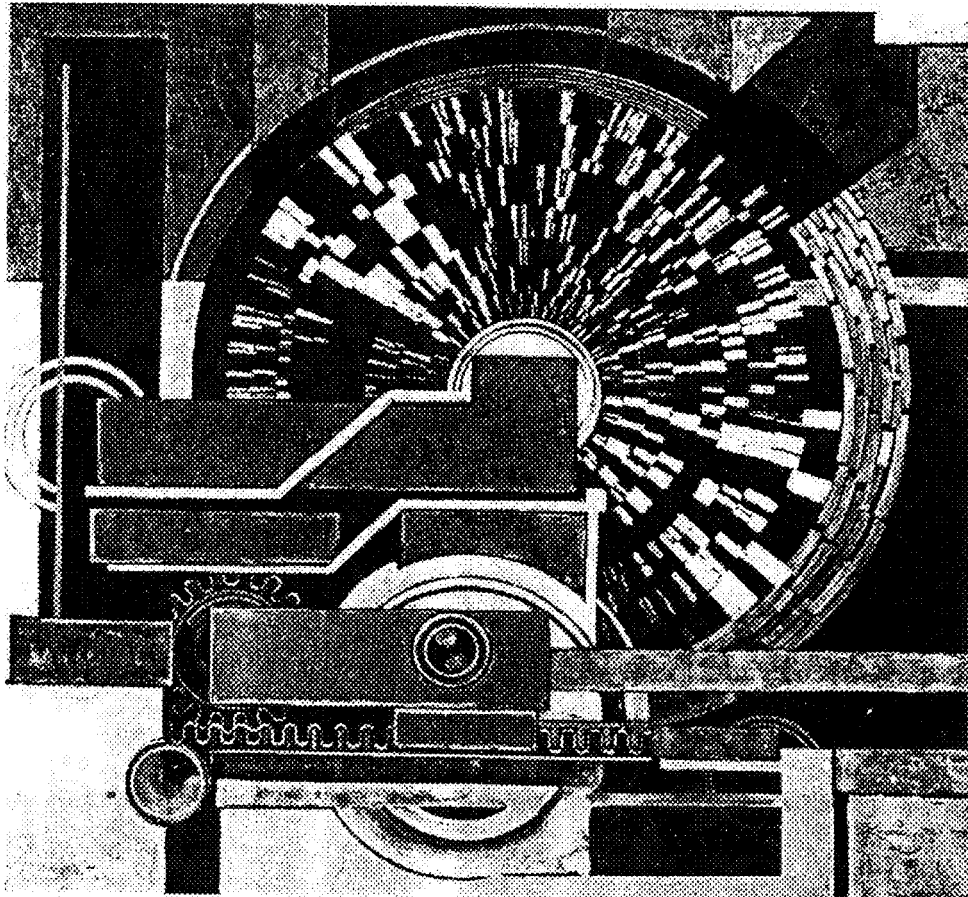
1. František Kupka, *Hot-jazz I.*, 1934-35, olej na plátně, 60 x 92 cm, Paris, Musée National d'Art moderne



2. František Kupka, *Hot-jazz II.*, 1934-35, olej na plátně, 60 x 92 cm, Paris, Musée National d'Art moderne



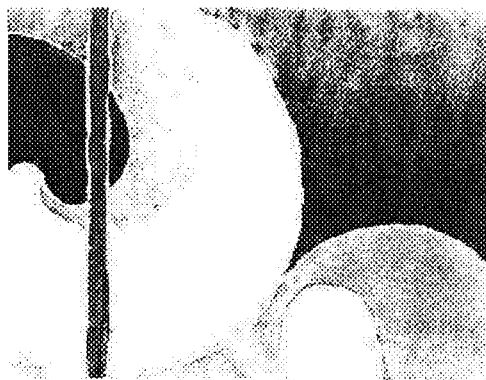
3. František Kupka, *Synkopovaná sklenice piva I.*, 1930-38, olej na plátně, 85 x 137 cm, Paris, Musée National d' Art moderne



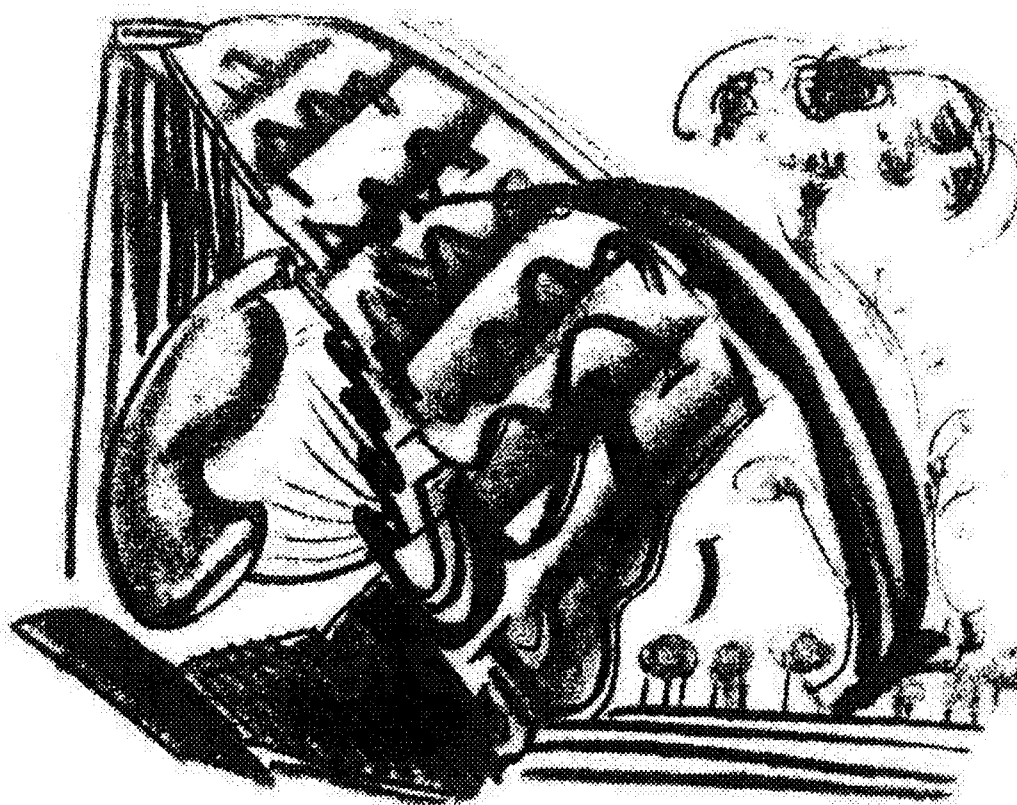
4. František Kupka, *Hudba*, 1936, olej na plátně, 85 x 93 cm, Paris Musée National d' Art moderne



5. Alois Bílek, *Chopinova melodie*, 1913, olej na plátně, 46 x 54 cm, Národní galerie v Praze



6. Alois Bílek, *Melodie do temné modré a disharmonie*, 1913, kresba tužkou, akvarel, papír, 26,6x33,5 cm, Galerie hlavního města Prahy



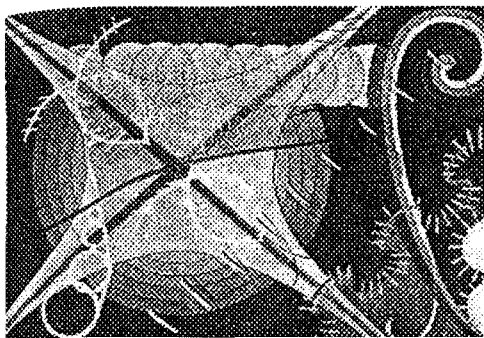
7. August Brömse, *Abstraktní (hudební motiv)*, kol. 1924, litografie, 31 x 47 cm, Okresní muzeum Děčín, pobočka Varnsdorf



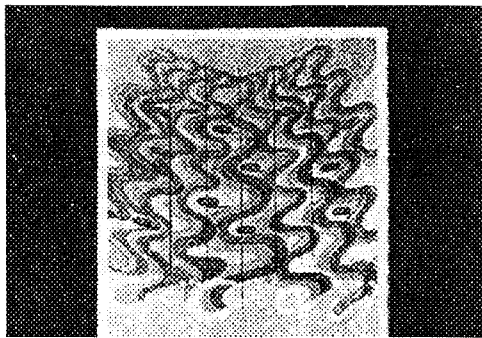
8. August Brömse, *Haendl*, list III z cyklu *Musikalische Kompositionen*, 1924, litografie, 72,5 x 48 cm, Regensburg, Ostdeutsche Galerie



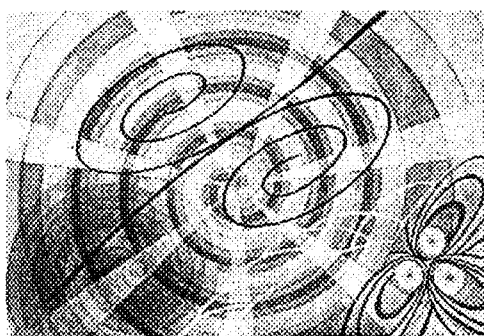
9. Arnošt Hošek, *Májová noc*, 1937, akvarel, papír, 24 x 40 cm, Galerie hlavního města Prahy



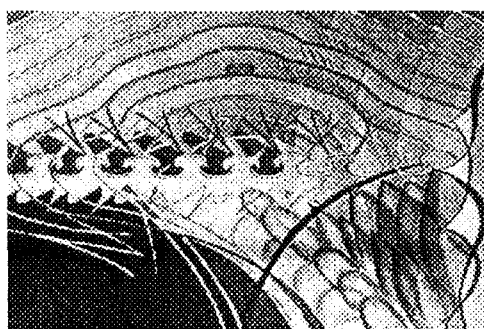
1. Arnošt Hošek, *Polní cestou*, kol. 1935, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 266



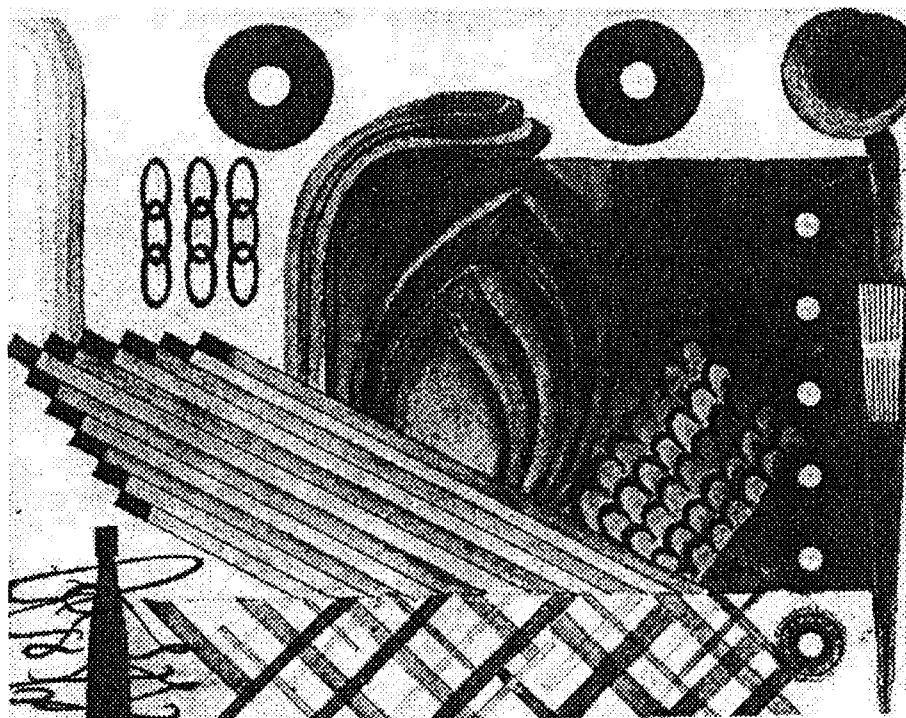
11. Arnošt Hošek, *Staromaďarská píseň*, 1933, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 266



12. Arnošt Hošek, *Bachova sonáta E dur*, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 266,



13. Arnošt Hošek, *Měsíček svítí*, 1932, tužková podkresba, akvarel, papír, 20,5 x 31 cm, 1932, Národní galerie v Praze



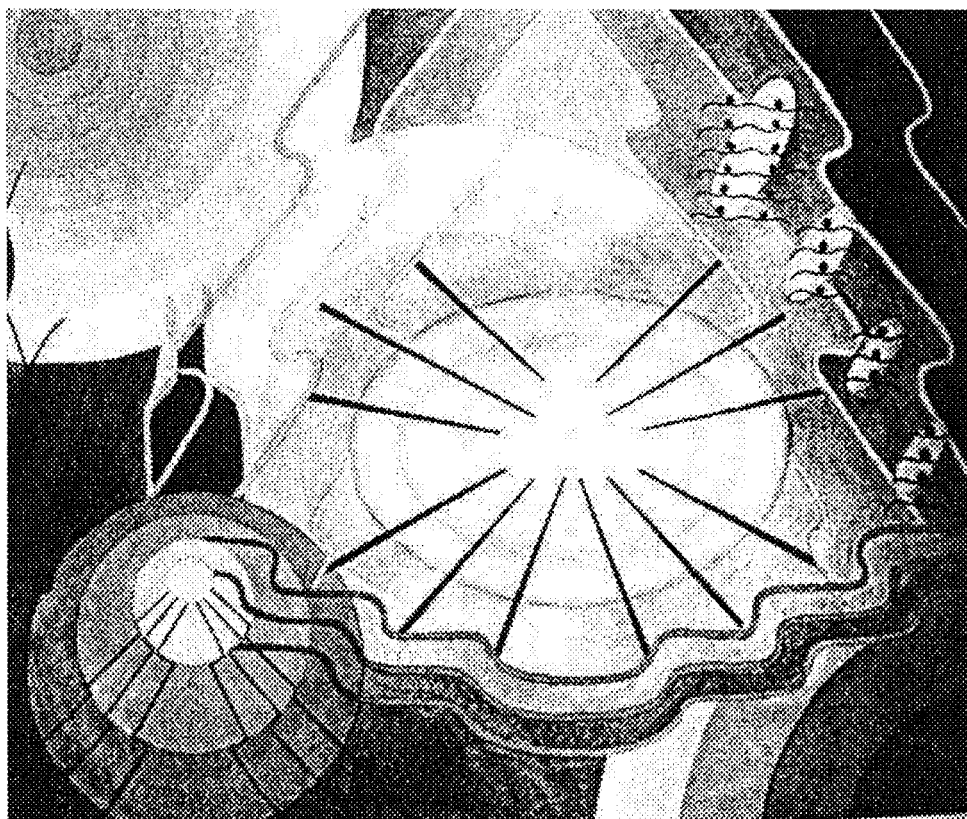
14. Arnošt Hošek, *Kresba č. 23*, kol. 1928, tužková podkresba, akvarel, papír, 19,5 x 19,5 cm, Národní galerie v Praze



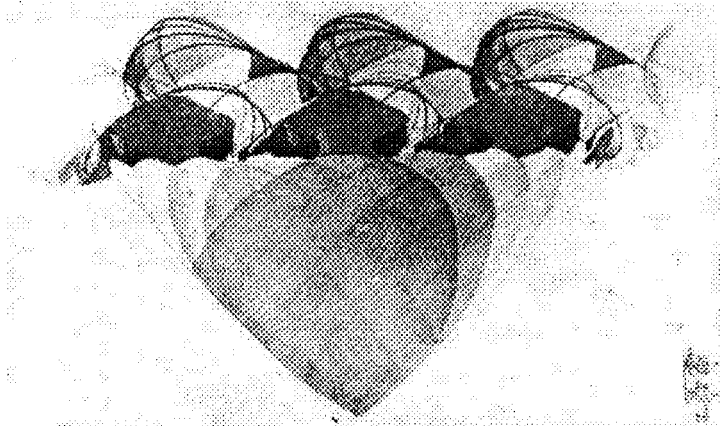
15. Arnošt Hošek, *Kresba č. 25*, kol. 1928, tužková podkresba, akvarel, papír, 19,8 x 25,8 cm, Národní galerie v Praze



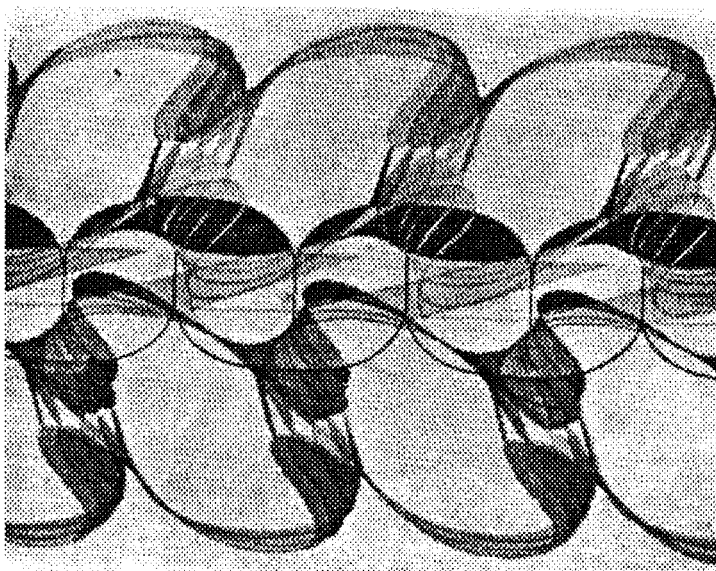
16. Arnošt Hošek, *Duchovní koncert u sv. Jakuba*, před 1941, pastel, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 257



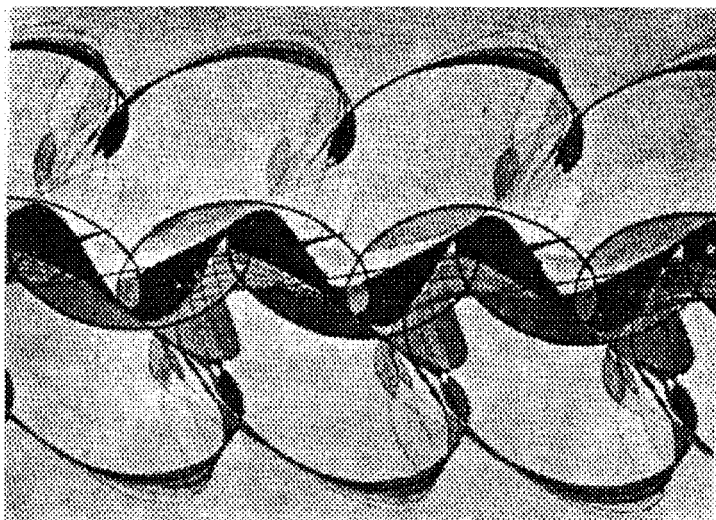
17. Arnošt Hošek, *Kresba č. 26*, kol. 1928, tužková podkresba, akvarel, papír, 45,2 x 39,2 cm, Národní galerie v Praze



18. Arnošt Hošek, *Čtvrttónový akord*, nákres z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 14

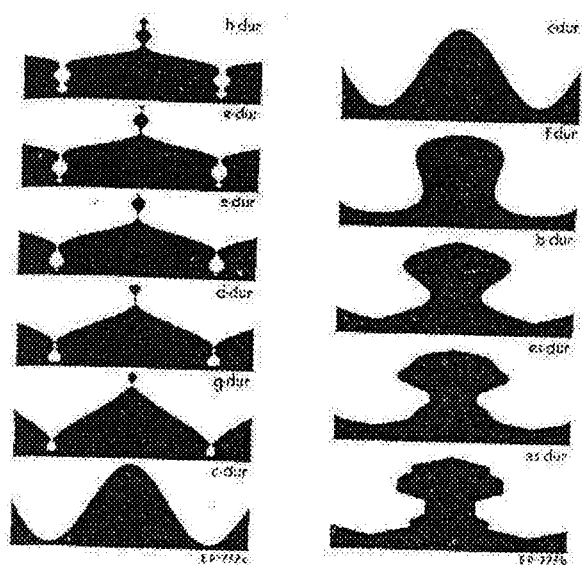


19. Arnošt Hošek, *Škála c-dur zachycená při rovnováze rytmu s dynamikou*, nákres z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 12

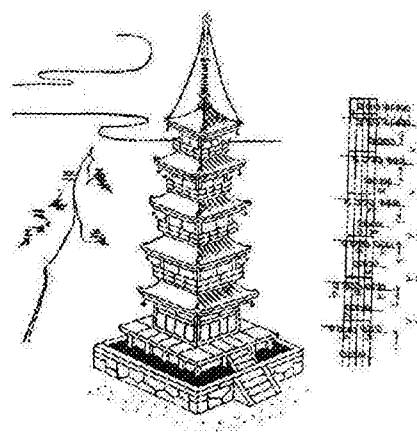


20. Arnošt Hošek, *Škála c-dur zachycená při neproměnném rytmu*, nákres z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 12

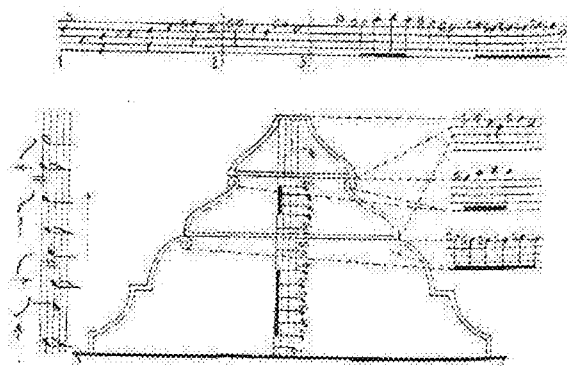




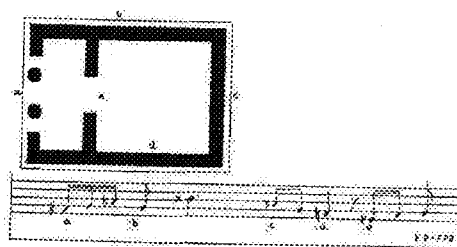
21. Arnošt Hošek, *Tvary některých durových tónin zachycené při neproměnném rytmu*, náčrtek z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 3



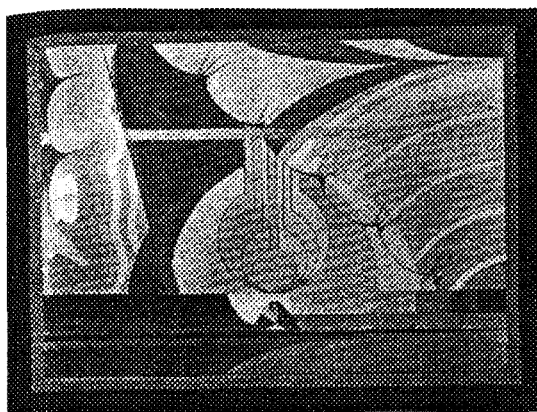
22. Arnošt Hošek, *Fonisma japonské pagody*, náčrtek z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 18



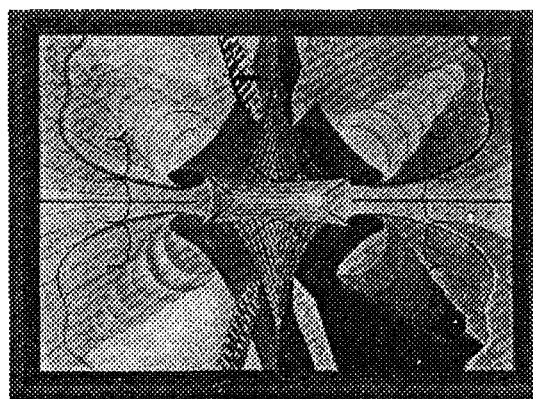
23. Arnošt Hošek, *Zhudebnění renesančního štítu*, náčrtek k článku *Architektura a hudba*, *Hudba a škola* 3/1930-31, s. 45



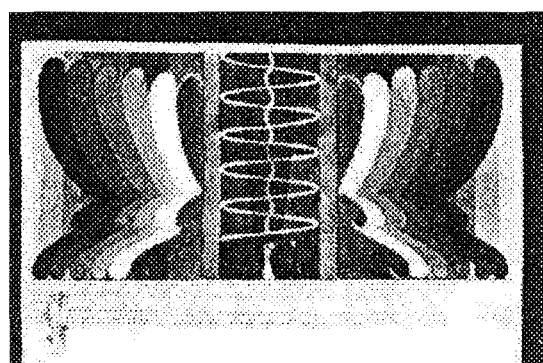
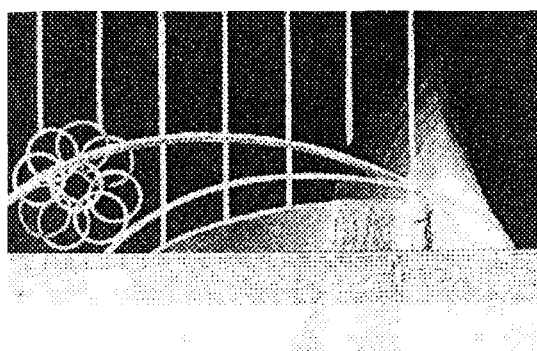
24. Arnošt Hošek, *Melodické fonismy: púdorys antického chrámu a melodie*, náčrtek ze sb. *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, 1930, s. 23



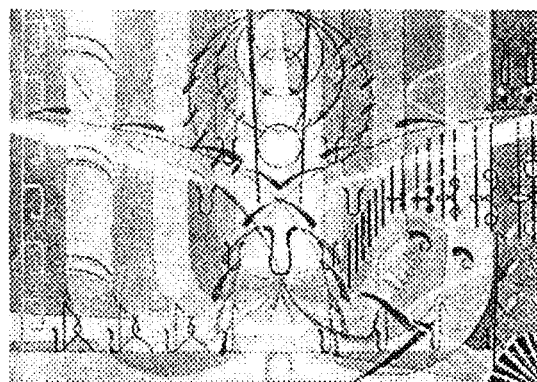
25. Arnošt Hošek, *Z barevné partitury k opeře Armida od Ch. Glucka* (1. scéna, 2. jednání), reprodukce z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 10



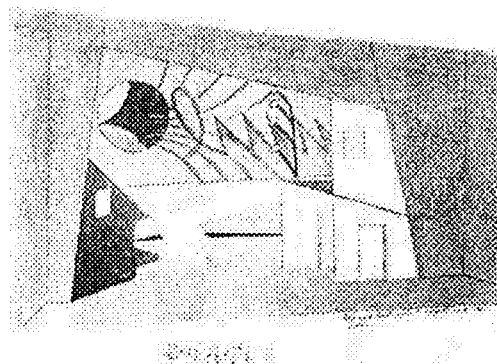
26. Arnošt Hošek, *Z barevné partitury k opeře povídky od J. Offenbacha* (3. obraz), reprodukce z brožury *Souvislosti barev a tónů* (1934), s. 14



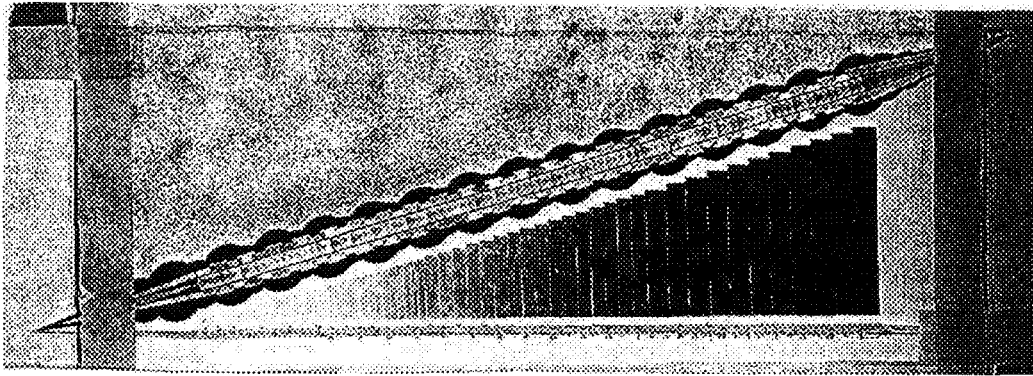
27., 28. Arnošt Hošek, návrh pro divadelní inscenaci hry *Král Oidipus*, 1. pol. 30. let, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 263



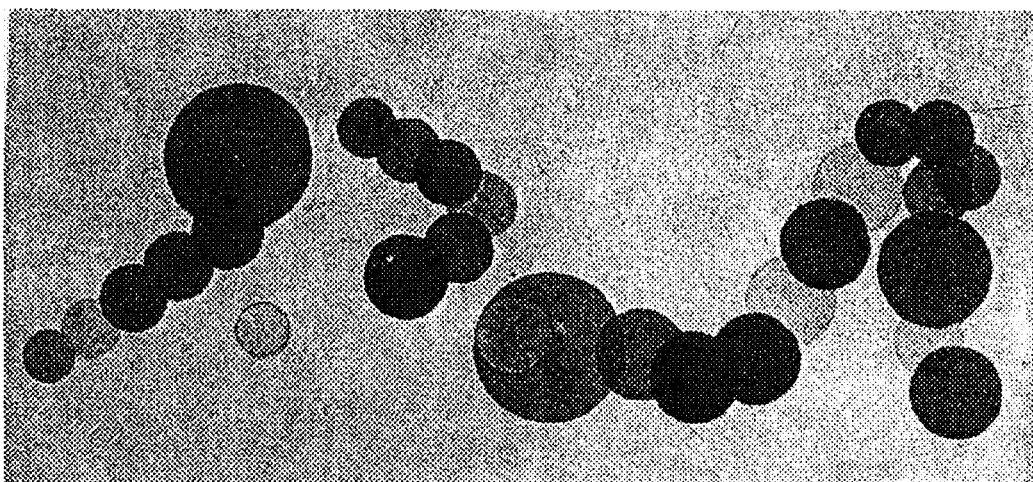
29. Arnošt Hošek, návrh pro divadelní inscenaci opery *Armida* (3. jednání), 1. pol. 30. let, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 262



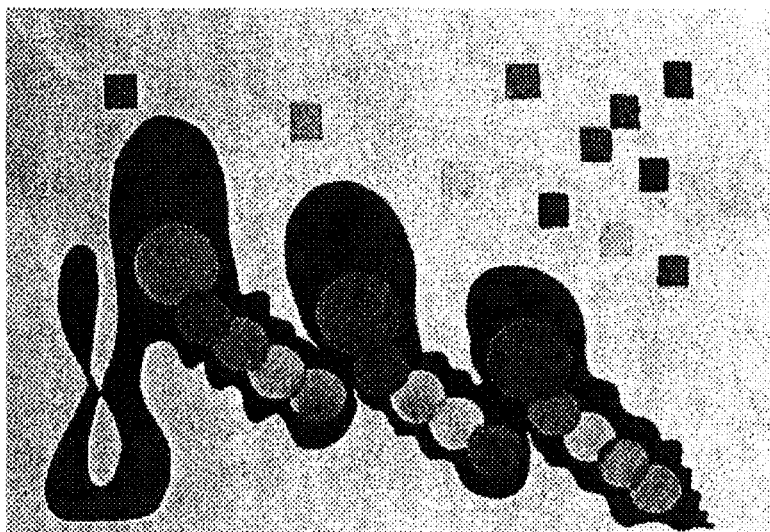
30. Arnošt Hošek, návrh pro divadelní inscenaci hry *G. Neveuxe Julie aneb snář*, 1. pol. 30. let, reprodukováno in: *Architektura* 3/1941, s. 262



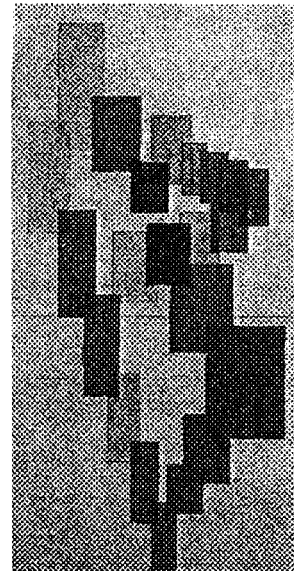
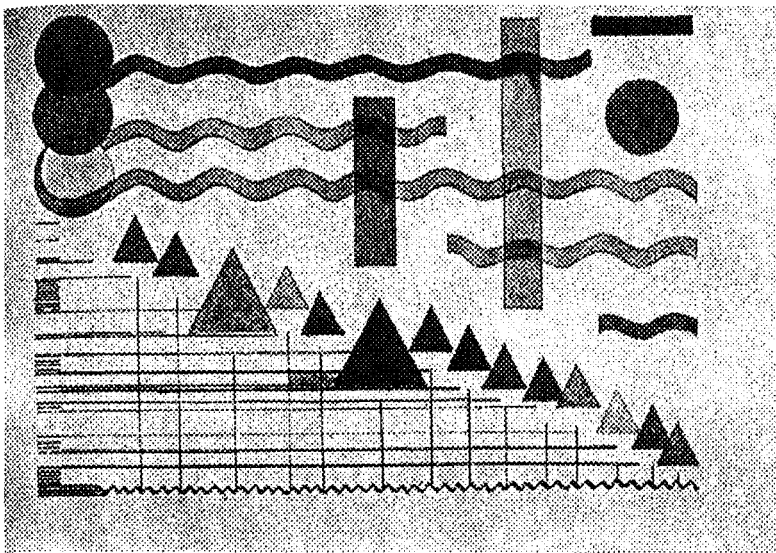
31. Miroslav Ponc, *Chromatická turbína z osminotónů* (Kresba č. 1), kol. 1925, kresba perem a tuší, akvarel, papír, 52 x 151 cm, Galerie hlavního města Prahy



32. Miroslav Ponc, *Kompozice melodické linie barevné* (Kresba č. 5), 1925, tužková podkresba, akvarel, papír, 17,5 x 30,5 cm, Galerie hlavního města Prahy

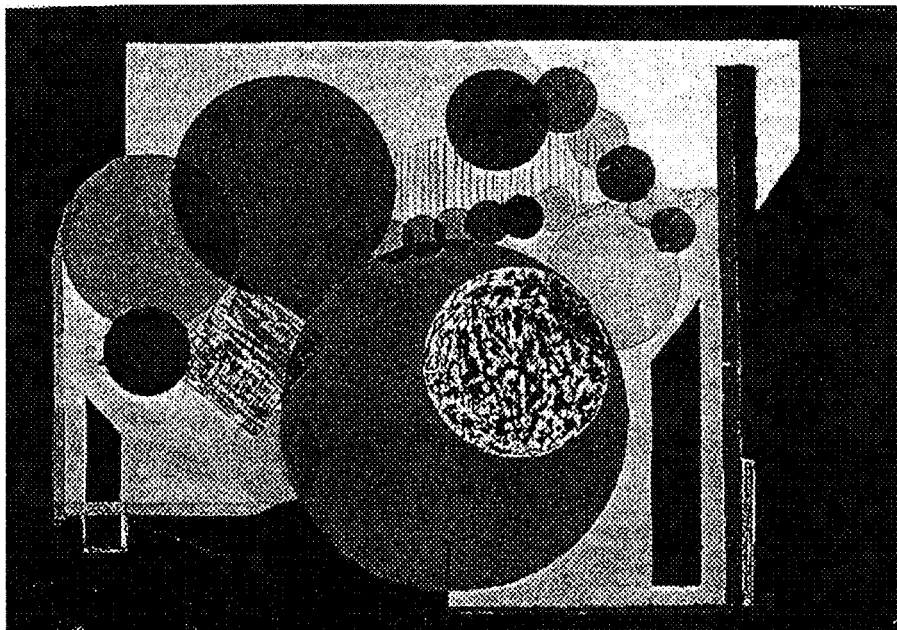


33. Miroslav Ponc, *Kompozice melodické linie barevné* (Kresba č. 2), kol. 1925, podkresba tužkou, akvarel, papír, 36,5 x 41 cm, Galerie hlavního města Prahy



34. Miroslav Ponc, *Kompozice melodické linie barevné* (Kresba č. 4), kol. 1925, kresba perem a tuší, akvarel, papír, 19 x 28 cm, Galerie hlavního města Prahy

35. Miroslav Ponc, *Kompozice melodické linie barevné* (Kresba č. 3), kol. 1925, kresba perem a tuší, akvarel, papír, 30 x 16 cm, Galerie hlavního města Prahy



36. Miroslav Ponc, *Kompozice melodické linie barevné* (Kresba č. 6), kol. 1925, kresba tuší a perem, akvarel, papír, 16 x 22,5 cm, Galerie hlavního města Prahy



37. Miroslav Ponc, návrh na obálku partitury vlastní skladby, kol. 1925, kresba tuší a perem, akvarel, papír, 33 x 26,5 cm, Galerie hlavního města Prahy



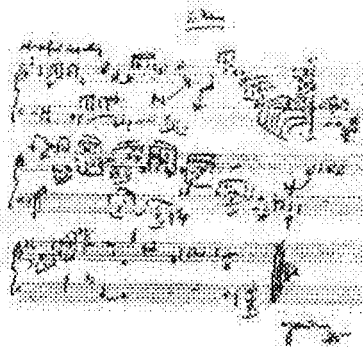
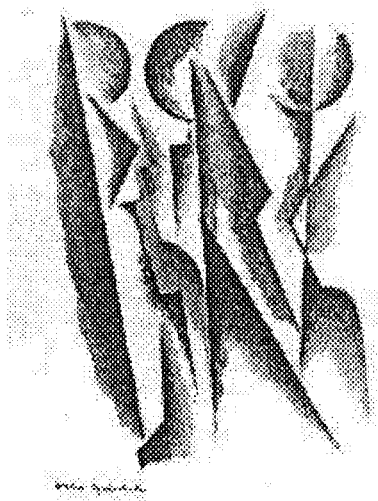
38. Miroslav Ponc, návrh na obálku partitury vlastní skladby, 1926, kresba tuší a perem, akvarel, papír, 32,5 x 27 cm, Galerie hlavního města Prahy



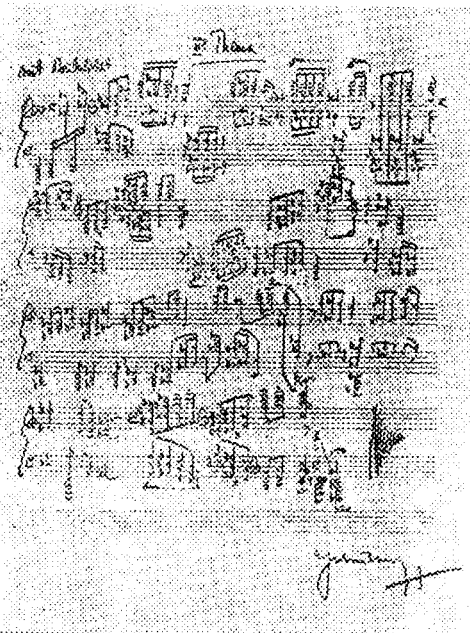
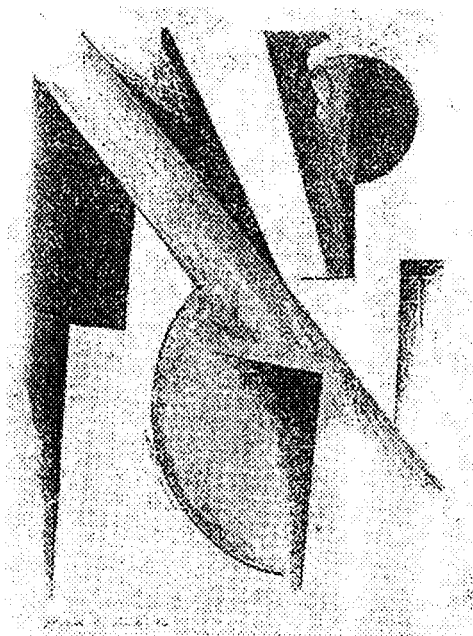
39. Miroslav Ponc, návrh na obálku partitury vlastní skladby, kresba tuší a perem, akvarel, papír, 32,5 x 26 cm, Galerie hlavního města Prahy



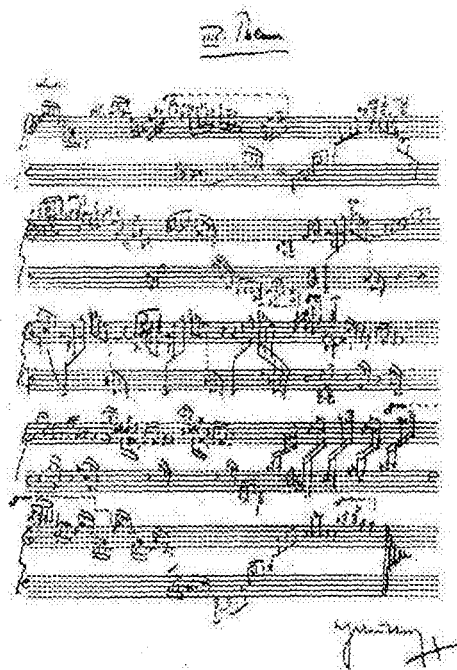
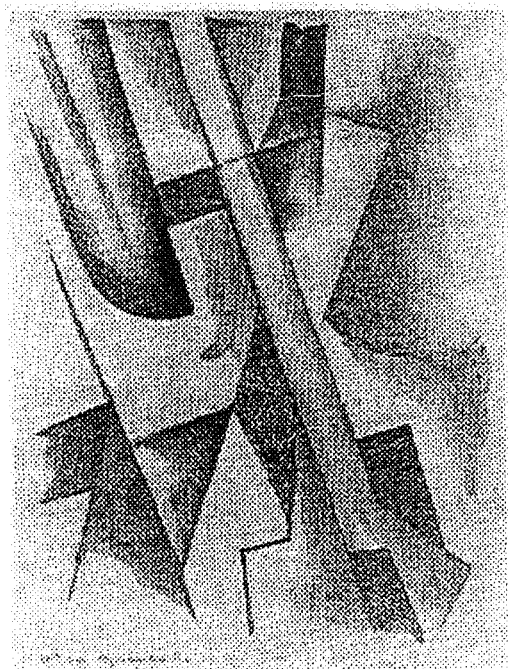
40. Miroslav Ponc, návrh na obálku partitury skladby A. Háby, 1923, kresba tuší a perem, akvarel, papír, 34,5 x 27 cm, Galerie hlavního města Prahy



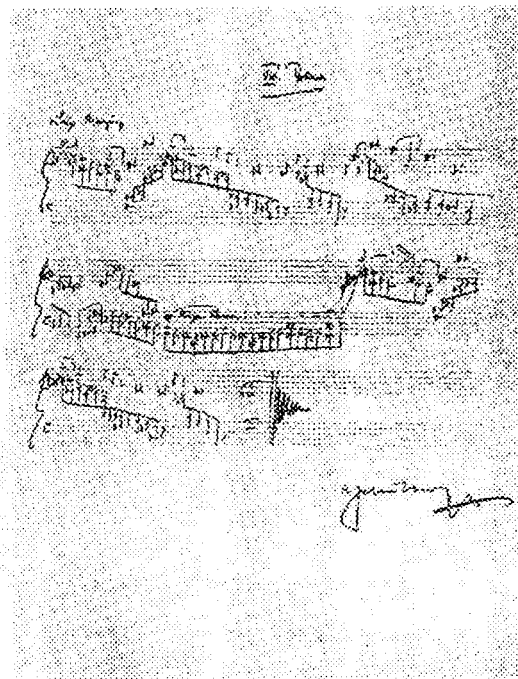
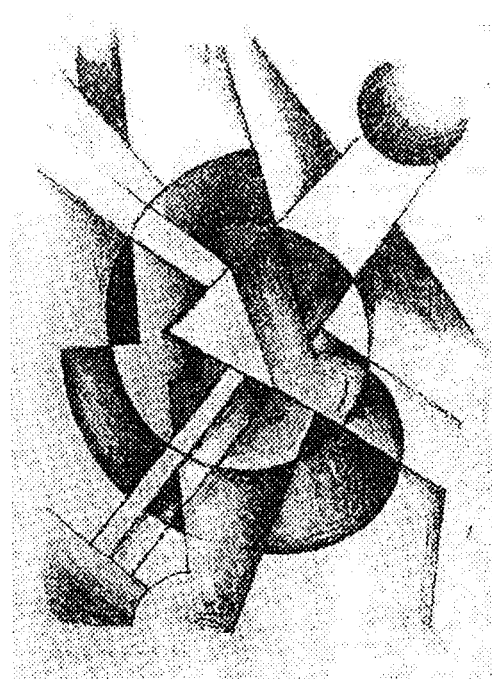
41. Otto Griebel - Ervin Schulhoff, *I. Thema: Sehr einfach und ruhig*, ze souboru *Zehn Themen*, 1919, akvarelovaná litografie, 31,9 x 48,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett



42. Otto Griebel - Ervin Schulhoff, *II. Thema: Mit Brutalität*, ze souboru *Zehn Themen*, 1919, akvarelovaná litografie, 31,9 x 48,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett



43. Otto Griebel - Ervin Schulhoff, *IV. Thema: Schnell*, ze souboru *Zehn Themen*, 1919, akvarelovaná litografie, 31,9 x 48,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett



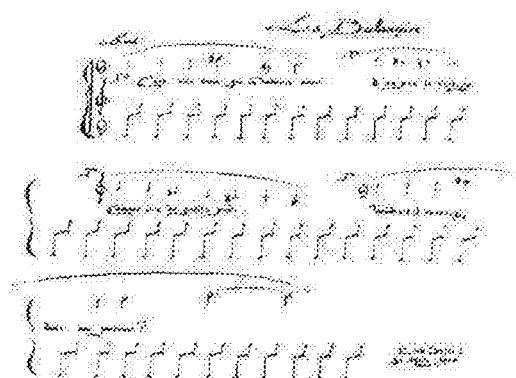
44. Otto Griebel - Ervin Schulhoff, *VIII. Thema: ruhige Bewegung*, ze souboru *Zehn Themen*, 1919, akvarelovaná litografie, 31,9 x 48,5 cm, Berlin, Kupferstichkabinett

### III. In futurum.

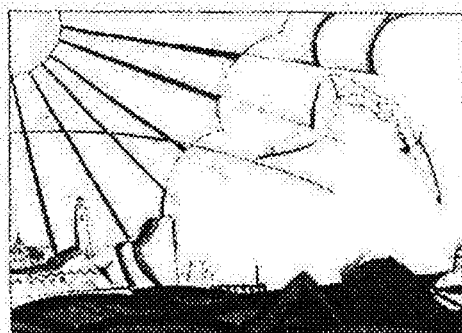
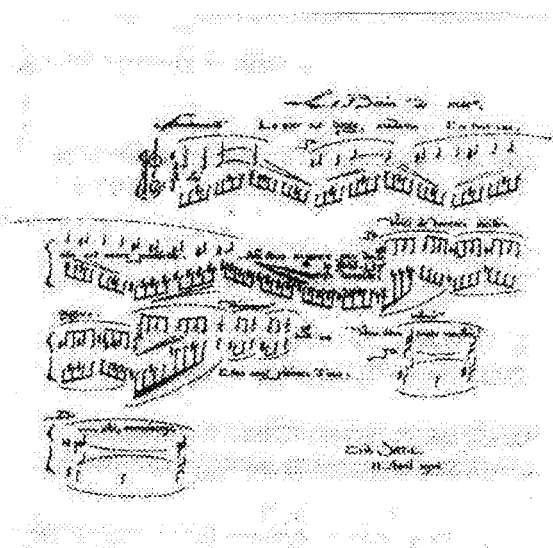
Zeitmaß-zeitlos.

*tutto il canzone con espressione e sentimento ad libitum, sempre, sin al fine!*

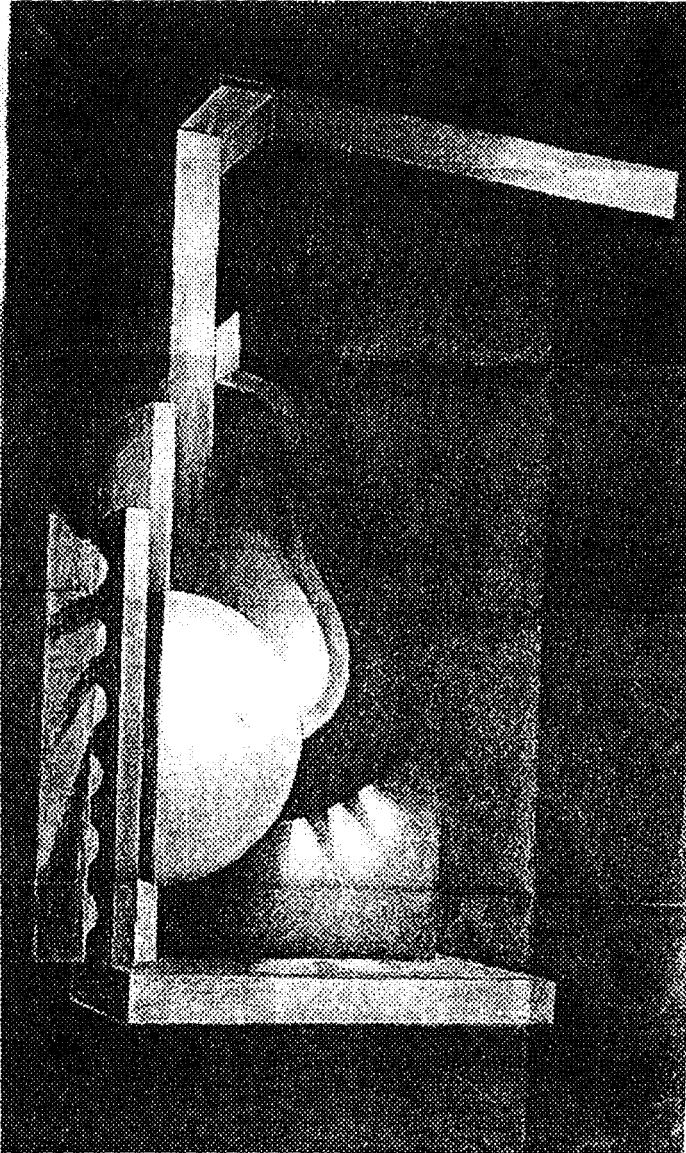




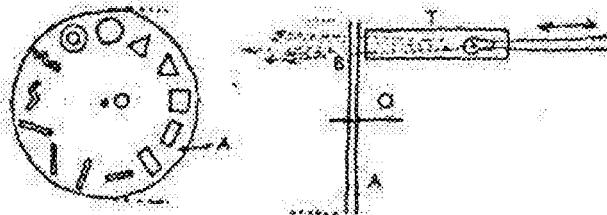
46. Charles Martin - Erik Satie, *La Balançoire*, z cyklu *Sports & Divertissements*, 1914, ručně kolorovaný mědiryt, sbírka Grete Wehmeyer, Köln, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*



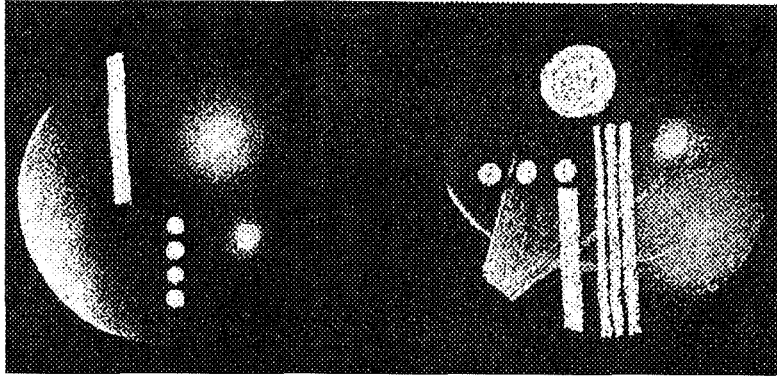
47. Charles Martin - Erik Satie, *Le Bain de mer*, z cyklu *Sports & Divertissements*, 1914, ručně kolorovaný mědiryt, sbírka Grete Wehmeyer, Köln, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, *Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*



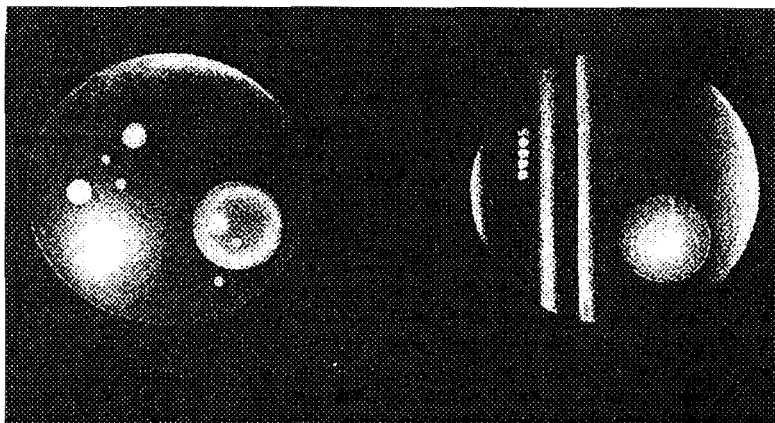
48. Zdeněk Pešánek, moment světelného kinetického děje první verze barevného klavíru, 1925, uhl, papír, 62,6 x 89,9 cm, Národní technické muzeum v Praze, archiv architektury



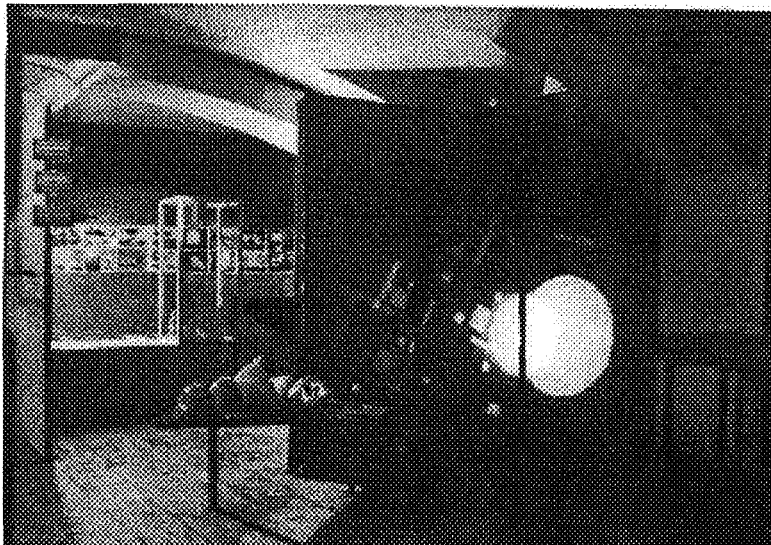
49. Zdeněk Pešánek, náčrt mechanismu druhé verze barevného klavíru, 1928, z knihy Kinetismus (1941), s. 39



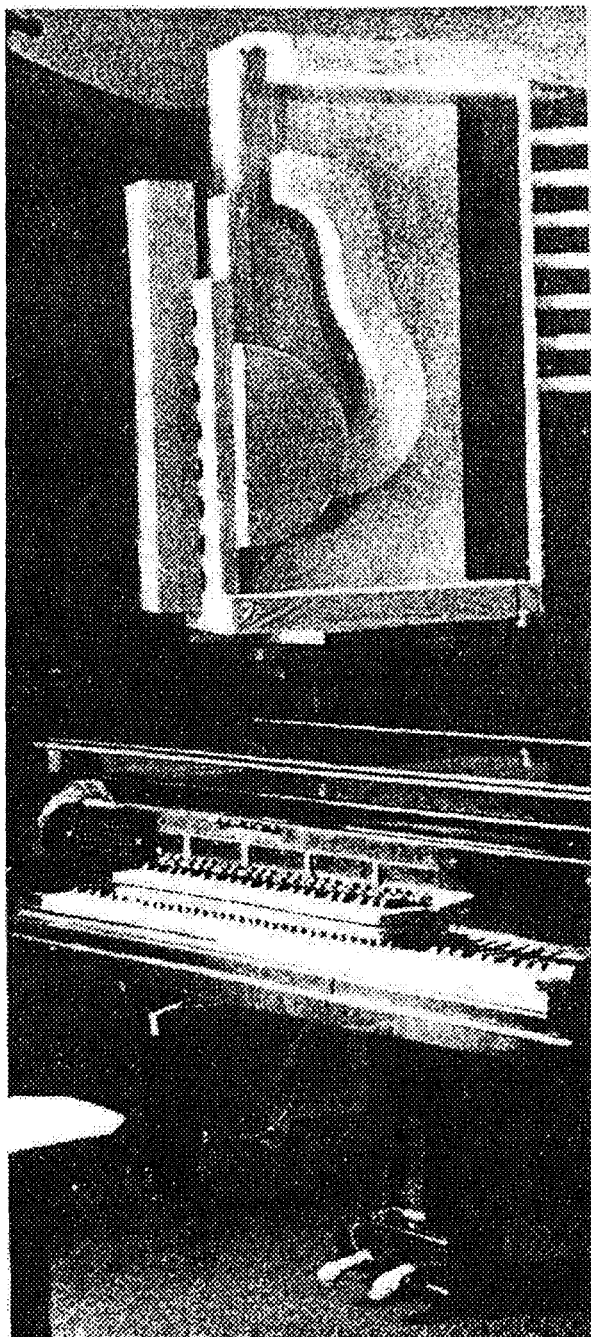
50. Kresba obrazců vyvolávaných na promítacím plátně druhé verze barevného klavíru, 1928, reprodukováno in: Zemánek J. a kol., Zdeněk Pešánek 1896-1965



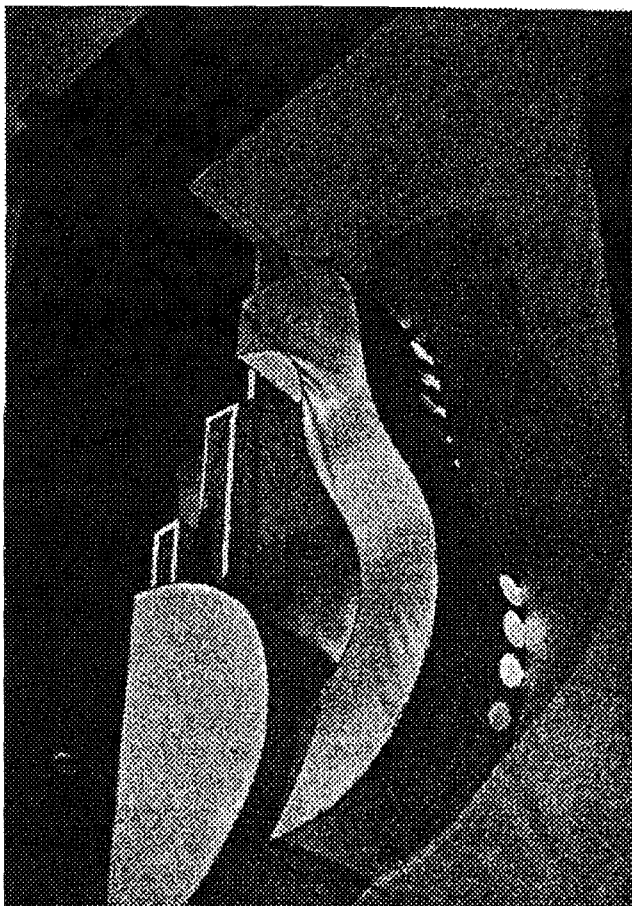
51. Kresba obrazců vyvolávaných na promítacím plátně druhé verze barevného klavíru, 1928, reprodukováno in: Zemánek J. a kol., Zdeněk Pešánek 1896-1965



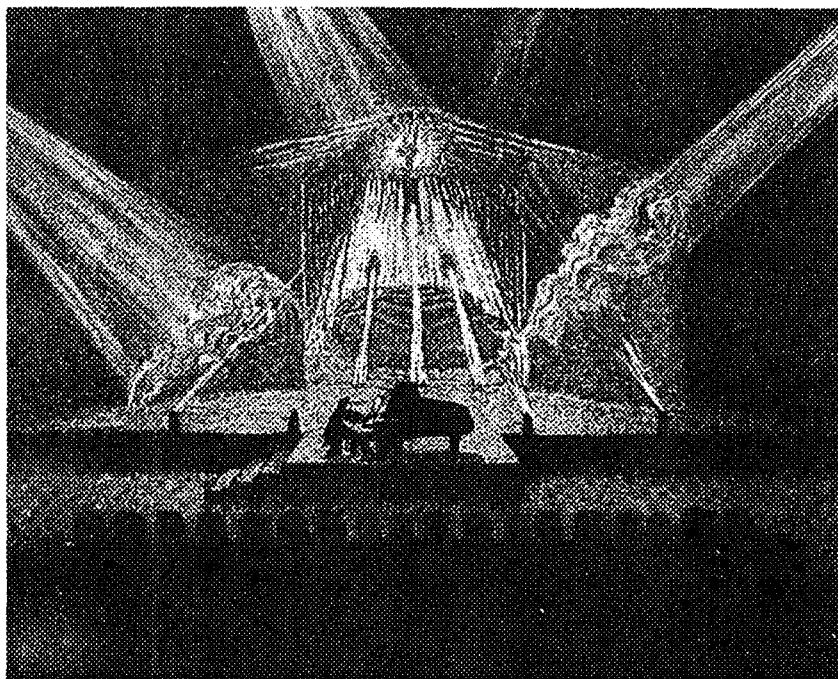
52. Fotografický záznam světelně kinetické projekce druhé verze barevného klavíru, 1928, Louny, Galerie Benedikta Rejta



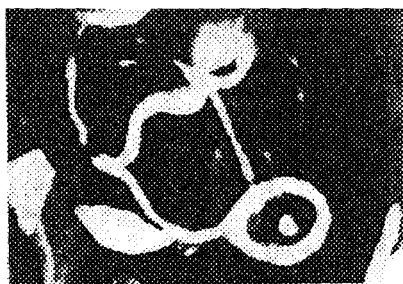
53. První verze barevného klavíru, druhá fáze (propojení barevné a tónové klávesnice), 1926, reprodukováno ve sborníku Fronta (1924), obr. č. 42



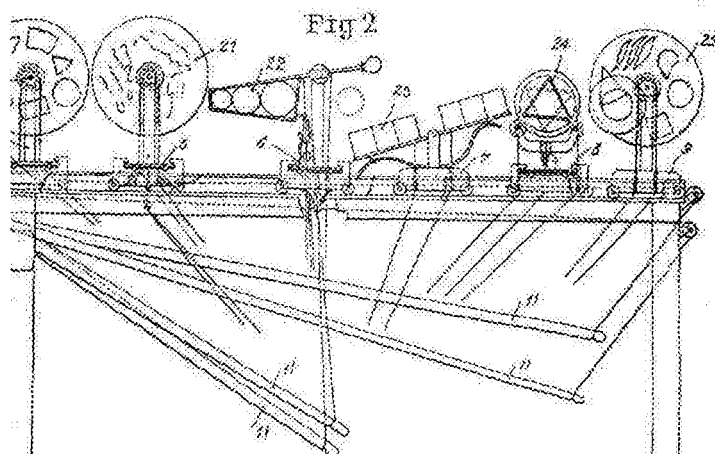
54. Moment světelného kinetického děje první verze barevného klavíru, 1925, reprodukce z knihy Kinetismus (1941), s. 35



55. Záznam koncertu barevného klavíru Alexandra László, z knihy Farblichtmusik, 1925, podle akvarelu Mathiase Holla, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts



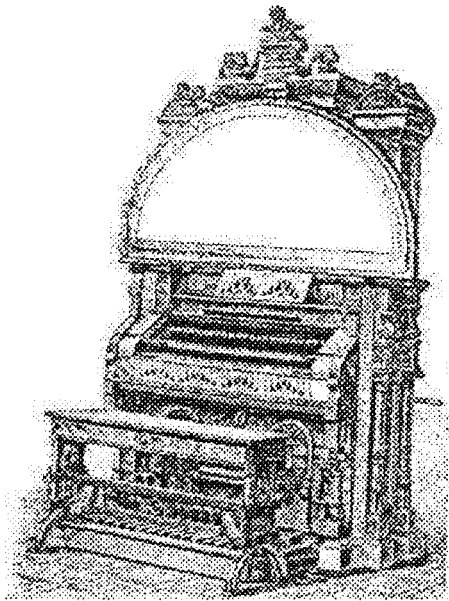
56., 57. Vladimír Baranoff-Rossině, fotografické záznamy projekcí optofonetického klavíru, 1914-20, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts



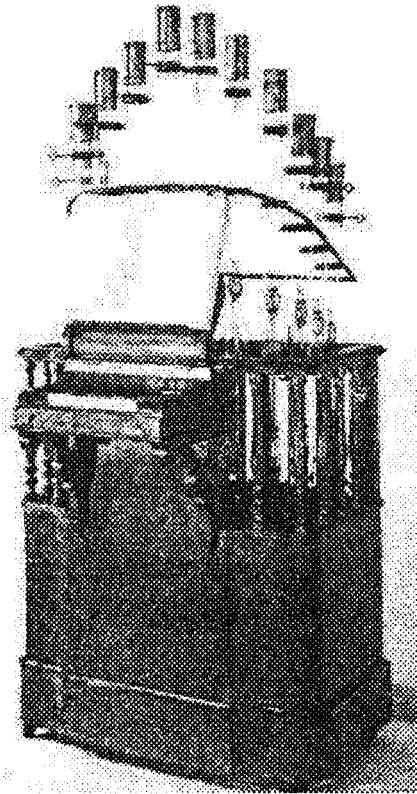
58. Vladimír Baranoff-Rossině, náčrt mechanismu optofonetického klavíru z patentové listiny, 1914-20, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts



59. Vladimír Baranoff-Rossině, rekonstrukce pomalovaného disku z optofonetického klavíru, Ø 40 cm, 1914-20, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts



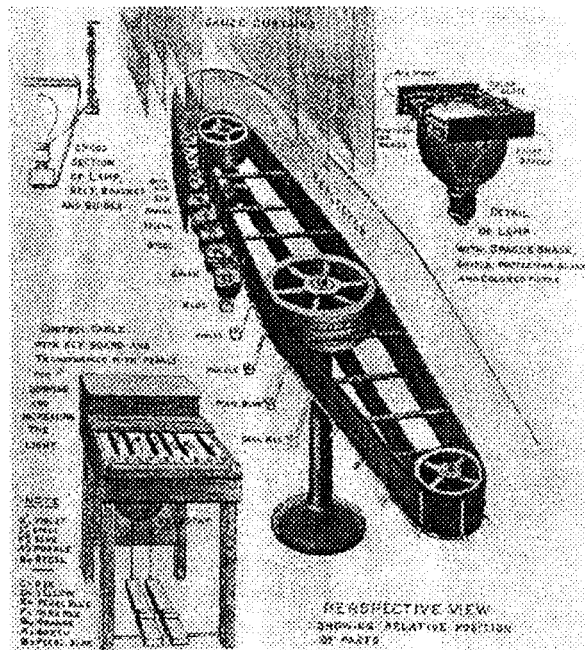
60. Bainbridge Bishop, barevné varhany, kol. 1880, reprodukováno in: Popper F., Origins and Development of Kinetic Art



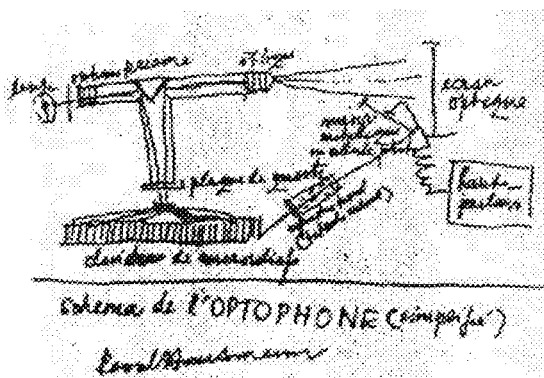
61. Frederic Kastner, pyrophone, 1869-73, reprodukováno in: Popper F., Origins and Development of Kinetic Art



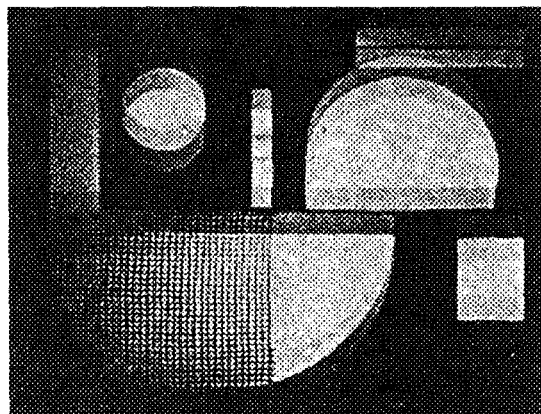
62. Alexander Rimington se svým barevným klavírem, před 1919, reprodukováno in: Popper F., Origins and Development of Kinetic Art



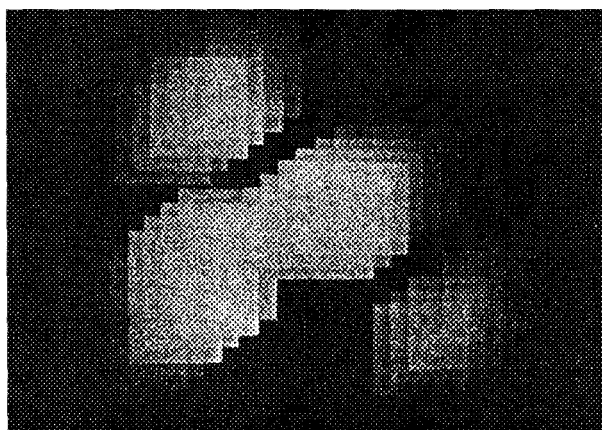
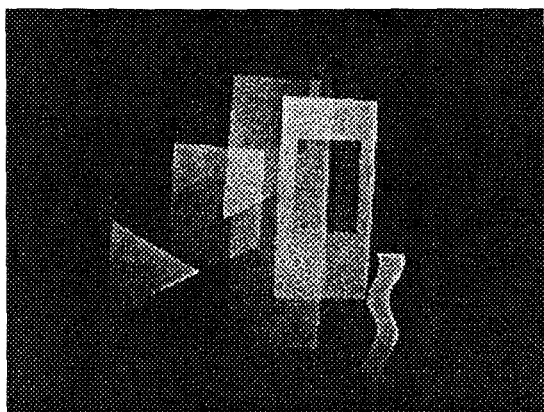
63. Alexander Skrjabin, barevný klavír pro představení v New Yorku r. 1915, reprodukováno in: Musik in Geschichte und Gegenwart, Sachteil Bd. 3, s. 363



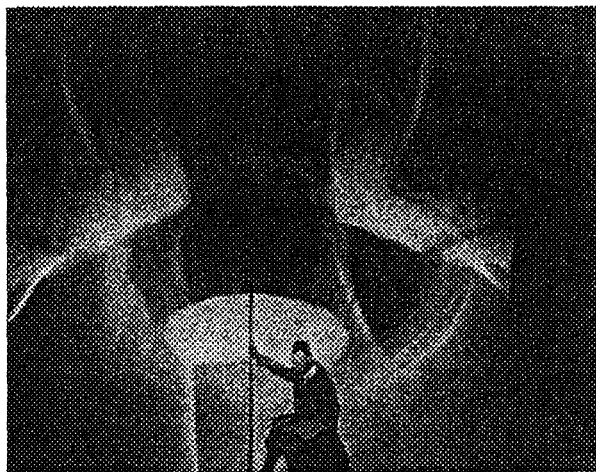
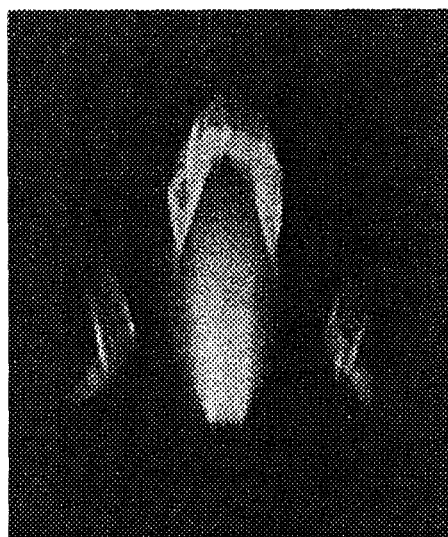
64. Raoul Hausmann, schéma optophonu, 1926, reprodukováno in: Maur (ed.) K. von, Vom Klang der Bilder. Die Musik in der Kunst des 20. Jahrhunderts



65. Kurt Schwerdtfeger, moment reflektorické světelné hry, 1924, reprodukováno in: Výtvarná výchova 4/1937-8, sv. 2, s. 19



66., 67. Ludwig Hirschfeld-Mack, dva momenty reflektorické světelné hry, kol. 1923, reprodukováno in: Výtvarná výchova 4/1937-8, sv. 2, s. 20-21



68., 69. Thomas Wilfred, fotografie projekcí claviluxu, 1921-23, reprodukováno in: The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1985