

BLÁHA, Jaroslav. Hudba jako katalyzátor aktivního vnímání výtvarného díla.
In Výtvarná výchova. Roč. 38, č. 1 (1998), s. 5-7

HUDBA JAKO KATALYZÁTOR AKTIVNÍHO VNÍMÁNÍ VÝTVARNÉHO DÍLA

1. Společný jmenovatel subjektivní a „objektivní“ roviny vnímání uměleckého díla

Občasný konfrontační postoj umělců k teoretikům či kritikům bývá většinou chápán jako důsledek „hydeovsko-jekylllovského“ vztahu k uměleckému dílu: jako protipól produkce a reprodukce, či přesněji tvorby na jedné straně a její interpretace na straně druhé. Především umělci mají pocit, že teoretici stojí na druhé straně barikády. Tento pocit vychází z přesvědčení, že umělecké dílo je subjektivním projevem umělce, a tak musí být i subjektivně přijímáno. Teoretici naopak chápou dílo jako výpověď doby. Zdůrazňují tedy jeho „objektivní“ faktory, což umocňují jeho začleněním do „škatulek“ -ismů, dobových tendencí atd.

Ve skutečnosti však nejde o nepřátelské strany barikády, ale o dvě strany téže mince. V každém uměleckém díle musí nutně koexistovat obě zmíněné roviny. To konkrétně znamená, že dílo je subjektivním projevem umělce, ale zároveň i výpovědí doby - i když prizmatem umělcova subjektu. Nejde tedy o vyhocené polaritní, ale o ambivalentní vztah obou rovin. Zakopaný pes „hydeovsko-jekylllovského komplexu“ ve vztahu mezi umělci a teoretiky spočívá v rozdílu procesu uměleckého aktu tvorby a vědeckého aktu interpretace. Zatímco proces tvůrčího aktu musí být nutně subjektivní - a skrze subjekt umělce se „filtrují“ i „objektivní“ faktory uměleckého díla jako výpovědi doby - proces interpretace zase naopak nemůže být jiný než objektivní. Teoretik nejen že - zcela logicky - nemůže proniknout do subjektivních pocitů a prožitků umělce, ale ani nesmí do aktu interpretace vnášet svůj subjektivní prožitek uměleckého díla. Jeho povinností je hledat ty znaky uměleckého díla, které je nějakým způsobem vztahují k ostatním uměleckým projevům doby - ať už se jedná o shody či naopak rozdíly - a na základě této analýzy dojít k syntetickým závěrům, odhalujícím dobové tendence, směry, proudy atd. To jsou rozhodující příčiny rozporu mezi ambivalentním vztahem obou rovin v uměleckém díle a jejich vyhocené polaritním vztahu v konfrontaci tvůrčího a interpretačního aktu.

Tak jako v uměleckém díle koexistují subjektivní a objektivní faktory v ambivalentním vztahu vzájemného kontrapunktu, tak se obdobně musí obě roviny vzájemně doplňovat i v procesu jeho vnímání - jako dva samostatné hlasy ve vzájemné interakci. Je snad samozřejmé, že subjektivní rovina vnímání uměleckého díla není totožná se subjektivními pocity a prožitky autora, ale že je procesem navozování osobních postojů a prožitků, kterými se divák s dílem vyrovnává v procesu vzájemné interakce. Základní problém se však rýsuje v realizaci vzájemné interakce obou rovin, které se v konfrontaci tvorby a interpretace dostávají do zdánlivě nesmiřitelného vztahu vyhocené polarit. Zde je třeba si především uvědomit, že podstatou vnímání uměleckého díla není ani tvorba, ani interpretace, ale komunikace. Ta ambivalentní vztah obou rovin nejen umožňuje, ale přímo jej vyžaduje. Aby komunikace mohla fungovat jako proces (a jinak ani fungovat nemůže) musí mít „vstup“ a „výstup“ („výdej“ a „příjem“) - čili sdílení (výpověď) a sdílení (reakce na výpověď). Aby sdílení bylo sdílné (sdílené), musí splňovat dva aspekty: společného jmenovatele (objektivní faktory) a osobní nastavení na „příjem“ (subjektivní faktory) v jejich vzájemné interakci.

V předchozím odstavci jsme prokázali, že styčná plocha mezi oběma rovinami v procesu vnímání existuje. Ta však není předem přesně vymezená. Proměny jejího

BLÁHA, Jaroslav. Hudba jako katalyzátor aktivního vnímání výtvarného díla.
In Výtvarná výchova. Roč. 38, č. 1 (1998), s. 5-7

rozsahu jsou dány nejen individuální dispozicí diváka, ale i možnostmi její „kultivace“. Podstatou této styčné plochy jako společného jmenovatele subjektivní a objektivní roviny vnímání uměleckého díla je **citlivost**. V zorném úhlu subjektivní roviny je citlivost determinována jednak genetickými dispozicemi diváka, jednak prostředím - soukromém (rodina) či veřejném (škola a další instituce, zájmové aktivity) - ve kterém se pohybuje a které jej formuje. Právě v zóně subjektivní roviny se otevírají bohaté možnosti kultivace citlivosti. Je třeba si však uvědomit, že nejde jen o citlivost vnímání uměleckých děl, ale i o citlivost recepce skutečnosti kolem nás (což se netýká jen reality fyzické, ale i duchovní). Citlivost a její kultivace není omezena jen na subjektivní rovinu, ale je stejně důležitá i v rovině „objektivní“. Především skrze ni se obě roviny sblíží, právě citlivost usnadňuje jejich vzájemný kontrapunkt (o „objektivní“ rovině, její kultivaci a kontrapunktu se subjektivní rovinou vnímání viz blíže v jiných článcích) [1].

Rozvíjení a kultivace společného jmenovatele obou rovin vnímání uměleckého díla a především citlivosti jako jeho dominantní vlastnosti si vyžaduje zprostředkovatele a specifické formy a metody. Jako ideální zprostředkovatel se nabízí výtvarný pedagog. Škála forem a metod je velice pestrá, jejich volba však musí být citlivá v souvislosti s rozvíjením jednotlivých aspektů citlivosti a intenzity vnímání. Rozhodně by neměly převažovat verbální formy komunikace, ale spíše volba vhodných „katalyzátorů“, které vhodně urychlují a zintenzivňují reakci. Jako jeden z nejvhodnějších katalyzátorů se nabízí hudba. Ta je ze všech druhů umění nejemotivnější - a právě citovost je dominantním aspektem citlivosti. Možnosti hudby jako katalyzátoru jsou však daleko bohatší. Některé z nich alespoň naznačíme v dalším pokračování článku. Je třeba zdůraznit, že každá možnost v sobě latentně obsahuje i další možnosti, které se mohou v procesu vnímání otevřít nebo alespoň zapustit kořeny.

2. Hudba jako katalyzátor atmosféry a intenzity vnímání výtvarného díla

Pro soustředěnost a intenzitu recepce uměleckého díla je velice důležitá atmosféra, jakou pro vnímání díla navodíme. Nejpřirozenější atmosféru výtvarného díla vytváří prostředí. I zde jsou však zřetelné rozdíly: barokní obraz působí daleko sugestivněji v interiéru barokního chrámu než v galerii. Reprodukce - ať už diapozitiv nebo fotografie - ztrácí nejen sílu originálu, ale i atmosféru prostředí. Tak např. sebelepší diapozitiv interiéru chrámu radikálního baroka nedokáže navodit strhující zážitek dramatického protipohybu zdí a linií říms a fascinujícího dramatu prostupování prostorových jednotek. Na fotografickém záběru se nikomu nepodaří nahnát „puls doby“, který tak zřetelně tepe ve skutečném interiéru. Ten je však možné navodit katalyzátorem: konkrétně hudbou - samozřejmě barokní polyfonií - která k tomuto interiéru neodmyslitelně patří a která i v 17. či 18. století byla jeho nedílnou součástí. Varhanní fuga či oratorium navodí atmosféru radikálního baroka tak přesvědčivě, že vám přímo vsugeruje pocit, že jste součástí interiéru, který je promítnut na plátno. Ona mu totiž dodá iluzi prostorových vztahů, dynamičnosti, monumentálnosti a okázalosti - tedy charakteristických znaků architektury radikálního baroka. Dodá mu tuto iluzi proto, že sama jako projev doby vykazuje tytéž charakteristické znaky jako soudobá architektura, sochařství, malířství, ale i literatura a další umělecké druhy.

Důležitou roli hraje hudba jako katalyzátor atmosféry i z hlediska psychologie vnímání. Dokáže totiž výrazně eliminovat všechny rušivé elementy, které by jinak

BLÁHA, Jaroslav. Hudba jako katalyzátor aktivního vnímání výtvarného díla.
In Výtvarná výchova. Roč. 38, č. 1 (1998), s. 5-7

mitka, že hudba sama může být rušivým elementem, pokud na sebe strhne dominantní pozornost. Proto je třeba pečlivě zvažovat vhodnost spojení hudby a výtvarného díla, výběr hudební ukázky, vhodnou motivaci atd.

Neprávem podceňovaným aspektem soustředěného a intenzivního vnímání uměleckého díla je čas. Jeho důležitost si uvědomují sami umělci, jak o tom svědčí následující úvaha Vladimíra Kokolii:

„Vidění je pro mne stejně důležité jako malování. Někdy mám dokonce pocit, že obrazy může malovat kdokoli, ale že takřka nikdo je nedokáže uvidět. Ne že by to bylo tak těžké, ale vyžaduje to dát obrazu čas, aby se otevřel - třeba jen na tři minuty. Za svůj život jsem viděl velmi málo lidí, kteří by dobrovolně před obrazem tak dlouho vydrželi. Umělců je dost, ale diváků je nedostatek. To oni však dělají z malování umění. V galeriích, v těch nejčastějších výstavištích uměleckých děl, se pohybují běžci. Nejen že míjejí hlavní cíl toho, co jim ty „němé tváře“ nabízejí, ale návodkem k tomu trpí pocitem viny, že by se jim mělo něco líbit, protože je to přece umění. Spousta dobré vůle tak přijde vniveč, přitom by stačilo, aby si vybrali jen jeden či dva obrazy a dali jim čas, který jinak padne na čtení popisek - po chvilce první nudy by se jim zjevil onen prostor společný malbě a zraku.“ [2]

Tímto katalyzátorem časového limitu potřebného k interakci s uměleckým dílem může být právě hudba. Jak jsem se již zmínil v předchozím odstavci, je schopna eliminovat rušivé faktory a umožňuje divákovi maximální soustředění - záleží jen na jeho vůli a potřebě komunikace. Při výběru skladby tedy hraje svou roli i doba jejího trvání. Jako ideální se jeví limit mezi 3 až 5 minutami (při delších skladbách hrozí oslabení pozornosti).

3. Hudba jako katalyzátor senzibility

„Zdá se mi, že umění Raffaelovo, Rubensovo, Rembrandtovo a jiných není pro kritiku ani pro obecnostvo ničím jiným, než konkretizací nesčetných věcí, které zastřešly vnitřní hodnotu, podnětnou senzibilitu. Jenom obdiv k virtuozitě předmětného zobrazení ještě žije. Kdyby bylo možné vyjmout z děl velkých mistrů senzibilitu v nich vyjádřenou - tedy jejich skutečnou hodnotu - a skryt ji, obecnostvo a znalci umění by si toho ani nevšimli.“

Úvaha Kazimíra Maleviče, jednoho z nejvýznamnějších avantgardních malířů první poloviny 20. století, odhaluje jeden ze základních problémů vnímání výtvarného díla a zároveň postihuje i jeho příčiny. Soustředění pozornosti na vnější hodnoty malířského projevu - na výtvarný přepis konkrétní skutečnosti, na virtuozitu malířské techniky a osobitost rukopisu - značně oslabuje působení vnitřních hodnot: „duše obrazu“, podnětné senzibility. Důsledky se týkají obou rovin vnímání uměleckého díla, ovšem drastický dopad mají především na rovinu subjektivní. Způsobují totiž chladný odstup, který značně oslabuje projekci osobních postojů a prožitků, které divák do díla vnáší. Neumožňují takovou míru vcítění, kterou tak sugestivně formuloval Maurice Merleau-Ponty:

„Byl bych ve velkých rozpacích, kdybych měl říci, kde je vlastně obraz, který pozoruji. Vždyť já ho nepozoruji tak, jak pozorujeme věc, neupírám naň oči na jeho stanovišti, nýbrž můj pohled bloudí v něm, jako by tékal v nimbu Bytí, a spíše na základě něho a s ním vidím, než abych jej viděl.“ [3]

BLÁHA, Jaroslav. Hudba jako katalyzátor aktivního vnímání výtvarného díla.
In Výtvarná výchova. Roč. 38, č. 1 (1998), s. 5-7

Ponechme ještě chvíli slovo Merleau-Pontymu v následující citaci: „Hudba naopak je příliš daleko od světa a od sféry toho, co lze označit, než aby zobrazovala něco jiného, než jen náčrtky Bytí, jeho příliv a odliv, jeho růst, výbuchy a víření.“ [4]

I když úvahu Merleau-Pontyho nelze přijmout bez výhrad, s jedním aspektem lze beze zbytku souhlasit: hudba není popisná - její fenomén to prostě neumožňuje. A i když o jistou míru popisnosti usiluje (programní hudba), tak se jí snaží dosáhnout přes cit. Dokonce i zvukomalba jako nejzazší prostředek iluze popisnosti je při poslechu vnímána emotivně. A právě absence popisnosti je hlavním důvodem, proč hudba je ze všech druhů umění nejemotivnější. Dokonce - ač to na první pohled působí paradoxně - tento psychologický aspekt vnímání hudby má negativní důsledky: oslabuje totiž vnímání tvaru a tím i celkové výstavby hudební formy.

A právě tato polarita senzibility - z hlediska psychologie vnímání uměleckého díla - ve vztahu výtvarného umění a hudby sama nabízí řešení: uplatnění hudby jako katalyzátoru, který urychlí reakci, jejímž výsledkem bude umocnění senzibility v procesu vnímání výtvarného díla. Zde je na místě konkrétní příklad. Shodou okolností bude opět z baroka. A to proto, že tento příklad vychází z mé osobní zkušenosti a byl ověřen na velice bohatém vzorku studentů středních škol. V pořadu *J.S.Bach a radikální barok* jsem na vrcholném díle G.Berniniho *Vidění sv.Terezie* demonstroval exaltaci mezních duševních stavů jako podstatu sochařství radikálního baroka. Místo verbální argumentace jsem zvolil názornou konfrontaci sugestivního líčení, jak jej ve svém životopise zaznamenala Sv.Terezie, s celkovým pohledem a detailním záběrem Berniniho sousoší. Jako katalyzátor jsem použil *Air z Orchestrální suity D dur* od J.S.Bacha. O účinnosti Bachovy skladby jako katalyzátoru vypjaté senzibility jsem se znovu a znovu přesvědčoval jak z reakce v průběhu pořadu, tak především z výpovědi studentů a studentek, kteří za mnou přicházeli po představení. Není nic snazšího, než si oprávněnost toto tvrzení ověřit. Nahrávky Bachovy skladby i reprodukce Berniniho sousoší jsou snadno dostupné.

4. Hudba jako katalyzátor vnímání organického principu „vnitřního řádu“

Doposud uvedené možnosti využití hudby jako katalyzátoru mají časově univerzální platnost. To znamená, že obrazové i hudební ukázky mohou být voleny z kterékoliv vývojové etapy, slohového období či směru. Úloha hudby jako katalyzátoru se však může uplatnit i v rámci specifického problému, který se týká jen určité vývojové etapy - např. moderního umění.

Takovým specifickým problémem je kvalitativní proměna kompozice, která je spojena s nástupem abstraktního expresionismu, jehož průkopníkem byl Vasilij Kandinskij. Až do té doby bylo základem kompozice schéma, kompoziční konstrukce. takové schéma byste však ve většině Kandinského obrazů z období abstraktního expresionismu hledali marně. Přesto při pohledu na ně nemáte pocit chaosu, živelnosti. Podstatou kompozice Kandinského obrazů není schéma ale organický princip vnitřního řádu. To znamená, že obraz „roste“ jako živý organismus - formuje se tedy v procesu tvůrčího aktu, kde rozhodující roli hraje výtvarný cit autora.

K obdobné kvalitativní proměně hudební formy dochází i při nástupu atonální hudby. Obdobně jako ve figurativním malířství i v tonální hudbě bylo základem hudební formy schéma - dokonce ještě striktnější a důslednější než v kompozici figurativních obrazů. Hudební forma tzv. volné atonality tato schémata nekompromisně odmítá. Změnu principu hudební formy ve volné atonalitě velice trefně formuloval její prů-

BLÁHA, Jaroslav. Hudba jako katalyzátor aktivního vnímání výtvarného díla.
In Výtvarná výchova. Roč. 38, č. 1 (1998), s. 5-7

kopník, Arnold Schönberg, jako „*pudový život zvuků*“. I zde tedy - jako u kompozice Kandinského abstraktních obrazů - můžeme hovořit o organické hudební formě. I zde je rozhodující hudební cit autora, jeho „muzikální ucho“.

Jak se však u tohoto obdobného principu organické kompozice a hudební formy uplatní role hudby jako katalyzátoru? V předchozím rozboru jsme zdůraznili, že organický princip vnitřního řádu se formuje v procesu tvůrčího aktu. Obraz však nezachycuje proces, ale jeho výsledek. Proto organický řád kompozice jen cítíme, ale nevidíme - což vede často ke zkratovým momentům v komunikaci. Hudba však probíhá v čase. Proto je proces tvůrčího aktu v podstatě identický s výslednou skladbou - z čehož logicky vyplývá, že spontánnost vnitřního řádu organické hudební formy nejen cítíme, ale i slyšíme. Tak jako platí, že nevstoupíš dvakrát do stejné řeky, tak platí, že nevstoupíš dvakrát do téže Schönbergovy atonální skladby. Ta totiž plyne jako řeka - bez zastavení, natož pak opakování, které bylo pro hudební formy tonální hudby tak typické.

Důležitost tohoto specifického problému si plně uvědomíme v souvislosti s dalším uplatněním organické kompozice ve vývoji moderního výtvarného umění - např. v dadaismu, absolutním surrealismu, akční a informální malbě atd.

9:

5. Závěr

Uvedené způsoby využití hudby jako katalyzátoru intenzivního a aktivního vnímání výtvarného díla zdaleka nevyčerpávají bohatou škálu možností, které se nabízejí. Rozhodujícím kritériem výsledného výběru dostupnost zvolených možností pro učitele a profesory výtvarné výchovy - to znamená, že k realizaci nepotřebují žádné znalosti z oboru hudby. Pokud by snad tuto potřebu měli, mohou se obrátit na své kolegy: učitele či profesory hudební výchovy. V jejich fonotéce zároveň určitě najdou nahrávky skladeb, které budou potřebovat. Formy spolupráce mezi výtvarníky a hudebníky mohou být daleko pestřejší. Vždyť vztah hudby a výtvarného umění může fungovat i obráceně - mohou jej tedy využít i hudebníci.