



Pohne s námi jen to, co je neviditelné.

THÉODORE JOUFFROY : *Kurs estetiky*

[9] ALEIJADINHO : OBRAZ JAKO SUBVERZE

Aleijadinho,
Svatý Petr.



Procházím se muzeem, vidím malby, fotografie, sochy, instalace a videoprojekce. Snažím se pochopit, co vidím, a podle toho obrazy číst, ale narativní linky, které k nim vedou, se neustále kříží: příběh naznačený názvem díla, příběh o tom, jak dílo vzniklo, příběh jeho tvůrce a příběh můj vlastní. A říkám si, do jaké míry mohu spojovat obrazy s jejich zdroji (pokud je vůbec možné zdroj nevyvratitelně identifikovat) nebo s okolnostmi jejich vzniku. Mohu například číst obraz nenávisti jako výraz odporu vůči nenávisti, jestliže vím, že mu nenávist dala vzniknout? A jelikož to, co obraz utváří (soubor vědomostí, které jej doprovázejí), může obraz i zcela proměnit, pozvednout nebo naopak podkopat, mohu z obrazu vyčíst nevyslovený nebo neviditelný význam, který ve skutečnosti protičečí tomu, co vím o jeho vzniku?

Na základě zvláštního čtení, s nímž bohatí lidé přistupují k verši 8,3 z knihy Deuteronomium, totiž že „člověk nežije pouze chlebem“, se nesmírně bohatý portugalský král Jan V. roku 1717 rozhodl, že při univerzitě v Coimbre zřídí královskou knihovnu, čímž k dennímu chlebu svých poddaných přidá i Boží slovo. Avšak nespokojen s tímto (ve svých očích) ubohým projevem velkorysosti objednal z Říma mramorové sochy, stříbrné poháry a velké, bohatě zdobené kočáry, jež by byly k bohatství věděni vhodným doplňkem. Tím dodal už tak bujnému portugalskému baroku, v němž našel jeho lid zalíbení, podnět k dalším spirálkám a kudrlinkám. K hroznům vinné révy, akantovým listům, ptáčkům a baculatým chlapečkům, kteří viseli všude v kostelních interiérech pokrytých zlacenou dřevorezbou (*igrejas todas de ouro*, tedy „kostely celé ze zlata“ v takzvaném národním stylu), přidali nyní královští architekti pod římským vlivem rýhované spirálové sloupy ověšené květy a korunované alegorickými postavami a létajícími anděly v dramatických pózách. V koloniích nový styl vzkvétal pod jménem, jež mu propůjčil sám vzdálený monarcha, a s bezstarostnou velkorysostí přejal i smyslné ornamenty rokokových motivů z jiných dalekých království, jako byly například Bavorsko a Francie.¹

Skutečnost, že se místní krajina tolik lišila od prostředí otčiny, nevedla pouze k tomu, že se nový sloh v Novém světě obohatil o další módní prvky; stavby, jež v Brazílii vznikly pro slávu Boží v osmnáctém století, měly rysy, které jako by doslova vyrůstaly z místní půdy. Zvláště v oblasti Minas Gerais nabral barokní sloh výrazně originální vlastnosti,² nejprve bez oficiálních předloh a kvalifikovaných



Akvarel Richarda Skerreta Hicksona z počátku devatenáctého století, *Scéna z prádelny zlatého dolu Gongo Soco v Brazílii.*

mistrů, což bylo dáno chaosem vzniklým při příchodu zlatokopů počátkem osmnáctého století. O pár let později se zde však prosadili místní architekti a umělci, kteří byli srostlí se zemí a dokázali vybírat a upravovat jednotlivé prvky, nejlépe se hodící pro místo, jež mělo k Evropě tak daleko.³ Portugalští architekti našli svůj ideální materiál ve zlaceném dřevě, stejně jako Francouzi jej našli v kameni a italští v mramoru. V kopcích Minas Gerais se však suroviny různily: bylo zde zlato, jež průzkumníkům Nového světa slibovaly dávné evropské legendy; bylo zde dřevo, nikoli tvrdé *pau brasil*, rudé jako ďáblova kůže, jež dalo zemi jméno, nýbrž brazilský cedr, jehož pružnost umožňovala velmi spletitou řezbu; a byl zde zvláštní, velmi kompaktní druh mastku, nejměkčí z kamenů zvaný kámen mýdlový, který se kdysi používal i ve staré Číně a Mezopotámii.

Brazilské zlato bylo třeba hledat v „nejdivočejší pustinně rozlehlého tajemného vnitrozemí“, jak tuto oblast nazval zcestovalý kapitán Richard Burton;⁴ tam stálo, jak každý věděl, bájně město El Dorado, kde byly zlatem dlážděné dokonce i ulice. Do brazilského zázemí vtrhly spousty dobrodruhů, kteří v nejasném přesvědčení, že slouží Bohu i svému králi, hledali vzácný kov a pronásledovali domorodce, jež potom prodávali do otroctví. Tito muži „byli neúnavní hledači“, napsal roku 1822 anglický básník a historik Robert Southey, „a ruku v ruce s nimi přicházela těžba a hony na otroky; strana, jež byla dost silná, aby si zajistila bezpečnost, byla dost silná i na to, aby zaútočila; a pěkný houf indiánů je odškodnil za neúspěch, pokud jej utrpěli při hledání zlata.“⁵



Anonymní akvarel zachycující náboženskou procesii Festa do Divino v Minas Gerais.

Roku 1693 bylo zlato objeveno v Minas Gerais a v průběhu několika následujících let putovaly do slibného kraje tisíce prospektorů. Do roku 1710 zde bylo již více než třicet tisíc osadníků, kteří se rozptýlili po celé rozloze a založili desítky městeček a vesnic. Trvalo však dalších dvanáct let, než byl v oblasti učiněn nějaký zásadní objev. V červenci 1722 vyrazil ze São Paula v čele oddílu sto padesáti dvou mužů Bartolomeu Bueno da Silva s cílem dostat se na západ do pohoří Serra dos Martirios, kde byly podle pověsti ve skále zázračně vytesány hřebíky, kopí a trnová koruna Ježíše Krista. Po třech letech bloudění v divočině objevila výprava nikoli symboly Kristova utrpení, nýbrž bohatou zlatou žílu nacházející se necelých dvacet kilometrů od dnešního města Goiás.⁶ Do roku 1763, kdy se Rio de Janeiro stalo hlavním městem Brazílie a hlavním obchodním přístavem kraje Minas Gerais, se těžební oblast rozšířila na více než dva miliony čtverečních kilometrů.⁷

Na základě doporučení, podle něhož se má dávat císaři, co je císařovo, a Bohu, co je Božího, vláda rozhodla, že Bůh o přízemní hmotné bohatství patrně neprojeví zájem. Celá oblast se tudíž stala územím výhradně světského podnikání, z něhož byly veškeré náboženské řády vyloučeny. Osadníci se organizovali do sekulárních spolků — bratrstev (*irmandades*) a třetích řádů, tedy skupin laiků žijících pod nižšími sliby.⁸ *Irmandades* byly většinou spolky černochů, otroků a propuštěnců, jež byly někdy úředním dekretem povýšeny do kategorie třetího řádu.⁹ Většina třetích řádů však byla zpočátku striktně bílá: žadatelé o členství museli mimo jiné

prokázat, že oni sami, jejich rodiče i prarodiče byli „čistého původu bez jakékoli stopy židovské, maurské nebo mulatské krve nebo krve jiných nečistých národů“.10 V oblasti Minas Gerais žily oba typy spolků vedle sebe (přes občasné rozmišky) a nabízely svým členům půjčky a finanční výpomoc na lékařskou péči a pohřby; ručily také místopřísežně za to, že za duše zemřelých členů budou slouženy mše svaté, organizovaly slavnosti na počest svatých patronů a platily umělcům a řemeslníkům za stavbu a výzdobu místních kostelů, jež byly někdy zakládány čistě jako místa shromáždění a jindy zase jako výraz díků za milost obdrženu z nebe.

Někdy v prvních desetiletích osmnáctého století přišel do Minas Gerais spolu s davy dalších zlatokopů jistý Feliciano Mendes z města Giumarães v severním Portugalsku a v dolech rychle zbohatl. Drsné životní podmínky, nezdravé podnebí, tropický hmyz a vyčerpávající práce však způsobily, že Mendes onemocněl tajemnou chorobou, která ho ohrožovala na životě. Byl to nábožensky založený člověk, a tak Pánu slíbil, že pokud ho ušetří, věnuje zbytek svých dnů službě svatému obrazu. Bůh na dohodu přistoupil; Mendes byl uzdraven a poslušen svému slovu začal svůj dluh splácet tím, že postavil skromný kříž v kopcích Monte Maranhão a zasvětil jej Kristovu obrazu *Sehnor Bom Jesus de Matosinhos*, k němuž se jako dychtivý mladík modlival ještě v zemi svých otců. K dřevěnému kříži připojil vděčný horník všechny své úspory a v závěti stanovil, že peníze mají být použity na stavbu svatyně. 21. června 1757 dal ke stavbě církevní souhlas mariánský biskup a určil svatyni honosný název *Santuário do Senhor Bom Jesus de Matosinhos do Arraial das Congonhas do Campo*. Z Mendesova daru byla postavena kaple, v níž měli sloužit první duchovní, dokud nebudou shromážděny prostředky na stavbu většího kostela. Feliciano Mendes se se svým vděčným Stvořitelem setkal roku 1765; téhož roku stavitelé dokončili zdi a střechu kostela. Už chyběla jen výzdoba; všechny ty bujné dekorace, jež míval v takové lásce nyní již oplakávaný král Jan. Správci svatyně pozvali k práci na interiéru i exteriéru některé z nejlepších umělců té doby: pracovali zde João Nepomuceno Correia e Castro, Bernardo Pires da Silva, Jerônimo Felix Teixeira, Francisco Vieira Servas a Manuel da Costa Athaide.11 Konečně roku 1796 povolal pátý správce svatyně Vicente Freire de Andrada sochaře Antônia Franciska Lisbou, známějšího pod přezdívkou Aleijadinho neboli „Mrzáček“.

Datum Aleijadinhova narození není přesně známo. Jeho křestní list udává 29. srpen 1730, zatímco úmrtní list, vydaný 18. listopadu 1814, říká, že byl o osm let mladší.12 Bez ohledu na datum se narodil jako otrok, nemanželský syn africké otrokyně a portugalského architekta Manoela Franciska Lisboya, který ale chlapce později uznal jako svého právoplatného potomka.

Ještě v roce 1758 cítil otec Manoel Ribeiro Rocha, učenec nasáklý francouzským osvícenstvím a Rousseauovou i Montesquieuovou filozofií, potřebu zdůrazňovat, že otroci jsou (doslova i přeneseně) synové a bratři svých pánů: „I oni mají duši jako bílí lidé, náš Pán Ježíš Kristus trpěl a zemřel i pro ně a v kostelech páni i otroci všichni přijímají u jednoho stolu.“13 Teprve o sto let později povede brazilská rasová pestrost, tedy spousta barevných kombinací, jež lze mezi obyvatelstvem najít, ke vzniku legendy o „duhové zemi“ a zažehne vášnivé debaty o problému národní identity. Kdo je Brazilce? Jakou rasu Brazilce spatří, když se podívá do zrcadla? Jakou barvu má brazilská duše?

Na jedné straně se vyvinula teorie „duchovního míšení“, názor, že nejrůznější lidé, kteří se v této rozlehlé zemi usadili, všichni rovným dílem přispěli ke společnému obrazu, tedy teorie, ve shodě s níž literární kritik Silvio Romero roku 1888 prohlásil: „Všichni jsme *mestizos*, ne-li krví, pak přinejmenším duší.“ Na druhé straně se předpokládalo, že Brazílie přijme evropský rasový ideál a nakonec se prosadí „vybělení“, díky němuž (podle obhájců této teorie) země dosáhne civilizačního stupně dvacátého století. Ono „bělení“ mělo probíhat přirozenou cestou, totiž tak, že míšení evropské a africké krve povede ke stále světlejšímu tónu a „odstíny černého kontinentu budou postupně blednout“. Když byl ředitel Národního muzea v Rio de Janeiru João Batista Lacerda požádán, aby zastupoval svoji „typickou míšeneckou“ zemi na Prvním celosvětovém rasovém kongresu roku 1911, na závěr projevu dodal: „Brazílie tohoto století s nadějí očekává vybělení míšence, neboť to je její východisko a řešení její situace.“ Otroci, kteří si dokázali vybudovat lepší, nezávislý život, byli vnímáni v tom smyslu, že



Modesto Broccos,
Rodinný portrét.

dosáhli duchovního „vybělení“, stali se příslušníky druhé strany, jakýmsi čestnými členy společnosti svých pánů. Tato zajímavá pseudovědecká teorie vstoupila ve známost jako mýtus rasového bělení neboli *branqueamento*.¹⁴

Brazilští otroci byli trojího druhu: ti, kteří pracovali na plantážích pod dohledem dozorců; ti, kteří pracovali ve městě jako služebníci v domácnostech bělochů; a konečně *mineradores*, tedy ti, kteří byli „uvolněni“ a vysláni do vyprahlého vnitrozemí hledat zlato — což byla práce, kterou nebylo možné vykonávat v okovech. Do konce osmnáctého století bylo do důlní oblasti Minas Gerais posláno více než půl milionu otroků, ale úmrtnost byla vysoká a otroci v dolech zřídkaždy přežili více než sedm let. Byli mezi nimi však i tací, kteří údělu horníka unikli a našli uplatnění v desítkách profesí, jež byly nezbytné pro fungování této odlehle oblasti, kde poměr černochoů a mulatů vůči bělochům dosahoval obvykle úrovně šesti ku jedné. Mnozí z nich se stali vynikajícími řemeslníky a umělci.

Aleijadinhova kariéra začala velmi slibně. Nejprve ho jeho otec a později malíř João Gomes Batista cvičili v architektuře a ornamentální kresbě. Jména jeho učitelů sochařství jsou nejistá: francouzský kritik Germain Bazin navrhol mimo jiné portugalského umělce Josého Coelho Noronhu. Mladík vynikal ve všech třech odvětvích výtvarného umění, a jakmile si zajistil určitou reputaci, začal vystupovat jako syn aristokrata s vlastními otroky a služebníky — první krok na cestě k *branqueamentu*. Podle zprávy, kterou zanechal Rodrigo José Ferreira Brêtas, autor Aleijadinhova životopisu z roku 1858, založeného na svědectví těch, kteří ho znali a dosud byli naživu,¹⁵ měl Aleijadinho „tmavou pleť, ostrý hlas a výbušnou povahu; byl malý, obtloustlý a znetvořené postavy; tvář i hlavu měl kulatou, přičemž hlava byla obrovská; měl černé kudrnaté vlasy, pevně stažený vous, široké čelo, pravidelný, poněkud zašpičatělý nos, tlusté rty, velké uši a krátký krk. Uměl číst a psát, ale není důkaz, že by ve vzdělání jakkoli přesáhl samotné základy; jsou však i tací, podle nichž se učil latinsky. [...] Strávil život provozováním svého umění, vždy se snažil skvostně stolovat, udržoval se v dokonalém zdraví a často byl viděn, jak se oddává velmi neslušnému tanci. Potom roku 1777 začal velmi strádat určitými příznaky, jež byly patrně důsledkem jeho sexuálních výstřelků.“

Ferreira Brêtas naznačil, že tou nemocí mohla být nějaká prudká forma kurdějí anebo snad *zamparina*, horečnaté onemocnění, jež oběť ochromí a zdeformuje jí končetiny. Teprve exhumace Aleijadinhových ostatků, kterou roku 1998 provedl Dr. Geraldo Barroso de Carvalho,¹⁶ potvrdila, že Aleijadinho se krom jiného nakazil Hansenovou chorobou neboli leprou, ale především trpěl porfyrií, dědičnou poruchou způsobující nadměrnou produkci chemických látek zvaných porfyriny, jež jsou zodpovědné za celou řadu abnormálních jevů, od přecitlivělosti kůže na sluneční svit a nestejněměrné pigmentace až po těžké břišní bolesti a duševní nerovnováhu. V důsledku těchto pohrom Aleijadinho oslepl na jedno oko a vypadaly mu všechny zuby, což jeho tváři dodalo odporně krutý výraz. Podle Ferreiry Brêtase ho nesnesitelná bolest v prstech na ruku i na nohou vedla k tomu, že si je usekal sochařským dlátem.

Jelikož teď už nebyl Aleijadinho schopen samostatně pracovat, obstaral si na pomoc afrického otroka, řezbáře jménem Maurício, který na umělcovy zmražené ruce přivazoval dláto a paličku a byl rovněž ochoten s uctivou pokorou snášet výbuchy pánova hněvu. Otroci právě příšlí z Afriky byli vysoce ceněni, protože podle všeobecného přesvědčení se ještě nestihli naučit lstem těch, kteří měli s životem v nové zemi delší zkušenosti. Slovo *boçal*, jímž byli běžně označováni, se začalo v místním žargonu používat v přeneseném významu „hlupák“ nebo „zelenáč“. Maurício se však navzdory očekávání ukázal být nadaným a nedocenitelným pomocníkem.

Aby se Aleijadinho vyhnul pozornosti okounějících zvědavců, opouštěl dům před svítáním a vracel se až po soumraku; a při práci kolem sebe vztyčoval provizorní stan. Podobně jako vlčí dívka Lavinie Fontanové se mrzák Aleijadinho stal monstrem, které v něm druzí lidé viděli; na rozdíl od ní byl však dospělý muž a pán nad svým životem, který ono monstrum dokázal prodchnout vlastnostmi podle vlastního záměru. Místo aby bez výhrad přijal všeobecně vyznávaný názor, že bílé je „lepší“, začal přehánět ty nejhorší rysy své společenské bělosti a až do krajnosti hnal nároky, které si mohl činit jako umělec, syn šlechtice, vlastník otroků a mistr učedníků. Stal se popudlivým, tyranským, netolerantním a náročným člověkem. Mezi přáteli se sice vyznačoval jemným humorem, ale na veřejnosti obvykle začal velmi brzy

zuřit, většinou vyprovokován bezostyšnou zvědavostí cizích lidí. Jednou kterýsi generál požádal o svolení ke vstupu do stanu, aby mohl umělce pozorovat při práci, ale už za několik minut musel utéct před sprškou prachu a třísek, které Aleijadinho na drzého vetřelce schválně házel.¹⁷

Jeho první doloženou zakázkou je výzdoba kostela São Francisco de Assis v Ouro Preto z roku 1766, kdy mu bylo třicet šest let (anebo dvacet osm, pokud věříme úmrtnímu listu). Aleijadinho dokončil fasádu: nad hlavním vstupem vytvořil maskový fronton s velmi jemnými křivkami, v němž rozehrál kombinaci dvou barev — šedé u sochařských prvků v kameni a okrové u konstrukčních obrysů. Pracoval také v interiéru, kde vytvořil krásnou kapli hlavního oltáře (*capela-mor*), všechny sochy a obě kazatelny, a navíc namaloval na strop chrámové lodi Nanebevzetí Panny Marie a na nepravé dlaždice kolem oltáře scény ze života Abraháмова. Když o tři desetiletí později a po mnoha dalších zakázkách přišel Aleijadinho do Congonhas, aby zde naplnil slib vděčného portugalského horníka, byl už jedním z nejslavnějších a nejvyhledávanějších umělců v oblasti Minas Gerais.

Svatyně Congonhas se tyčí nad klikatící se cestou, dlážděnou žlutými kameny a lemovanou roztroušenými palmami. Stavba se dvěma věžemi, inspirovaná příkladem kostela Bom Jesus v portugalské Braze, stojí na terase, k níž směřují dvě schodiště, na každé straně jedno, jež jsou zahnutá jako paže nějakého kamenného obra svírajícího v rukou vstupní brány. Aleijadinho vytvořil pro Congonhas dvě mistrovská díla: cyklus šesti scén v životní velikosti ilustrujících Kristovo utrpení, jež byly vyřezány ze dřeva a nacházejí se v malých kaplích podél cesty vedoucí k samotné svatyni, a dále soubor dvanácti velkých, samostatně stojících maskových soch představujících téměř všechny starozákonní proroky, které jako věžičky ční z balustrády terasy a schodů vedoucích ke svatyni. Za devět let, jež v Congonhas strávil, vytvořil Aleijadinho celkem sedmdesát šest soch, které bezesporu patří mezi nejsilnější a nejdramatičtější díla jeho doby.

Scény pašijí umístěné v zastaveních (*capelas do passos*) podél klikaté cesty vyžadují, aby návštěvník vstoupil a pohlédl na ně ve stísněném, ale intimním prostředí, kde působí jako tichý příběh vyprávěný divákovi v soukromí. Jednotlivé *capelas do passos* jsou sestaveny podle narativní linie od poslední večere k ukřižování;



odvíjejí se v čase stejně jako v prostoru, jednak v čase Kristova příběhu a jednak v čase, během něž postupujeme od první scény k poslední, jako kdybychom byli svědky nějakého nádherného procesí. Lidé z Minas Gerais byli zvyklí na velké pestrobarevné průvody, jež organizovaly třetí řady a *irmandades* na počest náboženských svátků a výročí svatých patronů. Tato procesí, jež bývala občas příčinou prudkých hádek kvůli nesrovnalostem v časovém plánu, protokolu, řazení osob nebo trase, se stala základním prvkem života v celé oblasti. Na Vánoce a Velikonoce se k nim navíc přidávaly náboženské divadelní inscenace biblických scén, jejichž součástí byly výstupy proroků kárajících i zde, v Novém světě, lid Izraele. Tyto výstupy možná inspirovaly rovněž Aleijadinho dramaticky vyznívající dílo.

Procesí, které Aleijadinho věřícím předložil, však bylo pravým opakem těchto pohyblivých představení: zatímco v jejich případě šlo o scény následující jedna po druhé před pozorným publikem, zde ve svatyni v Congonhas samo publikum postupovalo od scény ke scéně a samo si čtení příběhu časovalo. Veřejná procesí nutila obecnost sledovat podívanou v omezeném čase daném tím, jak kolem diváků procházela; posloupnost výjevů a průběh děje neurčovali diváci, nýbrž sami účinkující. V Aleijadinově

Celkový pohled na svatyni Congonhas.

Aleijadinho, kaple
Poslední večeře.



Aleijadinho, kaple
Nesení kříže.



představení se však scény čtou jako v knize napsané řeckým způsobem *bustrofedon*, neboli „jak oře vůl“, tedy zleva doprava a zprava doleva a v tomto případě také odspodu nahoru. Divák jde od kaple ke kapli po klikatící se stezce, jako když v napínavé knížce postupuje od jedné kapitoly ke druhé, a v jednotlivých kaplích od postavy k postavě, jako by při živelném čtení skákal z jednoho odstavce na druhý.

Příběh vyprávěný v kaplích se člení do tradičních kapitol: poslední večeře, muka v Getsemanské zahradě, Kristovo zatčení, bičování a nasazení trnové koruny, nesení kříže a ukřižování. Vezměme si jeden příklad: na začátku cesty ke svatyni návštěvník spatří první bělostnou kapli, v jejímž interiéru je znázorněna hostina konaná v noci před Kristovou smrtí. Apoštolové sedí kolem



dřevěného stolu a hledí ke svému Učiteli, který jim nabízí chléb, jenž je současně jeho tělem. Barva jejich oděvů a dokonce i skleněné oči jsou prvky přidané teprve dlouho poté, co byla dřevorezba dokončena, a nejsou dílem Aleijadinha ani jeho pomocníků. Zdá se, že Aleijadinhovi nezáleželo na barevných schématech ani na podružných detailech, ale na gestech a pohybech, jež dokázal ze dřeva vykouzlit. Jak je vidíme dnes, tedy barevné, pozlacené a vyzdobené, působí sochy z *capelas do passos* jako jacísi vzdálení předchůdci hyperrealistických trojrozměrných postav novodobého pop artu, jako jsou například laminátové plastiky Američana Duana Hansona, který se nezajímal ani tak o jejich formu jako spíše o jejich anekdotickou přítomnost. Pod nánosem barvy však nalézáme jiný zájem, hlubší, jemnější a ne zcela automaticky

Detail
z *Poslední večeře*.

Duane Hanson,
Turisté, 1970.



zřejmý. Týká se neviditelné lidské podoby stojící mimo veškeré společenské kategorie a hierarchie, která je zachycena ve dřevě.

John Ruskin si při pohledu na dávno zašlé barvy na řeckých mramorových sochách kladl otázku, zda se jednalo skutečně o umělecký záměr, anebo spíše o ústupek nízkému vkusu diváků a zda Praxitelés věřil, že jeho dílo je hotovo, jakmile je zcela vyproštěno z mramoru.¹⁸ Taková domýšlivost možná odráží spíše Ruskinovu estetiku devatenáctého století než estetiku starého Řecka, ale je možné, že v tomto konkrétním případě by nebyl daleko od pravdy. Aleijadinhovy motivy se možná shodovaly s pohnutkami, které Ruskin nastínil.¹⁹ Aleijadinho možná hluboko v srdci cítil, že dílo je hotovo ještě předtím, než je na ně nanášena barva, neboť tehdy se nachází v dokonalém stavu, jenž předchází oblékání a líčení, a je čistě tím, co umělec vykouznil ze dřeva. To je

však pouhá domněnka, kterou nepodpírá žádný faktický důkaz.

Zřejmé však je, že baroko se svými kroucenými tvary v Novém světě zakořenilo tak pevně, až se tam jeví jako takřka endemická forma. Importovaný přepych, jímž král Jan V. obohatil svůj portugalský styl, byl jeho poddanými v metropoli vnímán jako důsledek vývoje nebo snad úpadku umění, jehož proměny oni sami i jejich předkové sledovali od nejstarších dob. Avšak pro Brazilce, dokonce i pro ty, kteří přišli do kolonií z Portugalska a nyní patřili spíše této zemi než té, kterou nechali za zády, „nové baroko“ nebylo nové, protože zde nebyly žádné starší styly, s nimiž by se mohlo srovnávat, nebo alespoň žádné, jež by se příliš lišily od masivních volut a zlatých krajek, které Evropanům připadaly jako odpovědi na otázky vyslovené kdysi dávno, ještě v dobách, kdy byly na stěnách římských katakomb namalovány první křesťanské obrazy. Například v očích diváka pozorujícího Berniniho mramorovou skulpturu znamenala zkroucená extáze svaté Terezie výsledek vývoje, v jehož rámci se konvenční nehybnost byzantské krásy (jíž šlo především o to, aby se příliš neodchýlila od prvního obrazu Madony namalovaného prý svatým Lukášem několik dnů před ukřižováním) měnila v plamenný pohyb. Klidný, upřený pohled byzantské světice získával v očích Berniniho a jeho současníků postupně (prostřednictvím jemných posunů, jež učinili například Giotto, Masaccio, Simone Martini nebo Michelangelo) zjevně emotivní výraz, který byl v pojetí starších umělců přítomen pouze implicitně. Baroko krále Jana bylo tedy vyslovením, odhalením, ozřejmením toho, co starší styly ponechávaly raději skryto.

V koloniích však baroko zakořenilo téměř bez dějinného kontextu. Získalo zde vlastní proporce, vystřelilo do všech směrů, odráželo barvy a přejímalo struktury, jež evropští řemeslníci nemohli nikdy předvídat. Brazilské dřevo, brazilské zlato a brazilský mastek si diktovaly vlastní podmínky a místní řemeslníci, byť žili v představě, že se učí postupy pocházející ze země tak vzdálené, že i vlastní král jim připadal jako z pohádky, ve skutečnosti jen zdokonalovali techniky, jimiž se už celé věky tvořilo přímo v jejich působišti. Domorodci po staletí upřednostňovali řezání do toho a toho dřeva a tesání do toho a toho kamene, zatímco afričtí otroci (jako byl Aleijadinhův Maurício), kteří ve své vzdálené vlasti (Nigérii, Angole, Mozambiku nebo Guineji) byli sami sochaři, výrobci masek a zlatníci, si své dovednosti a nadání přivezli přes moře i do Brazílie.

Aleijadinho nikdy nebyl v Evropě, a nikdy tudíž neviděl kostely, paláce a galerie vystavující kořeny umění, v němž tolik vynikal. Dostal se k tomu umění zprostředkovaně, skrze dílo jiných mistrů řemeslníků, z nichž někteří tvary a barvy proměnlivé západní imaginace skutečně spatřili a znali místo těchto obrazů v přehlídce evropského umění; ti možná o těchto věcech se svým nadaným žákem hovořili. Rovněž se zdá, že byl obeznámen s náboženskými obrázky z učebnic tištěných v Lisabonu, Madridu a Florencii,²⁰ a také s barevnými tisky z Norimberku a Štrasburku, které byly v koloniích tolik populární. Tváře apoštolů, Krista, andělů a přihlížejících lidí v kaplích a na balustrádě svatyně nejsou ani tak přímo tváře běžných lidí z ulic Ouro Preto nebo Congonhas, jako spíše tyto tváře stylizované a revidované srovnáním s tradičními tištěnými obrázky, které se k umělci dostaly přes moře. Nesnažil se stavět obyčejné lidi na mystické jeviště, jako to téměř o dvě století dříve dělal Caravaggio, nebo vyjadřovat krajní emoce způsobem, jaký koncem patnáctého století použil Guido Mazzoni u své křičící Piety z kostela svaté Anny v Neapoli. Právě naopak: skuteční lidé, jejichž posunky, postoje, grimasy a pohledy možná inspirovaly jeho zarmouceného Jana nebo netrpělivého Ondřeje při poslední večeři, ztrácejí pod jeho dlátem svoji původní podobu. Už to nejsou zedníci nebo advokáti; získali protáhlé jemné rysy a velké mandlové oči, znaky nadpřirozené lidské krásy, kterou si nadaný umělec vysnil.²¹ Jeho světci i hříšníci (dokonce i vezmeme-li v potaz variace způsobené rozmanitým přístupem jeho pomocníků) jako by všichni patřili do téže ideální rodiny, jejíž členové se navzájem neodlišují svou jedinečností, nýbrž spíše se sjednocují ve společném archetypálním lidství. Aleijadinho, který byl sám znetvořený nemocí, přišel o prsty i o zrak a považoval se za natolik ošklivého, že pracoval jen pod ochranou stanu, a jehož navíc dováděla k zuřivosti ošklivost vnucovaná očima druhých lidí, se snažil předat příběh o Bohu, který se rozhodl stát člověkem, a ukázat jej v lidských tvarech, jež byly jeho vlastním tak vzdálené, jak jen si dokázal představit. A v těchto elegantních tvářích a údech, jež byly dílem jeho snů, možná ve své touze spatřoval odraz sebe sama, čímž prováděl jakési umělecké *branqueamento*.

V interiéru kostela São Francisco de Assis v Ouro Preto mladý Aleijadinho diváka záměrně mátl: iluzivní obrazy a trojrozměrné reliéfy, malba a řezba se střídají v neskrývané snaze poplést



Guido Mazzoni, *Pieta*, v kostele Sant'Anna dei Lombardi, Neapol (detail).

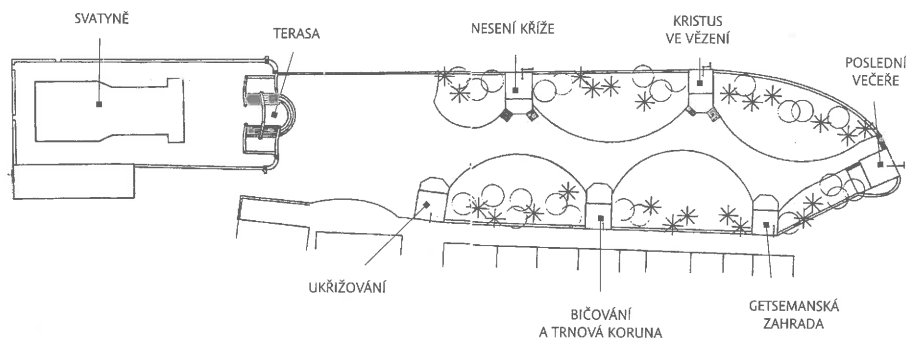
oči, přinutit nás, abychom ztratili důvěru jak ve hmatatelný svět smyslů, tak i v nepostizitelný svět intuice. Náboženské obrazivo, třebaže křesťanské, bylo míněno také v tom smyslu, aby je černošští věřící, kteří se v kostele shromažďovali, mohli číst podle africké tradice: Panna Marie Růžencová je současně také Iemanjá, africká bohyně moře; ulity kauri mezi volutami a listy jsou africké symboly plodnosti; želví krunýře zobrazené na basreliéfech měly specifický význam v iniciačních obřadech otroků.²² V kostele São Francisco je obrazivo možná evropské, ale jeho vyjádření a spodní významové proudy náleží černé africké tradici a jsou pravým opakem *branqueamenta*.

Avšak v Congonhas usiloval již zestárlý Aleijadinho o vytvoření ideálu velmi odlišného.

K nebi se tyčící proroci před samotnou svatyní byli vytesáni počátkem devatenáctého století, v době, kdy na tom byl Aleijadinho zdravotně nejhůře, kdy mu zahnívaly údy a celé tělo měl zkroucené bolestí. Proroci hlasitě vyzývající k pokání a zvěstující zítřejší svět jsou rozestaveni po celé délce umělého horizontu tvořeného balustrádou a jako by se obraceli nikoli k jednomu konkrétnímu člověku, ale k celému lidstvu. Účinku je dosaženo

Africké ulity kauri vyřezané Aleijadinhem do dřevěné ozdoby z kostela svatého Františka.





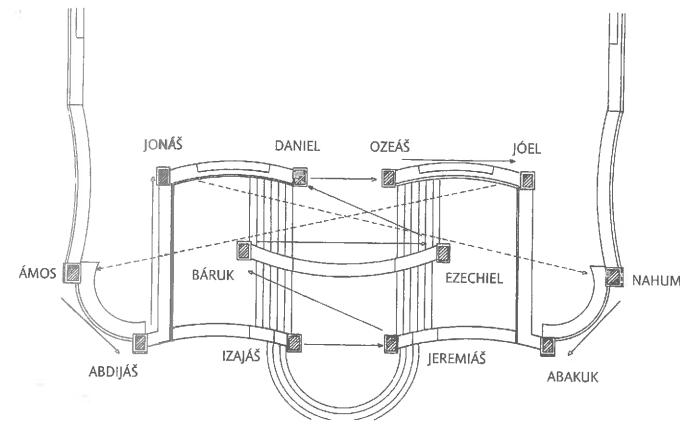
Plán svatyně
Congonhas

částečně díky šedé barvě kamene, která kontrastuje s křiklavým zbarvením *capelas do passos* níže, a částečně díky tomu, že sochy nejsou postavami v příběhu, nýbrž samy fungují jako vypravěči a zapojují nás do dramatického dialogu. Výjevy v *capelas do passos* jsou zinscenovaným textem Písma; přísní proroci nad nimi představují komentář nebo kázání.

Abdijáš, prorok nejdále po levé straně od diváka, by se svou nataženou pravou paží a ukazováčkem značícím počátek mohl být nazván vůdcem skupiny, zatímco Abakuk úplně vpravo jako by svou levou rukou hrozící sevřenou pěstí kruh uzavíral.²³ Ostatní postavy v oblouku naznačují — podobně jako geometricky inovativní formy v barokní hudbě — řadu složitých souvztažností. Například pravá paže proroka Ezechiela, jež se zvedá k jeho levému rameni, získává pohyb a sílu díky spojení s Abakukovou zvednutou pěstí, jež v našem pohledu vychází přímo z Ezechielova ramene. Je zajímavé, že někteří si zdeformované proporce proroků (dlouhý trup, krátké nohy) vysvětlovali jako výsledek práce některého z méně zručných Aleijadinových pomocníků, anebo dokonce i jako příznak mistrových upadajících schopností;²⁴ když se však k balustrádě blížíme cestou podél kaplí, hned si uvědomíme, že takové proporce jsou nezbytné, má-li oko kompenzovat zkreslení způsobené podhledem. Aleijadinho zde tedy rozhodně neprokazuje nedostatečné nadání, nýbrž naopak větší talent pro kombinaci sochařství, architektury a scénického umění, než jaký předvedl kdykoli předtím.

Dvanáct proroků z Congonhas lze číst jako jeden všezahrnující text. Jsou to *iluminados*, kteří ve Starém zákoně připravují příchod Mesiáše.²⁵ V otevřeném prostoru jediného burácejícího kolektivního výroku, ohlašujícího Den hněvu, se každý z proroků jeví,

Rozmístění
Aleijadinových
dvanácti proroků
na terase a schodišti
svatyně.



jako by byl v bolestném rozporu se sebou samým: spatřil Boží tvář a nyní musí nalézt slova, jimiž by svůj nevýslovný zážitek vyjádřil a do varování určeného lidstvu vložil i svůj vlastní tajný vnitřní boj. V celku vyjadřujícím potlačované násilí se projevuje renesanční koncept zvaný *terribilità*, „strašlivost“, tedy stav, který renesanční životopisec Giorgio Vasari přisuzoval Michelangelovi.²⁶ Nejde přitom o něco, co způsobuje strach, a tudíž vylučuje obdiv; právě naopak, jedná se o cosi neviditelného, co bylo dovedeno až na nejzazší mez a přitahuje nás čirou silou své extrémnosti. U Aleijadinových proroků je tato extrémnost zkrocená nebo skrytá, ale *terribilità* je zde jasně přítomna.

Jeden z navrhovaných etymologických výkladů slova *baroko* vychází z označení nepravidelné perly, jež někdy vzniká, když se vrstvy výměšků ústřice usadí kolem maličkého, takřka neviditelného zrnka písku. Stejně jako taková perla nabízelo baroko umělcům magickou schopnost zjevovat pomocí utajení, vzít základní myšlenku nebo formu a obklopit ji jinými formami nebo myšlenkami, tak abychom skrze množství vrstev lesku, pohybu, představ a zkreslení mohli vytušit, ale nikdy zcela pochopit ústřední myšlenku ve veškeré její složitosti. Takové pojetí baroka nalezlo v Aleijadinovi dokonalého řemeslníka.

Aleijadinho coby nemanželský syn Evropana a otrokyně, mrzák poznamenaný chorobami, o nichž mu říkali, že jsou odplatou za hříchy, který exceloval v umění svého otce a bílých portugalských vládců, možná ve spirálách, volutách, bájích a podobenstvích vzdáleného království svého otce nalezl způsob, jak přežít. Lid jeho matky nalezl v příběhu Boha přibitého hřeby na strom a panny, jež byla vyvolena, aby ho nosila, přestrojené příběhy svých vlastních bohů zděděných po předcích, jež díky tomu mohli uctívat bez

Abdijáš, Abakuk



Jeremiáš, Izajáš



Báruk, Ezechiel



Daniel, Ozeáš



Jóel, Ámos



Jonáš, Nahum



obav z pronásledování. Je možné, že Aleijadinho našel v umění, které zobrazovalo tohoto Boha, jeho narození a utrpení, jednak způsob, jak oslavit tělo, které neměl, a jednak možnost, jak vyjádřit vztek vůči bohům, kteří ho udělali takového, jaký byl — bohům jeho otce i jeho matky, bohům, kteří mu řekli, že byl stvořen k božímu obrazu, ale tomuto obrazu se prostřednictvím jeho rozpadajícího se znetvořeného těla vysmáli. Bylo-li základním posláním lidí třímajících moc podporovat mýtus o *branqueamentu*, tedy „civilizovat“ pestrobarevný brazilský lid procesem duchovního „bělení“, potom bylo patrně možné tento mýtus naopak podkopat tím, že jej umělec odhalí, že převezme „bílé“ náboženství a dějiny, příběhy přinesené kněžími a politiky z Portugalska, a vyřeže je do dřeva po svém, přežene jejich mytické vlastnosti, tak jako ve svém zmrzačeném já přeháněl jejich zvrácenost. Patrně bylo rovněž možné proměnit své vlastní zneužitě tělo v zrcadlo nebo metaforu zneužitě rasy a zneužitého kontinentu, jež jeho společenské já, tedy já „šlechticova syna“, tak zuřivě popíralo. Možná že v jádru jeho výjimečných soch nebyly principy teologického nebo společenského dogmatu, nýbrž jednoduše důkaz jeho božství, jež vnější svět nedokázal vnímat: tedy vyjádření schopnosti proměňovat kámen, dřevo a zlato v cosi, co se podobá tělu z masa a krve, vytvářet život z bezživotí, a to vše v radostném popírání druhého přikázání žárlivého Boha jeho otce.