

XVIII.

MĚSTA, PALÁCE, KOSTELY, ZAHRADY

V nadcházejícím období si řada umělců v Holandsku a v bohatších oblastech Evropy začala vydělávat pouze a výhradně prací pro soukromé zadavatele. To však neznamená, že by vymizely velkolepé projekty pro hlavy států. Právě naopak - v 17. a 18. století se tento typ umění dočkal svého vrcholu. V průběhu těchto dvou století byla postavena, rozšířena a vyzdobena téměř stovka paláců pro papeže, krále, prince, urozené arcibiskupy a další vládnoucí mocnáře. Na následujících stránkách se zaměříme na některé z nich a také na umělce, díky jejichž nadání se zrodily.

Jedním z hlavních hybatelů nového uměleckého směřování a také jedním z největších výtvarných umělců všech dob byl Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Měl neobyčejné štěstí, že se mu dostalo tak výjimečného talentu a že žil právě v tomto historickém období. Přišel na svět v Neapoli, ale jeho otec Pietro byl florentským sochařem, který svého nadaného syna už jako malého chlapce zasvětil do všech tajů svého oboru. Když bylo Berninimu sedm let, přestěhovala se celá rodina kvůli zakázkám pro mocné rody Borghesů a Barberiniů do Říma. V osmi letech se už Gian Lorenzo pravidelně oháněl dlátem. Skulptura *Božská koza Amaltheia s malým Jupiterem a faunem* (Galleria Borghese, Řím), kterou vytvořil v roce 1615 a o níž se traduje, že je to jeho první samostatné dílo, by byla považována za vynikající, i kdyby byla dílem zralého sochaře, natož pak mladíka Berniniho věku. Mladíček umělec do sebe v Římě nasál nejen Caravaggiův nový realismus, který pak zůstal základním východiskem jeho díla (bez ohledu na to, co se právě rozhodl zobrazit, usiloval vždy ve všech detailech o přesnost a pravdivost), ale také návrat ke klasicismu pod taktovkou Carracciů. Právě jejich umění složil později hold, když prohlásil, že jako chlapec nesčetněkrát kreslil řecké a římské sochy, které byly v jeho době v Římě k vidění. Zejména pro řecké umění projevil cit tak dokonalý, že ještě nedávno byla jedna z jeho prací považována za helénistickou sochu z období kolem roku 300 př. Kr.

Bernini si svůj styl i techniku vytvořil už jako velmi mladý a v nezměněné podobě si je podržel až do své smrti ve věku dvaosmdesáti let. Byl hluboce nábožensky založený, oddaný své práci a pronásledovaný nemilosrdným smyslem pro povinnost. Věřil, že ho Bůh obdaril neobyčejným nadáním, kterého má příkladným způsobem využít, oslavit jím Stvořitele a svým dílem přivést celý svět k víře v něj. Žádný jiný umělec v dějinách neprocal tak urputně a tolik let. S dlátem si počínal tak mistrovsky, že se mu žádný jiný sochař nikdy nevyrovnal, kromě toho byl však také velmi zručným kreslířem a na svém kontě má i více než sto olejomalb, z nichž mnohé se nyní opět začínají objevovat. Na vynikajícím autoportrétu, dnes uloženém na zámku Windsoru, se setkáváme s mužem protáhlé štíhlé tváře a velkých pronikavých očí, v nichž se zračí neutuchající odhodlání.

Z jeho jedenácti dětí ho nejlépe vystihl jeho syn Domenico, rovněž sochař, když o něm prohlásil, že byl „aspro di natura, fisso nell'operazione, ardente nell'ira“ - „povahou přísný, v práci skálopevný, v hněvu vášnivý“.

Bernini od všech vyžadoval a očekával jen tu nejlepší práci, a od sebe samého dvojnásob. Až do pokročilého věku měl ve zvyku i v nejteplejší dny pracovat s dlátem v ruce v podstatě bez přestávky dlouhých sedm hodin. V tomto ohledu mu nestačili ani jeho mnohem mladší asistenti. Každý den chodil za svítání na první ranní mši, dvakrát týdně chodil k přijímání a večer se odebíral do jezuitského kostela Il Gesù na modlitby. Často vykonával duchovní cvičení podle pokynů zakladatele jezuitského řádu sv. Ignáce z Loyoly, která patří k vůbec nejnáročnějším svého druhu. Jeho nejoblíbenější knihou byl spis sv. Tomáše Kempenského *Následování Krista*. Ale ani on nebyl dokonalý. Ještě před vstupem do manželství udržoval vášnivý poměr s manželkou jiného umělce, Constanzou Bonarelliovou, a její nádherná portrétní busta v životní velikosti, kterou Bernini vytesal z mramoru (Bargello, Florencie), nám dodnes tuto vášnivou lásku dokládá. Přestože si Bernini velmi dobře uvědomoval, jak obrovského talentu se mu dostalo a co všechno dokáže, a nikdy neváhal pouštět se do klání s ostatními sochaři a bojovat o čest a zisky své firmy (rodinného ateliéru a jeho početných asistentů), zůstal v jádru skromný. V jediné pochvalě na účet vlastního díla, kterou se podařilo zaznamenat, se vyjádřil slovy, že toto dílo je „ze všech nejméně špatné“.

Berniniho rané práce dokládají neobyčejnou virtuozitu, s níž dokázal tesat do mramoru a pak z několika kusů složit celek, který se vyznačoval realismem, jakému není rovno. Stejně jako Michelangelo měl vždy na paměti také umístění a okolí konkrétního díla a své sochy tesal s myšlenkou, že se na ně lidé budou dívat pouze z jediného místa, na což současné galerie dosti často zapomínají. Jeho umění přimělo mramor, aby mluvil, aby se smál, vzdychal a dokonce i křičel. Postavě jeho *Zatracené duše* v Palazzo de Spagna (Řím), která je trojrozměrným ztělesněním hrůzy sálající z děsivého, Caravaggia připomínajícího výjevu, jako by z hrdla vycházel zděšený výkřik, při němž tuhne krev v žilách. Berniniho *David* (Galleria Borghese, Řím) musí na rozdíl od soch, které vytvořili Donatello, Verrocchio a Michelangelo, zapojit každíčký sval v těle, aby obra zabil, jak ostatně potvrzuje i jeho urputně zatátá čelist; divák přímo cítí napětí v jeho těle i pot, který se z něj řine. Máme zde co do činění se sochařským realismem dovedeným do nejzazší krajnosti. Přesto se mu ho podařilo ještě vystupňovat, a to při zachycení zázraku v jedinečném sousoší *Apollón a Dafné* (rovněž Galleria Borghese), v němž se mladá dívka proměňuje ve vavřík. Bernini sám už pak tuto kombinaci odvážného námětu a pečlivého zpracování mramoru nikdy nepřekonal. Jeho další sousoší, *Vidění sv. Terezie* v kapli Comarů v římském kostele Santa Maria della Vittoria, tvoří hlavní mramorovou výzdobu zdejšího oltáře a představuje sílu a extázi křesťanské víry způsobem, jakým je nikdo před ním ani po něm nedokázal vystihnout. Světice se zde vydává Bohu s takovou působivostí, že se nám nad tím úzí dech a zastavuje srdce. Cyničtí modernisté se snažili toto jedinečné dílo interpretovat skrze freudovské teorie, zbožní křesťané je však v době jeho vzniku i dnes vnímají tak, jak to Bernini zamýšlel: jako ztělesnění prožitku nenadálého štěstí, které je očekává v nebi. Tato skulptura je vrcholem umění protireformace.

Bernini byl ve věku třiaadvaceti let povýšen mezi rytíře papežské gardy. Když byl rok na to jeho hlavní mecenáš Maffeo Barberini zvolen papežem (přijal jméno Urban VIII.), povolal sochaře okamžitě do svých služeb: „Je vaším velkým štěstím, pane, že můžete být svědkem, jak se Maffeo Barberini stal papežem. Ještě větší štěstí však máme my sami, že pan Bernini žije v době našeho pontifikátu.“ Urban VIII. zastával papežský úřad téměř jedenadvacet let a Bernini byl v tomto období jedním z nejčastěji zaměstnávaných a nejbo-

hatěji odměňovaných umělců na světě. V polovině čtyřicátých let 17. století, již za nového papeže Inocence X., byl Bernini (pravděpodobně neprávem) obviněn, že může za praskliny, které se objevily na zvonících chrámu sv. Petra, takže věže musely být následně strženy. Tato nepřízeň však zakrátko pominula, a tak papežskému stolci sloužil ještě dalších třicet pět let za Inocence X. a jeho čtyř nástupců, celkem tedy padesát šest let.

Během dlouhých let intenzivní práce Bernini zcela přebudoval okolí a interiér Svatopetrského chrámu. O jeho dnešní podobu se tak přičinil více než kterýkoli jiný architekt či sochař, a to včetně samotného Michelangela. Uskutečnil především tři nejvýznamnější projekty: základní stavba chrámu byla dokončena v roce 1626 a Bernini byl pověřen, aby zušlechtil jeho interiér. Nejdříve nad hlavním oltářem zbudoval obrovský baldachýn (1623-1624) - jeho čtyři rohy nejprve vyznačil mohutnými mramorovými podstavci a na ně pak umístil masivní spirálovitě zakroucené sloupy z pozlacené mosazi, vzájemně propojené římsami, z nichž střeží celek andělé vyvedení v dvojnásobku životní velikosti. Jde o neobyčejně originální dílo, neboť nic obdobného (až na menší kopie téhož) nebylo nikdy předtím ani potom vystavěno. Někteří odborníci se domnívají, že nápad mohl původně přinejmenším zčásti vzejít od Berniniho současníka a občasného konkurenta Francesca Borrominiho (1599-1667). Možné to je, konečná podoba díla však zcela jednoznačně nese Berniniho umělecký rukopis. Během práce ve Vatikánu a jeho okolí vytvořil Bernini také architektonickou a malířskou výzdobu kaple Cornarů (1644-1655), která se stala domovem jeho nádherné sv. Terezie. I tato kaple je vysoce originální, neboť nikdo před ním nezkombinoval v jediném uměleckém projektu a v největší možné velikosti mramor a další kameny, mosaz a zlacení, zlato a stříbro, čiré a barevné sklo, a nedokázal je tak jako on všechny vzájemně propojit, aby vyjadřovaly jediný výbuch emocí. Z nebe sestupuje holubice Ducha svatého, ze země se zvedají kostry, nahoře krouží andělé a zasypávají celý výjev květinami a sv. Terezie se ve středu všeho dění znovu a znovu zmítá radostí. Tato úžasná kompozice přitahovala obdivovatele z celé Evropy a byla napodobována všemi, kdo k tomu měli dostupné prostředky.

Když se s tímto dílem seznámil papežský stolec, požádal Berniniho o obdobný, ještě větší artefakt, který měl uzavřít hlavní výzdobu Svatopetrského chrámu. Jde o slavnou Cathedru Petri neboli Petrův trůn, v podstatě obrovský reliквиář zarámovaný baldachýnem spočívajícím na sloupech; trůn se opravdu stal přesně podle zadání středobodem pohledu do hlavní lodi kostela. Na tento složitý sochařsko-architektonický bonbonek byl použit rudý jaspis, černý sicilský mramor, spousta mosazi, něco zlacení, kámen, železo, mramorové sochy, oko ze žlutého skla, jímž proniká světlo, a zlatá štuková oblaka. Jakkoli je velikost trůnu ohromná, odpovídá naprosto dokonale nekonečné rozlehlosti celé stavby. Berniniho práce v chrámu pokračovala přesouváním hrobek některých papežů, navrhováním nových a vytvářením přiměřeně grandiózního zázemí pro papežskou sbírku reliквиí, která je pro většinu návštěvníků hlavním magnetem jejich návštěvy chrámu sv. Petra. Na závěr Bernini zbudoval ve Vatikánském paláci, přiléhajícím k chrámu, královské schodiště, Scala Regia, po němž vznešení světa vystupovali vzhůru k papežovým komnatám. V ideálním světě by byl umělec dal celý palác, který je zvenku neobyčejně ohyzdný a dodnes kazí pohled na nádvoří chrámu, strhnout. To však nebylo možné, alespoň v tehdejších dobách, bez poškození nádherných fresek od Raffaella a dalších malířů, které se nacházejí na jeho vnitřních zdech. A tak musel nové schodiště vtěsnat do nepřítliš povedeného prostoru; pomohl si geniálně vymyšlenou optickou iluzí, díky níž se schodiště zdá být delší, mohutnější a příkřejší, než ve skutečnosti je. Všechny popisy tohoto díla jsou nedokonalé, je třeba si ho prohlédnout na vlastní oči. Je ještě důmyslnější než Michelangelovo schodiště ve florentské Bibliotece Laurenzianě, a snad i krásnější.

Nakonec Bernini proměnil tehdejší malé náměstí před chrámem sv. Petra v nejrozlehlejší a nejmajestátnější náměstí světa. Jeho celek tvarem připomíná klíč, tvořený kolonádami, které jako zužující se hrdlo vycházejí od kostela a pak přecházejí ve dva půlobloubky, jež ve svém středu uzavírají obelisk a dvě fontány. Bernini měl původně v úmyslu naznačený kruh zakončit třetí kolonádou, která by náměstí před návštěvníkem přicházejícím od Tibery uzavřela. Ta však nebyla nakonec nikdy vystavěna a v roce 1939 dal Mussolini prosekát do kruhu širokou ulici, která moment překvapení zcela zrušila. Přes to všechno nenajdeme na světě náměstí, které by se mu mohlo rovnat, protože kolonády jsou i přes svou majestátnost ve srovnání s průčelím Sv. Petra relativně nízké, takže celému prostranství i nadále dominuje chrám, který jako by roztahoval paže a pojímal do svého náručí všechny věrné - tak jak to měl Bernini v úmyslu.

Architekti 17. a 18. století ve svých návrzích zohledňovali především využití daného místa pro nejrůznější obřady, zejména pak slavnostní příjezdy potentátů. Bernini tedy ve Vatikánu vytvořil nejkrásnější procesní prostor v dějinách umění. Šlechtic či panovník, který přijížděl navštívit papeže, musel nejprve vjet do spodní části náměstí, kde ho jistě překvapila jeho rozlehlost a nádhera včetně téměř stovky soch rozmístěných všude kolem. Poté sesedl z koně, vystoupal na vrchol schodiště a vstoupil do chrámu, kde se mu nejprve otevřel dech beroucí pohled do hlavní lodi, na baldachýn a Cathedru Pietri pod



Berniniho *Vidění sv. Terezie* (1647) dominuje kapli Cornarů v římském kostele Santa Maria della Vittoria, která se vyznačuje překrásným propojením sochařství, malířství a architektury.

ním, korunovanou uhrančivým žlutým okem. Když prošel chrámem, čekalo ho ještě schodiště Scala Regia, na jehož vrcholu se Bernini odporoučel a vládu převzali starší architekti a malíři, zejména Raffael a Michelangelo.

Už jen Berniniho úspěšně dovršená práce na chrámu sv. Petra by zabrala celý život půl tuctu méně nadaných architektů. Jemu to ale nestačilo. Pracoval na mnoha kostelech včetně vrcholného kousku - kostela S. Maria del Popolo. Miloval také fontány, o nichž prohlašoval, že jich v Římě nikdy nebude dost, a tak na Piazza Navona zbudoval z travertinu a mramoru *Fontánu čtyř řek*, která je oblíbeným působivým a elegantním důkazem jeho invence a je považována za jedno z jeho nejlepších děl. Také toto krásné náměstí vychází ve své současné podobě z Berniniho představ. Přetvořil ovšem i další římské lokality. Řím je dílem nekonečného počtu rukou, které ho budovaly déle než tři tisíce let a jimž velely desítky významných umělců, o jeho současný přitažlivý vzhled se však zasloužil především jediný muž, a tím byl právě Bernini. Jeho dílo je přítomno i v interiérech mnoha zdejších světských budov; nebyl sice prvním, kdo kdy zhotovil portrétní bustu, zato však tento umělecký tvar dovedl k dokonalosti a příklady jeho mistrovství dnes zdobí mnohé římské paláce.

Jeho busty nesou jeho typický umělecký rukopis. Věřil v naprostý realismus, a proto musely podobu modelu věrně vystihovat, zároveň byl však přesvědčený, že pravdivá tvář se má zjevovat z rozvířených kučer a záhybů oděvu, aby tato jinak statická umělecká forma získala na dynamice a pohybu. Celý život se snažil mramoru vdechnout život a řeč. Ludvík XIV., který se prohlašoval za největšího vladaře Evropy, chtěl mít ve svých službách také největší evropské umělce, a tak si v roce 1665 Berniniho povolal do Francie - tak jako před ním František I. Leonarda da Vinci. Ludvík měl neobyčejné štěstí, neboť Bernini mu, poté co si jako obvykle své představy ověřil a vyzkoušel na početných skicích a modelech, vytvořil nejkrásnější mramorovou portrétní bustu, jaká kdy vznikla.

Královu nepochybně věrnou podobu zasadil do záplavy kudrn paruky a od podstavce ji oddělil brněním a energickou draperií, která se brzy na to díky své genialitě stala klíse portrétních bust. Sám Bernini už takové štěstí neměl, neboť návrh nového Louvru, který se stal údajnou záminkou jeho návštěvy, nebyl přijat, a také jeho krásná jezdecká socha krále, kterou dodal až ke konci svého života, byla přijata s nelibostí. Ludvíkovi se nezdála, a tak pověřil jednoho ze svých námezdých sochařů, aby



Detail Berniniho *Fontány čtyř řek* na Piazza Navona v Římě (1648-1651). Skálu, z níž tryská voda, podírají vznešená ztělesnění Dunaje, Nilu (na fotografii), Gangy a La Platy.

Berniniho průkopnická busta Ludvíka XIV. (1665) se mnoha malířům a sochařům stala na více než jedno století vzorem majestátní a vznešenosti.



ji přetvořil na sochu *Marka Curtia vrhajícího se do plamenů*, a pak ji dal zastrčit do svých zahrad. Tam pomalu chátřala až do roku 1980, kdy ji jacísi vandalové poškodili tak hrozivě, že její následná oprava trvala osm let. Zároveň vznikly také tři kopie: jedna pro zahrady, další pro Louvre a třetí pro město Jackson v Mississippi. Originál je tak křehký, že musel zůstat uložený v depozitáři. Bernini však naštěstí neměl o těchto potupách ani zdání a zemřel jako vážený a ctěný umělec. Těsně před smrtí ještě načrtl zamýšlenou sochu Krista, její realizace se však už nedožil. Jeho dláto se nezastavilo sedmdesát pět let.

Kdo byl onen král, který se prohlásil za evropského arbitra vkusu? Ludvík nastoupil na francouzský trůn v roce 1643, v době, kdy mu byly pouhé čtyři roky. Období jeho nezletilosti provázela takzvaná fronda, opakované převzetí moci odbojnou aristokracií. Když se Ludvík konečně sám ujal moci (v roce 1661), rozhodl se sevřít veškerou vládu pevně v rukách. „Stát jsem já,“ prohlašoval o sobě. Jeho absolutní moc dokládala i klíčová skutečnost, že se stal původcem a vyhlášovatelem nového kurzu francouzského umění, což provázela i jeho proměna v krále Slunce. Tento přístup připomínal římské vládce, jejichž zbožštění, vítězné oblouky a paláce i symbol slunce u aztéckých bohů-panovníků zároveň předjímalý světské zbožštění diktátorů 20. století, jako byli Hitler, Stalin a především Mao Ce-tung, který si jako svůj osobní symbol, kolem něhož se mělo otáčet všechno umění, také zvolil slunce.

Ludvík - či spíše jeho státní tajemník Jean-Baptiste Colbert - zřídil novou správnou hierarchii, která měla dohlížet na rozvoj a užití umění. Tento model pak kopírovaly všechny evropské dvory, které si to mohly finančně dovolit (a kde proti tomu neprotestovali jejich poddaní) a tato tendence se projevuje ještě dnes ve formě státního dohledu a rozdělení veřejných financí. Na celý systém dohlížel a peníze z královské pokladny přiděloval dvorní správce budov, umění a obchodu. Do této funkce byl jmenován Colbert a udržel se v ní dvacet let, od roku 1664 do roku 1683. Pod něj spadali První malíř a První architekt. Malířství a architekturu měly dále pod dohledem dvě královské akademie. Stát převzal a rozšířil továrnu na tapiserie rodiny Gobelinových, která vyráběla látky vytkávané na vysoké osnově, v Beauvais zřídil další, která se specializovala na tkaniny s nízkou osnovou, a v Savonnerie se začaly vyrábět koberce. Další úřad - královská komora a kabinet, vedené hlavním designérem - vymýšlel doplňky a nábytek, jiný úřad měl zase na starosti pořádání večeří, oslav a slavnostních shromáždění.

Do konce osmdesátých let 17. století, kdy Ludvíkovy vojenské výboje skončily neúspěchem a králi došly finance, stačily jeho úřady zvládnout obrovské množství práce, proměnit vzhled mnoha budov, jejich okolí i zařízení. V období své největší slávy zastíňoval Ludvík i samotné papeže a stal se nejvýznamnějším evropským mecenášem umění. Obecně lze říci, že používané materiály se vyznačovaly nejvyšší kvalitou a rovněž řemeslné zpracování bylo velmi dobré. V několika oblastech se podařilo vytvořit dobré základy pro výrobu kvalitního zboží, jaké se do té doby vyrábělo pouze v Itálii, a tato kvalita se v jednom či dvou případech udržela až do dnešních dnů. Celkové umělecké směřování však představuje zcela jinou kapitolu. František I. byl znalec obdařený vybraným vkusem, který měl při volbě umělců šťastnou ruku. To dokazují i slavné zámky na Loiře, vybudované v době jeho vlády a v následujícím období, které zůstávají do dneška jednou z předních architektonických chloub celé Francie. Rovněž Jindřich IV. se zasloužil o vznik mnoha užitečných staveb, zejména o zbudování krásného pařížského mostu Pont Neuf a také náměstí, které se dnes nazývá Place des Vosges. Ludvík XIV. byl naproti tomu nevzdělaný, a pokud můžeme soudit, nevyznačoval se ani přirozeným vkusem.

Prvního výtvarného vzdělání se mu dostalo v roce 1661, kdy navštívil nedávno dokončené dům a zahrady ve Vaux-le-Vicomte severovýchodně od Paříže. Celý komplex si nechal vystavět v letech 1656-1661 Ludvíkův finanční správce Nicolas Fouquet, podvodník nejhrubšího zrna, zato však muž nadaný smyslem pro umění a krásno. Ke stavbě svého sídla si povolal tým skládající se z malíře a dekorátéra Charlese Le Bruna, architekta Louise Le Vau a zahradního architekta Andrého Le Nôtre. Dílo není zcela dokonalé, protože Fouquet na ně tak pospíchal, že vytvoření návrhu zámku a jeho hrubá stavba, na níž pracovalo na 18 000 dělníků, se stihly za pouhý jeden rok. Na druhé straně však díky rychlé výstavbě působí celek hlavní budovy, hospodářských staveb a zahrad neobyčejně jednotným dojmem. Samotná rezidence je kompaktní a zcela oddělená a samostatná, její jednotlivé prvky se však opakují také na dalších stavbách a v rozvržení zahrad. Setkáváme se zde s velkolepostí bez neladné přezdobenosti, s elegancí bez okázalosti. Lze říci, že za celé 17. století nevzniklo ve Francii nic lepšího a Ludvík byl při své návštěvě zámkem právem unešený. Obratem nechal přezkoumat Fouquetovo působení v úřadě, degradoval ho, zmocnil se jeho majetku a přebral mu i jeho umělecký tým. Fouqueta pak na základě vyšetřování uvrhl do vězeňské cely, v níž jeho bývalý oblíbenec o devatenáct let později zemřel.

Ludvík si usmyslel, že si na loveckých pozemcích ve Versailles, kde jeho předchůdce Ludvík XIII. postavil z cihel a kamene malý lovecký zámeček, nechá vybudovat rozsáhlý venkovský zámek. Bez problémů připojil k panství i další pozemky, takže se rozrostlo na 2 473 hektarů. Pak se ale měl raději řídit Colbertovou radou, původní stavbu nevýznamné hodnoty nechat strhnout a následně požádat Le Vaua, aby mu zde zbudoval obdobu Vaux-le-Vicomte hodnou krále. Louis Le Vau (1612-1670) nebyl žádný génius, ale jeho Hôtel Lambert na ostrově sv. Ludvíka i Institut de France na levém břehu Seiny patří k nejzajímavějším pařížským stavbám. Byl by Ludvíkovi prokázal služby vpravdě královské. Král však místo razantního rozhodnutí zachoval původní stavbu a od Le Vaua si vyžádal přístavbu dvou provozních křídel a několik dalších drobných dodatků a úprav. Ale už v roce 1669 to bylo Ludvíkovi opět málo, a tak se pustil do dalších rozsáhlých přístaveb. Colbert na krále znovu naléhal, aby začal nanovo, Ludvík však dal Le Vauovi stejné jako poprvé příkaz, aby původní jádro zachoval. Žádal ovšem tak výrazné rozšíření stávající zástavby, že celý komplex ze tří stran obklíčily nové budovy a z původní stavby zůstalo odhalené pouze jediné průčelí, Court de Marbre. Směrem do zahrady napočítáme na nové fasádě řadu dvaceti osmi arkýřů, z nichž středových jedenáct ustupuje terase, zakončené

suterénem s podloubím. I tento prvek by byl sám o sobě dost hrozný, to však nebyl ještě zdaleka konec. V roce 1671 se Ludvíkovi zachtělo nového majestátního schodiště, na jehož podestě by přijímal vyslance. Le Vau mu ho musel vybudovat i přesto, že tím jeho pečlivě promyšlené vnitřní uspořádání paláce zcela pozbylo smyslu. To architekt zabilo.

V roce 1678 se Ludvík rozhodl pro další přístavbu. Zhotovení architektonického návrhu zadal Le Brunovu žáku, mladému Julesovi Hardouin-Mansartovi (1646-1708), který si vzal za ženu neteč mnohem významnějšího architekta, Françoise Mansarta (1598-1666). Mansart starší byl velmi originální architekt, vymyslel mimo jiné známou strmou mansardovou střechu a na svém kontě měl kromě jiného i řadu krásných pařížských domů a také zdejší dramatický kostel Val-de-Grâce. Postavil také celou řadu krásných zámků, včetně zámku v Maisons. Tou dobou byl však už po smrti, a tak zakázku získal neodbytný lichotník Mansart mladší, který si změnil jméno, aby se zdálo, že je přímým potomkem Mansarta staršího. Záležet si dal především na velikosti, v podstatě zdvojnásobil počet místností v paláci, čímž zničil vše pozitivní, co přinesla Le Vauova přístavba, neboť obě křídla propojil jednoduchou rovnou linií a na jejich protilehlých koncích přistavěl křídla nová. Jižní fasáda tak nabyla délky více než pěti set metrů. V této velikosti ji už není možné obsáhnout jedním pohledem a kromě toho je únavně monotónní. Její téměř nekonečná délka jí také ubírá na výšce. Celá stavba tak připomíná strašlivě protáhlý přízemní luxusní internát, a skutečně tomuto účelu sloužila, neboť Ludvík sem nechal v roce 1681 přestěhovat celou vládu a dvůr a každý významnější dvořan zde musel mít vlastní byt. Mluvit o luxusu by však bylo v této souvislosti nepatřičné, protože Mansart myslel na hygienu jen velmi sporadicky. Řada dvořanů a v extrémních situacích i jejich manželky si zvykla močit ve schodišťových šachtách paláce.

Na architektonickém řešení paláce se podílel také malíř Le Brun (1619-1690). Dostal na starost kompletní podobu interiérů, do nichž pak později poměrně nešťastným způsobem zasáhl opět Mansart. Charles Le Brun byl génius, jehož neblahý úrdek osudu odkázal do role oficiálního malíře nejvyšších vrstev. Nejprve se učil v ateliéru Simona Voueta (1590-1649). Vouet byl talentovaný malíř, který se snad mohl stát i malířem velkým. Maloval přísně realisticky a byl tak kromě George de la Tour jediným francouzským malířem realistou většího významu. Brzy však pochopil, že francouzský vkus či spíše vkus francouzských vládnoucích vrstev velmi výrazně upřednostňuje nezáživný klasicismus, upadlou podobu uměleckého názoru prosazovaného Carracciiovými, a rozhodl se mu vyjít vstříc. To ovšem neznamená, že se v tomto století nezrodila žádná zajímavá díla. Ambiciózní malíři, jako například Philippe de Champagne (1602-1674), se dál drželi portrétů. De Champagne byl francouzským van Dyckem a jeho portrét kardinála Richelieua v životní velikosti v londýnské Národní galerii (další je v Louvru) dokazuje jeho na oddiv stavěné umění. Le Brun se naproti tomu zabýval pracemi, které jsou dnes náplní profese bytového architekta. Stal se mecenášem velmi výkonné skupiny sochařů, výrobců gobelínů, rytců, vyšivaček krajek a výrobců nábytku, které vyškolil ve svých metodách a uměleckých názorech a jimž pak pravidelně dodával lukrativní zakázky.

Je s podivem, že si Ludvík, který vedení divadla svěřil Molièrovi, jehož dvorním dramatikem se stal Racine, dějepiscem Corneille a Prvním básníkem La Fontaine, jako svého předního malíře či ještě spíše poradce pro výtvarné umění vybral právě nepříliš invenčního Le Bruna. Le Brun sbíral funkce a tituly. Byl rektorem Královské akademie. Stal se i Hlavním kustodem pro malby a kresby, což znamenalo, že rozhodoval o tom, která díla se dostanou do královských sbírek, díky čemuž se stal neobyčejně vlivným mecenášem umění. Byl také ředitelem manufaktury na tapiserie rodiny Gobelínových, která byla v té době ještě rodinným podnikem. V tomto případě nešlo jen o pouhé mecenášství, neboť



Tvůrce uměleckého výrazu dvora Ludvíka XIV. Charles Le Brun ovlivnil celkový styl doby, ale pouze jeho podobizna kancléře Séguiera na koni (asi 1650), na níž zachytil sám sebe jako páže, prozrazuje určité nadání.

Gobelinovi zaměstnávali 250 dělníků a každým rokem potřebovali stovky nových návrhů tapiserií. Le Brun připravoval návrhy také pro královské zlatníky, pro desítky sochařů, kteří zhotovovali sochy na rozsáhlé královské pozemky, navrhoval lustry a fontány a v neposlední řadě také obrovské množství nábytku do všech královských paláců. Na starost dostal také výzdobu starých i nových částí Louvru. Až do své smrti byl hybnou silou všech změn a nové výzdoby Versailles. Le Brun *de facto* stvořil celkový styl Ludvíka XIV., první jednotný dekorativní styl, který kdy ve Francii vznikl a odkud se pak následně rozšířil do Evropy. Nebo ho snad nevytvořil on? Velkou roli, možná dokonce větší, než se obecně předpokládá, totiž v jeho utváření sehrál sám král. Byl sice nevzdělaný a bez vkusu, záleželo mu však na jeho domech, jež se stávaly vnějškovým zhmotněním jeho nekončícího ega. Dokonce sepsal průvodce pro Versailles, v němž návštěvníky nabádal, co, jak a v jakém pořadí si mají prohlédnout. Měl názory úplně na všechno a Le Brun se jim podvoloval. Král povýšil svého Prvního malíře na rytíře a posléze ještě do šlechtického stavu, učinil z něj zdaleka nejbohatšího umělce od Rubensových dob, za to však od něj očekával poslušnost. Jak poznamenal jistý dvořan: „Ani Vouet, ani Poussin by nebyli dostatečně poslušní a Ludvíkovi XIV. by nedovolili, aby jim vedl ruku.“

Je pravda, že Ludvík se o technické provedení obrazů příliš nezajímal. Šlo mu především o jejich obsah, o to, co vyjadřovaly, o jejich symboliku. Početné série pláten zobrazujících skutečné či smyšlené bitvy a vítězná tažení, které Le Brun namaloval nebo byl přinucen vymalovat pro všechny královské paláce, sloužily jako zrcadla, do nichž se král díval a v nichž viděl sám sebe jako hrdinu. Proto považoval Le Bruna za největšího žijícího malíře a často to při mnoha příležitostech veřejně opakoval. Za králova jednomy-

slného souhlasu pak Le Brun v šedesátých a sedmdesátých letech 17. století rozpoutal veřejnou debatu o teorii umění, která skončila předem naplánovanou porážkou rubensovského stylu a jednoznačným vítězstvím stylu poussinovského. Král nenamítal nic ani proti tomu, že Le Brun využíval Královské akademie k tomu, aby malířům nařizovala nejen co mají malovat, ale i jak to mají malovat, a dokonce jim poskytoval detailně zpracované názorné kresby, podle nichž se měli při zobrazování jednotlivých emocí a výrazů tváře řídit. Obrazy samotného Le Bruna jsou však zcela bez života. Podobně jako u Poussina je i v jeho případě jeho nejlepší malbou jeho vlastní podobizna (Uffizi), protože při jejím malování byl pro jednou nucen podívat se důkladně na svůj námět a zachytit ho pravdivě a podle skutečnosti. Jediným jeho dalším dílem, které má nějakou hodnotu, je portrét kancléře Séguiera na koni (Louvre), zachycující tohoto vlivného a cynického muže na vyjíždce. Doprovázejí ho pážata a samotný Le Brun mu drží nad hlavou slunečník. Obraz je životný, zachycuje zajímavý výjev, který si diváci snadno zapamatují. Je zábavný. Dokonce i kůň si příjemnou vyjíždku užívá.

V tomto moři nedostatku - ne snad talentu, toho bylo všude dost, ale spíše originality - byl výjimkou André Le Nôtre (1613-1700), význačný umělec, který se pouštěl do projektů, jaké nikdo před ním neuskutečnil a nejspíš na ně ani nepomyslel. Do té doby byli všichni nejpřednější evropští tvůrci zahrad Italové. V 15. století, kdy byla stržena opevnění mnohých středověkých hradů, se naučili dosahovat působivé symbiózy přírody a architektury. Italské zahrady vždy oplývaly jistou neformálností, nechávaly přírodě do určité míry volnost a svobodu. To však Francouzi nechtěli trpět. Chtěli, aby zahradám zcela vládl rozum. Chtěli si z přírody udělat svého otroka. Jejich úsilí o zkrocení všeho neuspořádaného se započalo už v 16. století a hlavními představiteli této tendence byl právě rod Le Nôtrových: Andrého otec i dědeček strávili celý život budováním zahrad v Tuileriích, které stále ještě nesou známky jejich práce a dnes zde najdeme mimo jiné i Andrého svatyni. Dědeček i otec byli velmi prostí, zato André měl mnohem vyšší ambice. Nebyl pouhým zahradníkem v našem slova smyslu. Byl výtvarníkem zahrad. Architektuře se učil u Mansarta staršího a malířství u Voueta. Zabýval se matematikou, perspektivou a optikou. Sbíral bronzové sochy a obrazy a domohl se také značné kořisti, ve které byla plátna od Clauda, Brila, Domenichina a Brueghela, z níž ovšem většinu (překvapivě) věnoval králi. Král ho za to jmenoval rytířem dvou různých řádů a pomohl mu přerodit se v opravdového aristokrata. Kromě jediné cesty do Itálie (1679), která podle všeho neměla na jeho budoucí dílo žádný vliv, nikdy neopustil Francii. Nemáme žádné důkazy o tom, že by projevoval nějaký zvláštní zájem o pěstování květin či ovocných dřevin, nebo o získávání vzácných či exotických rostlin. Zajímala ho pouze forma a barva. Jeho heslem bylo: „Forcer la nature.“ Vedl válku proti vší nahodilosti a neposlušnosti. Příroda mu sloužila pouze jako podřízený stavební prvek zamýšlených motivů a tvarů. André Le Nôtre přírodu uvěznil.

Jím vymyšlené prvky však byly převratné, a tak se dočkaly okamžité popularity. Le Nôtre pracoval nejprve v zahradách Lucemburků, pak v Tuileriích. Navrhoval rozsáhlé zahrady pro biskupy. Pak se ho zmocnil Fouquet a poskytl mu životní příležitost. Všechno ve Vaux-le-Vicomte bylo nádherné, ale zdejší zahrady návštěvníky přiváděly do něměho úžasu. Současný člověk už nedokáže jejich účinek tak ocenit, neboť je zvyklý prohlížet si letecké snímky obdobně rozlehlých projektů. Malíři 17. století dokázali vymalovat domy i s přilehlými pozemky ve správném měřítku, jejich výtvořky však byly nutně nepřesné a zkreslené jejich vlastní fantazií. Člověk si je musel jít prohlédnout na vlastní oči, aby si o nich udělal pravdivý obrázek. A právě zde se dostával ke slovu Le Nôtrův jedinečný talent. Byl zastáncem obřích rozměrů - těžko si můžeme představit, že by někdy

navrhl jen malou květinovou zahrádku - a výrazné středové osy souměrnosti, která se táhla od předního i zadního průčelí domu až kamsi do nekonečna. Prostřednictvím této osy chtěl návštěvníkům ukázat jednoznačný směr, zároveň je ale mátl různými „překvapeními“. Tvrdil, že zahrady by měly svou logikou navazovat na vnitřní uspořádání domu. Proto se skládají, stejně jako kterákoli stavba, z řady „místností“, jimiž návštěvník postupně prochází. Každá z nich musí být jiná, každá musí být nečekaná. Jejich rozdílnosti Le Nôtre dosahoval zčásti obratným použitím ohromného množství vody, různými tvary jezírek, kanálů a vodotrysků, ať už prostých, nebo shluknutých do obrovských či naopak miniaturních fontán, zčásti využíval různých výškových stupňů v krajině - a právě ty jsou hlavním tajemstvím jeho „překvapení“. Z domu se zdálo, že celá zahrada leží v jedné rovině, a tento dojem ještě posilovala středová osa souměrnosti. Když se však procházelo jednotlivými „místnostmi“, ukázalo se, že každá z nich leží v jiné výšce, takže návštěvník neustále scházel dolů nebo stoupal, i když jen tak, aby ho to neunavilo. Hlavním cílem bylo vybudování tajných a soukromých prostorů. Le Nôtrovy zahrady ve Versailles tedy nejsou na rozdíl od zámku a jeho místností nudné ani monotónní. Jsou magické a všudypřítomná voda ve své skryté či zjevné podobě je obdařuje svěžestí a proměnlivostí.

Le Nôtrova genialita spočívala, tak jako u všech nejpřednějších umělců, hlavně v tom, že dokázal stvořit zdánlivý nebo dokonce skutečný řád a pak ho záměrně narušit drobnými nepravidelnostmi, jež měly probouzet emoce a působit potěšení. Díky studiu optiky se stal odborníkem na perspektivní projekce a optické iluze, které návštěvníky zprvu šokovaly, následně jim ale, když pochopili jejich podstatu, přimášely potěšení. S radostí naslouchal obdivným výkřikům hostů, které již tradičně potvrzují zdárou realizaci myšlenky. Kromě toho se jeho dílo vyznačuje tajemností a neproniknutelností. Žádnou z velkých Le Nôtrových zahrad nelze zcela pochopit během první návštěvy. Chce to projít je několikrát, aby návštěvník porozuměl, o co architektovi šlo; a když se pak s nimi člověk seznámí blíže, pocit znuženosti nahradí vrcholný obdiv. Le Nôtre za sebou zanechal rozsáhlé životní dílo, vybuodoval dvacet pět rozlehlých zahrad. Na rozdíl od všech nezajímavých malířů tehdejšího režimu trávil většinu času v krajině, bedlivě si ji prohlížel a zaznamenával. O úzké spolupráci Ludvíka XIV. s umělcem vypovídá i to, že měl Le Nôtra ze všech svých zaměstnanců nejraději. Když pak zahradník zestárl, zeslábl a nemohl už chodit, král, v té době už také ve středním věku, se s ním často procházel zahradami ve Versailles. Le Nôtre býval na vozíku, který někdy tlačil samotný král, a společně se pak snažili a povídali si, jak pro budoucí věky dojemně zaznamenat Saint-Simon.

Anglie v té době neměla na poli umění téměř žádný vliv, nacházela se však na počátku období ekonomického a obchodního rozvoje, který z ní nedlouho na to učinil jednu z nejvýznamnějších světových obchodních mocností. Třebaže už tehdy byla kolébkou jedné z největších světových literatur, v oblasti výtvarného umění umění spoléhala výhradně na import. Tudorovci zaměstnávali Němce a Italy, Stuartovci především Vlámky a Holanďany. Přesto se však našlo i několik výjimek, několik osamocených géníů. Jedním z nich byl Robert Smythson (1536-1614), první Angličan, který zvládl nový architektonický styl a zcela ho poangličtil. Navrhl jedna z prvních anglických venkovských sídel - Longleat, Wollaton Hall, Hardwick Hall, Burton Agnes, Worksop - a pár menších staveb v třířbeného vkusu: Wooton Lodge ve Staffordshire patří dodnes k nejkrásnějším malým sídlům na území Británie. Nezaložil však žádný ateliér ani tradici, jejímž prostřednictvím by se jeho dovednosti automaticky předávaly a dál zdokonalovaly. Ani jediný anglický špičkový architekt první poloviny 17. století, Inigo Jones, neměl žádné odborné vzdělání.

Začínal jako „zhotovitel obrazů“, vypracoval se na výrobce dvorských masek a pomocí konexí u dvora pak přesedlal na architekturu. Vědomosti sbíral na svých cestách po Francii a Itálii a na jejich základě navrhl několik významných staveb, jako Queen's House v Greenwichi nebo Whitehall Banqueting House. Jeho dva kostely, Queen's Chapel v St James Parku a St Paul's v Covent Garden, jsou neobyčejně nápadité a všechno, co navrhl, bylo novátorské. Jeho celkové dílo je však dosti skrovné, přítrž mu udělala občanská válka, a ani on si nevychoval žádné přímé nástupce.

Pouze v jediné oblasti se může Anglie pochlubit opravdovou tradicí, a tou jsou malované miniatury. Jejím zakladatelem se za vlády královny Alžběty I. stal Nicholas Hilliard. Na jeho odkaz navázal a dále ho rozvinul John Hoskins a po něm přišel jeho synovec a žák Samuel Cooper (1609-1672). Když odhlédneme od jistých omezení, pro něž se sám rozhodl (maloval vždy jen ve velmi malém měřítku a jenom do pasu), můžeme Coopera prohlásit za nejlepšího portrétistu celého století, tedy s jedinou výjimkou, jíž byl van Dyck. Jak všichni uznávali, dokázal Cooper naprosto dokonale zachytit podobu portretovaného. Zároveň uměl i skvěle vystihnout charakter, ať už šlo o velikány, jako byli Cromwell, Hobbes, Monck, Ireton a Shaftesbury, nebo o kokety, jako o Lady Pye, Barbaru Villiersovou nebo Margaret Lemonovou (kterou vymaloval v pánském převleku s cylindrem). Ve srovnání s jeho dílky nám i plátna významných módních portrétistů pozdějších Stuartovců, sira Petera Lelyho (1618-1680) a sira Godfreye Knellera (1649-1723), připadají amatérská, jako by na nich vystupovaly mrkací pany a bohatě nastrojení strašáci do zelí. Cooper uměl fantasticky zachytit oči a hedvábné kadeře, uměl - řečeno s královnou Alžbětou I. - „otevřít okna do lidské duše“; stačí se podívat na jeho ironické zpodobení vychytralého preláta Gilberta Sheldona (Portland Collection). Autoři miniatur však podobně jako malíři akvarelů musejí bojovat, aby se dočkali uznání byť i jen na té nejnižší příčce uměleckého žebříku. Kdyby tomu tak nebylo, pohyboval by se Cooper na samém jeho vrcholu.

Proto nás nemůže nijak překvapit, že Christopher Wren (1632-1723) neměl původně vůbec v úmyslu stát se umělcem, natož pak architektem. Narodil se v předvečer občanské války, která ho pak provázela celé mládí. Pocházel z kněžské rodiny, jeho otec byl děkanem a strýc dokonce biskupem. Jeho jedinými vášněmi byla aritmetika, geometrie a astronomie. Jako chlapec vynalezl hodiny pro předpovídání počasí. Při studiích na univerzitě v Oxfordu se stýkal se skupinou intelektuálů, z níž vzešla celá řada významných lékařů a vědců. V pětadvaceti letech se stal profesorem astronomie. (Sir Isaac Newton o něm později prohlásil, že byl jedním ze tří nejlepších geometrů své doby.) Vynyšlel nové měřicí přístroje, vynalezl nový typ pera, zdokonaloval dalekohledy a stejně jako Leonardo da Vinci si zakresloval zajímavé technické nápady. V roce 1662 se stal členem nové katedry astronomie Oxfordské univerzity a jako vzdělaný vědec byl požádán, aby pro univerzitu navrhl novou aulu. Její základní linie měly vycházely z jednoduchého románského slohu, náročný stavební problém však představovala střecha. Wren se nechal inspirovat Palladiovou přestavbou Maxentiovy baziliky a všechny obtíže geniálně vyřešil. Poté se pustil do návrhu nové kapele, kterou jeho strýc, biskup Wren, věnoval koleji Pembroke, kterou na Cambridgeské univerzitě navštěvoval. V době, kdy se Wren vydal na cestu do Francie, už pomalu přecházel od vědy k architektuře, která mu, jak zjistil, skýtala možnost plně uplatnit jeho smysl pro přesnost a zároveň otevírala prostor pro vzrušující vizuální podněty. Velký požár Londýna, k němuž došlo o rok později (1666), pak zcela změnil běh jeho života i dějiny anglického umění.

Tento nejrozsáhlejší požár v dějinách Anglie zničil 13 200 domů, 45 významných sídel londýnských obchodních společností, 87 středověkých farních kostelů, řadu rozleh-

lých veřejných budov a starobyloou katedrálou sv. Pavla, která bývala největším chrámem v celé Anglii. Kdyby k takové katastrofě došlo ve Francii, Ludvík XIV. by zde nepochybně zavedl uměleckou diktaturu, která by dostala za úkol město od základů přestavět podle klasických dispozic. K tomu však nemohlo v Anglii, jež je velmi konzervativní a dává přednost organickému rozrůstání zástavby, dojít. Wren, který se na rekonstrukci podílel od samého počátku a v roce 1669 byl jmenován hlavním architektem nové katedrály sv. Pavla, rychle pochopil, že musí pro všechno své počínání získat souhlas parlamentu a dalších úřadů. V Anglii byl tehdy ještě stále velmi oblíbený středověký styl neboli gotika, jak se mu už tehdy říkalo. Dva roky po Wrenově narození byl v Leedsu postaven gotický kostel; tři roky po jeho smrti byl další zbudován ve Fenny Stratfordu v hrabství Buckinghamshire; o další čtyři roky později si kolej Oxfordské univerzity, kterou Wren osobně navštěvoval, nechala přistavět dvě gotické věže. Zatímco Wren si představoval klasicistní budovy s kupolí, ostatní se chtěli přidržet gotického stylu.

Poprvé v dějinách se nám zde naskytá příležitost sledovat do všech podrobností zrod významné katedrály. Wrenův první návrh (takzvaný Nový model) vycházející z bazilikálního typu chrámu byl jednomyslně zamítnut. Druhý návrh (takzvaný Velký model) se králi Karlovi II. líbil, ostatní ho však odmítli jako příliš revoluční. Třetí návrh byl kompromisem: chrám s dlouhou, gotickým způsobem situovanou lodí zastřešovala kupole, na jejím vrcholu však trůnila typická gotická věž. Wren se o návrhu sarkasticky vyjádřil, že jde o pokus „přiblížit gotiku co nejvíce architektuře lepších mravů“. Třetí model byl nakonec přijat, Wren si však vymínil, že mu „bude dovoleno provádět v průběhu výstavby určité úpravy, spíše ve výzdobě než v základním rozvržení stavby, pokud se bude domnívat, že si to postup prací žádá“, a tuto podmínku si vyložil tak, že může postavit chrám podle svého. Jednoho dne si do deníku zapsal: „Od té chvíle se hlavní architekt rozhodl nepřipravovat už žádné další modely ani veřejně neukazovat své plány, neboť to byla (jak se z vlastní zkušenosti přesvědčil) jen ztráta času a jeho dílo pak bylo hodnoceno nezpůsobnými posuzovateli.“



A tak se Wren pustil do výstavby katedrály sv. Pavla do té podoby, v jaké ji dnes známe. V souladu s anglickou tradicí zvolil křížový půdorys a stejně snadno zde rozlišíme i všechny hlavní části: kněžiště, příčnou loď, hlavní loď a jejich křížení. Hlavní loď je dlouhá, křížení je mohutné, zaujímá neuvěřitelně rozlehlý prostor a podobá se křížení v katedrále v Ely. Wren z původního návrhu zachoval také výraznou mohutnou kupoli, vystavěnou gotickým způsobem: strop je tvořen ka-

Wrenova katedrála sv. Pavla (1675-1710) dominovala spolu s dalšími sedmačtyřiceti satelitními kostely siluetě Londýna déle než dvě stě let a jako architektonické dílo nemá obdoby.

mennými klenbami, které zvenku chrání dřevěná střecha pokrytá olověným plechem. Původně zamýšlenou věž na jejím vrcholu nahradila malá vížka. Sv. Pavel je záměrně výstavný kostel, majestátní katedrála, která má již zdaleka zaujmout a dominovat svému okolí. Při pohledu zpod západního průčelí má uchvacovat svou obrovitostí a na závěr přinášet sled překvapivých průhledů ve svém interiéru. Podobně jako římský chrám sv. Petra má sloužit pro nejvelkolepější obřady císařsko-kněžského státu byzantské tradice. Vzdušnost a mramorový chlad jejího interiéru mají proteplovat obrovské státní slavnosti vedené rukou společnou a nerozdílnou nejvyšším knězem a panovníkem, a to za přítomnosti zástupců všech vrstev laické i kněžské společnosti. Proto je třeba ji posuzovat právě při některé z těchto událostí, a totéž platí i pro Svatopetrský chrám. Jako taková byla a je povedená, možná dokonce ještě povedenější než chrám Sv. Petra, neboť je dílem jediného muže a vznikla celá pod jeho vedením.

Základní kámen byl položen roku 1675, kupole se dočkala dokončení v roce 1710 a v roce 1711 prohlásil parlament stavbu za dokončenou. V době prvních návrhů bylo Wrenovi dvacet devět let, v době dostavění katedrály mu bylo sedmdesát devět. Žádný jiný architekt nebyl nikdy se žádnou významnou stavbou propojen tak úzce a od počátku až do samotného konce jako Wren s katedrálou sv. Pavla. Měl na starosti úplně všechno, od návrhu obrovského čtáctimetrového beranidla, kterým byly strženy zbytky vyhořelého kostela, přes uzavření dohody s lamači kamene z lomů v Portlandu, kteří zpočátku odmítali dodávat na stavbu materiál, a navržení vozů, na nichž se obrovské kamenné kvádry převážely, až po vypočítání nosnosti největších jeřábů, jaké byly kdy na území Anglie postaveny. Den co den Wren docházel na stavbu a dohlížel na to, aby kameníci odváděli práci v odpovídající kvalitě. Když byla hotová hrubá stavba, našel si (a do jisté míry i stvořil) vynikající výtvarníky, kteří ji měli vyzdobit. Patřil k nim zejména Grinling Gibbons (1648-1721), který zhotovil nádherně vyřezávané dřevěné lavice na kůr, a také Jean Tijou (aktivní v letech 1689-1712), hutník, který pro své hugenotské vyznání uprchl z Francie Ludvíka XIV. a jemuž Wren svěřil balustrády, přepážku kněžiště a mřížoví bočních kaplí. Gibbonsova a Tijouova práce se svou uměleckou kvalitou vyrovná dílu samotného Wrena. To už tak docela neplatí o výmalbě kupole, kterou provedl módní malíř sir James Thornhill (1675-1734), jehož si Wren osobně nevybral; tato volba by odpovídala spíše Le Brunovi. Vezmeme-li však v úvahu všechna omezení, jež Wrenovi svazovala ruce, musíme uznat, že při stavbě a zdobení chrámu sv. Pavla dosáhl nesrovnatelně lepšího a přesvědčivějšího výsledku než jeho kolega ve Versailles. Londýnská katedrála je jedním z nejvýznamnějších architektonických počínů celého 17. století.

Zaměříme-li se na Wrenovo dílo jako na celek, můžeme ho pro jeho rozsáhlost i kvalitu zařadit po bok Berninimu. Zároveň s výstavbou Sv. Pavla měl Wren hlavní slovo také při znovuvybudování náhrady za sedmaosmdesát kostelů, které vzaly za své při požáru Londýna. Řada farností byla sloučena, takže bylo třeba postavit jen padesát jedna svatostánků. Nikdo v celých evropských dějinách nepostavil tolik kostelů jako právě Wren. V roce 1677, kdy proces obnovy vrcholil, jich bylo rozestavěných na třicet a on na všechny z nich bedlivě dohlížel. V roce 1686 už bylo všech padesát jedna (až na několik málo věží) dokončených. Všechny můžeme označit za klasicistní, Wrenův charakteristický, v tomto případě nespočetněkrát obměněný styl je však příliš výrazný, než aby bylo možné ho jakkoli zaškatulkovat. Všechny z nich byly a dodnes jsou především „Wrenovými kostely“. Svůj hlavní cíl při jejich projektování definoval následovně: „Všichni věřící by měli bohoslužbu dobře slyšet a zároveň vidět a slyšet kněze.“ Často ho omezoval stavební pozemek a finance, ale vytčeného cíle dosáhl ve všech kostelech: všechny jsou světlé a vzdušné, s vynikající viditelností a akustikou. Jeho mistrovství je nejvýrazněji patrné na

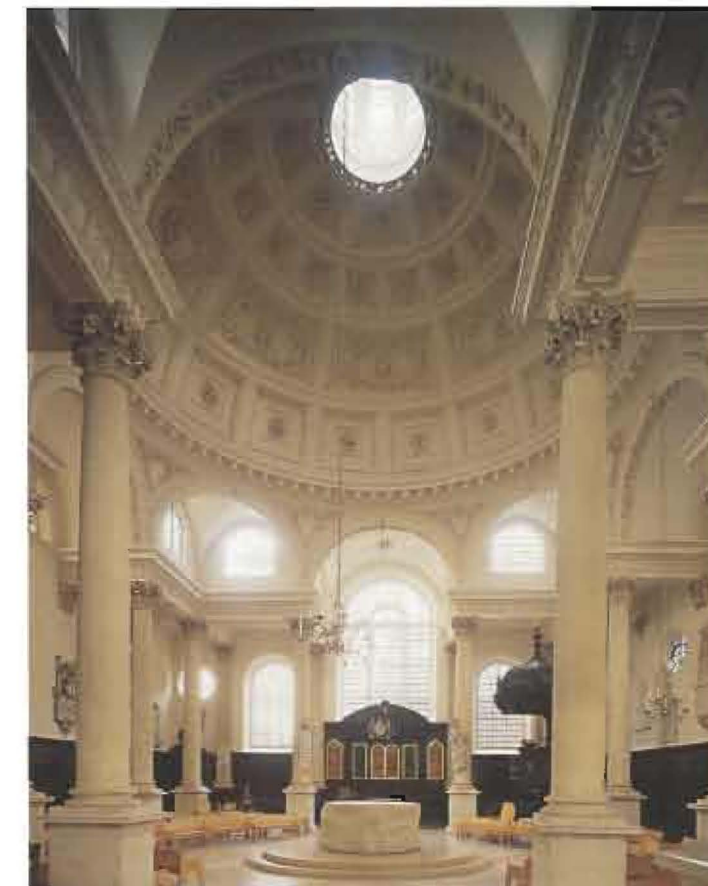
jeho geniálních variacích zastropení. Tři kostely, včetně kostela St Stephen's Walbrook (nejkrásnějšího ze všech), mají kupole. Ostatní mají věže, například nádherné mnohapatrové špiče, jako St Bride's na Fleet Street a St Mary-le-Bow, štíhlé věže pokryté olověným plechem, jakou má St Martin's v Ludgate, kamenné věže obepnuté výrazným sloupořádkem, jako St James v Garlickhythe), otevřené kupole, jakou se pyšní kostel St Magnus the Martyr, plus ještě další jednu či dvě variace.

Dokud siluetu londýnského City neroztříštila výstavba 20. století, obepínaly Wrenovy kostely mocnou odhalenou hrudí sv. Pavla jako šňůra rozmanitých perel. Nenajdeme mezi nimi dva stejné, všechny dohromady se však vyznačují architektonickou čistotou, řádem a funkční jednoduchostí, rozvolněnými bezpočtem různých nápaditých detailů. Také nová výstavba obytných budov se v souladu s výnosem parlamentu z roku 1667 řídila určitými jasně danými pravidly, která namísto středověkých hrázděných domů obytných čtvrtí nařizovala použití cihel - dala tak vzniknout stylu později nazývanému „georgiánský“, a protože Wren měl při stanovování těchto pravidel poměrně výrazné slovo, bylo celé centrum Londýna v 18. století do značné míry „Wrenovým městem“. Něco takového nemůžeme říci o žádném jiném architektovi ani projektantovi. Ale ani to ještě nebylo všechno. Na dvou stranách Londýna vystavěl rozsáhlé komplexy: na západním konci velkou nemocnici v Chelsea a na východním konci ještě větší a impozantnější nemocnici v Greenwichi. V obou případech se ve svém tvůrčím rozletu musel podřítit značným omezením, byl však trpělivý a díky odhodlání a vzácné schopnosti přeměňovat restriktce ve výhody se mu podařilo dosáhnout u obou staveb architektonické jednoty.

Není tedy divu, že se Wren dočkal mnoha napodobitelů, následovníků a žáků. Této tradici dal ostatně vzniknout on sám, když začal využívat královského Stavebního úřadu, který je ve skutečnosti jedním z odborů vlády, jako své školy. Z ní pak vzešli dva neobyčejně nadaní stavitelé, z nichž jeden vzlétl jako raketa, druhý byl spíš tahoun a dřič. Nicholas Hawksmoor (1661-1736) nastoupil do Wrenova úřadu v osmnácti letech. Dostalo se mu tak náležitěho vzdělání, první polovinu své kariéry však strávil ve stínu svého velkého učitele. Velká část jeho díla je začleněna do Wrenových návrhů a nelze ji od nich odlišit. S jistotou však víme, že měl na starosti tři překrásné londýnské kostely: St Alfege v Greenwichi, Christchurch na Spitalfields a St Georges-in-the-East. Tyto svatostánky vycházejí z Wrenovy tradice, jsou však ještě krásnější než jeho nejlepší kostely, zčásti nepochybně i proto, že jim perfekcionista a na řemeslnou práci přepečlivý Hawksmoor mohl věnovat veškerou svou pozornost. V několika případech dokážeme jeho práci pro Stavební úřad přece jen odlišit: jeho dílem je nepochybně například překrásný skleník v Kensingtonských zahradách. Díky Wrenovu silnému vlivu se Hawksmoor stal předním autorem monumentálních staveb z cihlového zdiva, které jsou působivé i tehdy, když nejsou rozměrově právě největší, jak dokazuje domek pro vévodu z Marlborough v Iveru v hrabství Buckinghamshire. Výtečně si uměl poradit také s kamenem; jeho „malý palác“ v Easton Neston v hrabství Northamptonshire (Wren zde postavil stáje, plánovaná dvě křídla nakonec nebyla realizována) patří k nejvýznačnějším budovám vzniklým v tomto období a posléze se stal ideální kulisou pro vůbec první sochařskou zahradu na území Anglie.

Nyní se ocitáme na počátku období, v němž dosáhla největšího rozkvětu anglická venkovská sídla. Tuto éru zahájila v roce 1688 takzvaná Slavná revoluce, v níž se hrstka mocných whigovských rodů spojila, aby vyhnala katolického krále Jakuba II. a místo něj dosadila na trůn jeho protestantskou dceru a jejího holandského manžela. Whigovští

Kostel St Stephen's Walbrook (1672) skrývá Wrenův neoriginálnější interiér. Dispozice všech jeho kostelů odpovídaly jeho přesvědčení, že věřící má bohoslužbu dobře slyšet a zároveň vidět na kněze.



grandové zatoužili po venkovských sídlech, odpovídajících jejich oligarchickému postavení a bohatství, a nechali si je vybudovat. Jejich přičinlivým projektantem byl William Talman (1650-1719), podobně jako Wren šlechtic bez architektonického vzdělání, který se vše naučil z praxe a početných cest. Velké poučení našel ve Vaux-le-Vicomte a ve Versailles, po návratu domů však získané vědomosti zcela poangličtil a pro Cavendishe, jeden z nepřednějších whigovských rodů, navrhl jejich vznosný Chatsworth House v hrabství Derbyshire, obklopený stupňovitými vodními zahradami, jež by Le Nôtre pokládal za barbarské, které však díky svému umístění v Peak District působí příhodně. Obdobné stavby vytvořil také v Draytonu v hrabství Northamptonshire a v Dyrhamu v hrabství Gloucestershire. Talman byl však hádavý - ostatně jako celá řada jiných architektů, neboť architekti žijí v neustálých obavách a musí se věčně potýkat se spoustou neschopných hlupáků -, takže se se všemi svými zadavateli dříve či později nepohodl do té míry, že ho chtěli propustit či v některých případech dokonce propustili.

V jeho dráze pokračoval muž, od něhož by to asi čekal jen málokdo, sir John Vanbrugh (1664-1726). Také on pocházel ze šlechtického rodu a byl bez výtvarného vzdělání. Jeho dědeček přišel do země jako vlámský imigrant, jeho matka však byla v úzkém kontaktu s mnoha aristokraty po celé Anglii, a právě díky těmto vazbám se z Vanbrugha stal významný architekt. Začínal jako voják, kvůli špionáži si pobyl tři roky ve francouzském vězení (a mohl se tak důkladně seznámit s architektonickou podobou útrob Bastily), a poté dosáhl obrovského úspěchu jako autor divadelních her, neboť v roce 1697 napsal dvě komedie, které se mezi díly v anglickém jazyce řadí mezi vůbec nejúspěšnější. O dva roky později se pak překvapivě prosadil jako architekt, když po populativním Talmanovi převzal rozsáhlý projekt pro hraběte z Carlisle, který si chtěl nechat postavit nejprepychovější venkovské sídlo v celé Anglii.

Vanbrugh si ke spolupráci na projektu přizval Hawksmoora. O jeho chytrosti svědčí skutečnost, že si k sobě vybral opravdového profesionála, protože chtěl mít jistotu, že stavba bude po technické stránce v naprostém pořádku. To, že Hawksmoor jeho nabídku přijal, naopak dosvědčuje jeho skromnost; možná stál raději v pozadí a hledal si následo-

vníka svého geniálního učitele Wrena. Oba muži pak až do Vanbrughovy smrti spokojeně tvořili bok po boku. Vanbrugh vnesl do anglické architektury smysl pro drama, jímž byl bohatě obdařen například Bernini a který Wren odmítl a prohlásil o něm, že je anglickému národnímu duchu zcela cizí. Že tomu tak není, dokazuje zámek Howard v Yorkshire, ohromný, kupolí zastropený dům s nádhernou fontánou před hlavním vchodem, jehož velikost by Berninimu jistě lahodila. Jediným problémem bylo a nadále zůstává jeho zútulnění a uchování do budoucna, neboť Vanbrugh, podobně jako další tvůrci pompézních staveb, mívával problémy s financemi. Všechny jeho velké domy, jako třeba Seaton Delaval na pobřeží Northumberlandu (dojem, jímž na návštěvníka při prvním setkání zapůsobí, je zcela nezapomenutelný), tak mívají čas od času problémy s propadáním střech. Velkoleposti Vanbrughových staveb se však nikdy nikdo nevyrovnal.

Když se parlament rozhodl ocenit dosud nejúspěšnějšího britského vojenského velitele Johna Churchilla, vévodu z Marlborough, a učinit tak v měřítku vskutku královském, padla volba zcela jasně právě na Vanbrugha a s ním přirozeně i na Hawksmoora jako jeho pomocníka. Tak jako Marlborough porazil Ludvíka XIV., měl také Blenheim Palace (1704-1720) předčít Versailles. Avšak povedlo se to? Palác je největší budovou svého druhu, jaká byla kdy na území Anglie vystavěna, a také proto se stal předmětem zájvu hned tří po sobě vládnoucích králů, Jiřího I., Jiřího II. a Jiřího III., neboť jak pravil jeden z nich: „My nic takového nemáme.“ Během výstavby se všichni, od vznětlivé vévodkyně až po samotného Vanbrugha, ládali se všemi ostatními, zejména pak s představiteli parlamentu, kteří začali svého velkorysého daru brzy litovat. Samotný palác je impozantní, avšak těžkopádný a postrádá dramatickou lehkost zámku Howard a sídla Seaton Delaval. Je dosti překvapivé, že ho Angličané vůbec vystavěli, a ještě překvapivější, že je ještě stále obývaný, a to dokonce původním rodem Churchillových, kteří se chytře poučili od Habsburků a manželky pro své syny vybírali mezi bohatými dědičkami pocházejícími zejména ze Spojených států amerických. Blenheim vyšel z módy ještě před svým dokončením, neboť žádaným znakem architektury 18. století se stala jemnost a křehkost.

John Vanbrugh
budoval zámek
Howard od roku
1699 podle
Wrenových ideálů
a za pomoci
Hawksmoorových
technických
vynálezů. Pompézní
dominantní ústřední
kupole je však čistě
jeho výmyslem.



XIX.

NÁDHERA A TAJEMNO

18. STOLETÍ

V roce 1720 vymaloval Jean-Antoine Watteau (1684-1721) pařížský obchod s obrazy, *Gersaintův vývěsní štít* (Charlottenburg, Berlín), na němž vidíme neznámé osoby, jak stěhují pryč staré portréty Ludvíka XIV. Toto plátno se stalo symbolem nového věku, věku agnostického, ne snad vystupujícího otevřeně proti náboženství, ale spíše vůči němu lhostejného; věku lehkomyšlného, frivolního (jak namítali jeho odpůrci), neklasičtějšího (neboť neuznával žádná pravidla), avšak ani realistického, neboť usiloval o únik z reality do potěšení. Prorokem tohoto věku se stal právě Watteau. Pocházel z Valenciennes, jež však bylo během Ludvíkových válečných výbojů dobyto, takže se nenarodil jako Francouz. Nikdy nebyl oficiálně zaměstnaný ani nepracoval pro dobové mocipány. Živobytí mu zajišťoval obchodník s uměním jménem Gersaint. Stal se tak prvním významným malířem, který světil své záležitosti do rukou někoho jiného; i to bylo znamením doby. Veškeré vzdělání, jehož se mu dostalo, nabyt u Clauda Gillota, autora scén a dekorací jisté italské divadelní společnosti, která hrála *commedii dell'arte*, ale Ludvík XIV. ji v roce 1697 potupně vyhnal jak z Versailles, tak z jejího pařížského divadla. Celá divadelní společnost pak přesídlila na periferii, kde sice bez státních dotací třela bídu s nouzí, o to větší popularitu si však získávala u pařížského obyvatelstva.

Watteau tak dosáhl umělecké zralosti v divadelním podsvětí, sem tam vypomáhal při malování dekorací a zejména se podílel na organizaci velkých soukromých večírků a slavností. Pro soukromé klienty vymaloval celou řadu drobných pláten, z nichž první tvořily obyčejné žánrové obrázky, později však přešel ke stylizovaným divadelním výjevům s mladými muži a ženami, kteří na nich tančili, flirtovali a vůbec se bavili. Těchto prehavých motivů vymaloval více než čtyři sta. Inspiraci mu poskytovaly opakované návštěvy Lucemburského paláce, v němž visela obrovská plátna, na nichž barvitý Rubens oslavoval události ze života Marie Medicejské. Watteau po každé návštěvě zřejmě posedával v zahradách, vzpomínal na Rubensovy syté barvy a na jeho odvážné tahy a vše si po paměti skicoval. Jeho studie postav, provedené červenou křídou nebo pastelem, doplněnými ještě černou a bílou, jsou nádherně přitažlivé. Nakreslil jich více než tisíc a velká většina z nich se nám dochovala. Krátce po Watteauově smrti začal podle nich nakladatel Jullienne zhotovovat lepty a posléze je vydal ve dvoudílném počtu *Recueil Jullienne* (1735), kterým oslavil celé Watteauovo dílo, což byla pro umělce, jemuž se za života nikdy nedostalo žádných oficiálních poct, nevídaná čest (a z obchodního hlediska obrovská poklona).

Watteau se opakovaně a neúspěšně několikrát pokoušel získat státní cenu Prix de Rome, jež umožňovala studovat výtvarné umění v Itálii. Nakonec se mu přece jen podařilo dosáhnout uspořádání výstavy v Akademii, za niž musel do jejích sbírek odevzdat „vzo-

rek“ svého díla. Pro tuto příležitost zvolil plátno *Odjezd na Kythéru* (1717, Louvre), na kterém zástup bezstarostných mladých lidí odchází do mytologických zahrad rozkoše, jimž svou neomezenou mocí vládne Venuše. Když chtěli akademikové toto dílo zapsat, museli pro ně vymyslet novou kategorii, která Watteaua označila za „peintre de fêtes gallantes“.

Watteau se tedy stal „malířem galantních slavností“ a už jím i zůstal. Snad pouhou náhodou tak vytvořil nejen novou kategorii malířství, nýbrž objevil také nový styl, neboť se mu jakýmsi způsobem podařilo přenést lehounké tahy, jichž využíval na svých rozkošných kresbách, i na plátno. Postavy maloval malé, takže se zdají být spíše stafáží než hlavním námětem jeho obrazů, někdy se však od nádherně provedených sukní dívek odrazí světlo, takže na plátně zazáří jako rozžhavené meteory. V případě *Odjezdu na Kythéru* by námětem obrazu mohly být klidně obrovské převislé stromy, které Watteau (zčásti podle skutečnosti, zčásti podle svých představ) vymaloval zcela novátorským způsobem, jenž se posléze začal běžně objevovat na plátnech většiny krajinářů 18. století. Jeho muži a ženy jsou ve skutečnosti herci a herečky, jeho slavnosti a průvody jsou davové scény, jeho stromy jsou divadelní kulisy. To je jasně vidět na velkolepém obraze *Perspektiva* (Museum of Fine Arts, Boston), na němž publikum skrze divadelníky, hrající a zpívající v popředí, nakukuje do temné aleje obrovitých stromů, která rámuje sluncem zalitý pavilonek ve středu zadního plánu. Toto plátno velmi silně připomíná divadelní kulisy, i tak je však působivé. Watteau se kdesi dočetl, že benátské karnevaly před začátkem půstu často připomínaly rytířské hostiny, a tak vymaloval několik benátských výjevů jako *Benátské slavnosti* (*Les Fêtes Vénitiennes*, Národní galerie, Edinburgh); v některých případech zvětšil lidské postavy na kamenných terasách natolik, že se staly hlavním námětem obrazu, jako například na plátně *Kouzla života* (*Les Charmes de la Vie*, Wallaceova sbírka, Londýn).

Jeho díla si získala neobyčejnou oblibu - k veliké nelibosti akademiků, o to větší, že Watteauův styl malby hrubě neschvalovali. Při kombinování barev a provádění tahů se neřídil žádnými ze zaběhaných pravidel, barvy nanášel zcela libovolně v tenkých nebo silných vrstvách, podle toho, jak se mu právě zachtělo, jednotlivé odstíny často odmítal míchat na paletě a barvy místo toho nanášel jako malé různobarevné body, které oko diváka

Watteau namaloval *Gersaintův vývěsní štít* (1720) v době, kdy v malířství nastupovala nová éra frivolity, kterou on sám uplatňoval a posléze se stal jejím typickým představitelem.



při pohledu z dálky spojilo do žádaného odstínu. Jde o další z „objevů“, který se o sto padesát let později začal připisovat impresionistům. Některé kritiky Watteauových postupů však byly oprávněné. V současné době je znát, že se mu nedostalo odborného vzdělání, neboť jen několik málo jeho děl se dochovalo v dobrém stavu a vykazují stejné světlo a jemnost odstínů, v nichž je kdysi vymaloval. Jeho plátna ztrácejí barvy a tento proces nelze zvrátit žádným čištěním ani restaurováním. Při studování jeho souborného díla zjistíme, že Watteaua přestalo malování galantních slavností ke konci života bavit, a že kdyby mu bylo dopřáno více času, nejspíš by se s tímto žánrem a jeho bytostnou strojeností postupně rozloučil, začal by se věnovat realističtějšímu žánru a pařížský život by divákovi předkládal ne v jeho smyšlené, nýbrž skutečné podobě. *Gersaintův vývěsní štít* je prvním obrazem, na němž je zachycen luxusní pařížský obchod, jeho zákazníci i obsluha; je zároveň i novým východiskem Watteauova stylu a jeho mistrovským dílem. Na rozdíl od galantních slavností téhož malíře diváka upoutá, takže si ho dlouze a pečlivě prohlíží a opakovaně se k němu vrací. Netrvalo však ani rok a Watteauův život se uzavřel, a proto jsou jakékoli spekulace o jeho dalším uměleckém směřování zcela bezpředmětné.

Největší malířskou hvězdou Francie poloviny 18. století, umělcem, který nejlépe vystihl Watteauem zahájenou proměnu vkusu a stal se jejím ztělesněním, byl François Boucher (1703-1770). Jen kvůli několika málo umělcům se milovníci výtvarného umění sváří tak často jako právě kvůli němu. V řadách vyznavačů ducha světského puritanismu, účelných cílů a rovnostářských názorů vzbuzuje ničím nezastíraný odpor. Na druhé straně znalci, kteří si cení především dokonalého řemeslného zpracování, ho v dějinách malířství řadí na jedno z předních míst. Všechna jeho díla stojí za důkladné prozkoumání - a to pěkně zblízka. Jeho otec byl řadový malíř, který si podle všeho vydělával především malováním vývěsních štítů a zdobením kočárů. Boucher pak ještě jako nedospělý mladík díky svému výraznému talentu získal Prix de Rome, protože však neměl žádné konexe u dvora, byl o svou odměnu (cestu do Říma) korupcí připraven. Od té doby už nikdy nedostal nic zadarmo a musel se obtížně protloukat: ilustroval knihy, zhotovoval lepty a rytiny, připravoval návrhy pro rodinné manufaktury Beauvaisů i Gobelinů, maloval divadelní kulisy, navrhoval nábytek (tomuto čím dál významnějšímu řemeslu se pak věnoval i jeho syn), bohatým zákazníkům maloval dřevěné panely umístované nade dveře, kreslil andělíčky, jak se milují, hrají nejrůznější hry nebo jen tak pózuji (tyto výtvoři můžeme směle nazvat jednou z nejnižších forem umění), prodával své překrásné kresby, zkrátka vydával svůj geniální talent všanc umění v jakékoli podobě (včetně obrazů s historickými a náboženskými náměty), hlavně když byla prodejná. Ke stáru tvrdil, že celkem vytvořil více než deset tisíc kreseb a namaloval více než tisíc obrazů. Možná jde jen o typické francouzské vychloubání, jako když spisovatel

Boucher, jenž byl nejoblíbenějším malířem madame de Pompadour, se specializoval na erotické akty. Uměl však vymalovat, eokoli včetně žánrových obrázků; mezi jeho nejlepší plátna patří *Ranní káva* (1742).



372 Georges Simenon tvrdil, že spal s dvaceti tisíci ženami. Zároveň to ale může být pravda, neboť Boucher vždy pracoval velmi rychle a celý život se nevěnoval ničemu jinému.

DĚJINY
UMĚNÍ:
NOVÝ
POHLED

Úspěch přišel pomalu ale jistě. Boucher byl nápaditý a vymyslel podkategorii watteauovských galantních slavností, na nichž se v dobrém rozmaru míhají polomytické postavy pastýřů a pastýřek. První kousky tohoto žánru, *Dvorný pastýř* a *Dobrá pastýř*, můžeme ještě dnes obdivovat na panelech nade dveřmi v pařížském Hôtel de Soubise, který rozhodně stojí za návštěvu, neboť se zde můžeme důkladně seznámit se vkusem vysoké společnosti Boucherovy doby. Tento námět si pak získal takovou oblibu, že se začal v Boucherově pojetí i v pojetí mnoha dalších malířů objevovat na bezpočtu tapisérií, na porcelánu z manufaktury v Sèvres, na závěsech a potahových látkách, tiscích a obrazech a stal se dokonce hlavním motivem výzdoby venkovského sídla Marie Antoinetty v Malém Trianonu ve Versailles. Boucher si pak svůj úspěch pojistil složitými obrazy mytologických nahých krás, jako jsou *Venuše ve Vulkánově dílně* (Louvre, Paříž), *Venušin triumf* (Nationalmuseum, Stockholm) a *Diana odpočívající po koupeli* (Louvre, Paříž). Tato plátina ještě doplnil rozměrově menšími otevřeně erotickými díly určenými do pánských pracoven vyšších tříd, na nichž nejčastěji zobrazoval dámské zadnice, například na obrazech *Plavovlasá odaliska* (Alte Pinakothek, Mnichov) a *Hnědovlasá odaliska* (Louvre, Paříž; jde o kopii, originál se nedochoval). Boucher bývá často vnímán jako „pánský“ malíř, pravda je však taková, že jeho nejštědřejší a nejvýznamnější patronkou byla králova oficiální milenkyně madame de Pompadour; ostatně vymaloval několik jejích skvostných portrétů, z nichž dva, které jsou uloženy v Mnichově (Bayerisches Pinakothek, Alte Pinakothek), můžeme směle nazvat mistrovskými díly. Tatáž dáma měla zálibu v obrazech znázorňujících děti, jak vykonávají činnosti dospělých, a její oblíbený malíř jí v tomto ohledu vycházel vstříc. Boucher maloval vždy jak nejlépe dovedl, i když šlo jen o komerční zakázku, jak dokazuje pár pláten *Východ slunce* a *Západ slunce*, dnes ve Wallaceově sbírce.



Na plátně *Domček z karet* (asi 1737) spojil Chardin své mistrovství v zachycení zátiší s láskou k zobrazování dětí při nejrůznějších zábavných činnostech.

373

NÁDHERA
A TAJEMNO
18. STOLETÍ

Boucherovi kritici vždy tvrdili, že jeho obrazy působí příliš náznakovitě, „nedokončeně“; takový však byl jeho styl, právě tak maloval - podle konkrétního námětu, nálady a duševního rozpoložení. Maloval tak často a tolik, že se mu štětky stávaly pouhým prodloužením prstů. Nikdy neodvedl špatnou práci a uměl malovat i vážné náměty. Jeho *Ranní káva* (Louvre, Paříž) je stylově čistý žánrový obrázek, provedený ve velkém stylu. Obraz *Madame Boucherová*, který je (podobně jako většina obrazů v newyorské Frick Collection sbírce) mistrovským dílem, skládá hold krásné dámě, která byla malířův výtečnou manželkou. Miloval zahrady a maloval je se záviděníhodnou zručností, jak dotvrzují jeho dva portréty Madame de Pompadour, sedící a stojící v zahradním zákoutí (Victoria and Albert Museum, Londýn; Wallaceova sbírka, Londýn).

Nový umělecký svět, na jehož formování se Boucher tak zásadním způsobem podílel, pak ze svého středu vydal tři další geniální malíře, z nichž první, Jean-Baptiste Siméon Chardin (1699-1779), byl jeho současníkem. Na první pohled se může zdát, že tyto dva neměli téměř nic společného. Boucher se při malování řídil instinktem, náhodnými závanými náladami, skrze něž unikl realitě, zatímco Chardin lnul k realitě nebývalou silou. Spojovala je však naprostá oddanost malování a také přísné sebeovládání, jež je přimělo věnovat se neúnavně tomuto oboru umění celý život. Chardin však maloval pomaleji, a tak je jeho odkaz mnohem méně rozsáhlý. Pocházel z umělecké rodiny (za manželku si však vzal dceru právníka) a jeho prvním, ještě poněkud hrubým dílem byl vývěsní štít lékařské ordinace, v mnoha ohledech připomínající Watteauovo plátno pro Gersainta. Při práci v podřadném ateliéru, kde dostal za úkol vymalovat mušketu na portrétu člena coypelovské dynastie, zjistil, že jeho silnou stránkou jsou předměty - dokázal je zachytit neobyčejně věrně a tato práce ho bavila.

Jistou nadějí mohl Chardinovi skýtat také úspěch návrhů na tapiserie, které připravoval Jean-Baptiste Oudry (1686-1755). Zátíší s mrtvým divokým ptactvem a zvířaty, na něž se specializoval, byla vždy žádaná a oblíbená. Díky plátnům *Buřeta* (s ovocem, jídlem a vínem) a *Stažený rejnok* (Louvre) byl Chardin přijat za člena Akademie. Od té doby až do konce života maloval zátiší sestávající převážně z nejrůznějších kombinací cínových, měděných a stříbrných předmětů, kožešin, peří, kůží, ovoce, textilů, masa a ryb, které skládal do skupinek se stále větším mistrovstvím. Při jejich malování dbal na dokonalé vystižení všech detailů a zvolení toho nejvhodnějšího osvětlení. Je třeba říci, že některá jeho díla jsou nudná a mnohá znovu a znovu opakují tentýž motiv. Nejlepší jsou ta, na nichž se odvážil použít zrnitější techniku, barvu nanášet sice stále opatrně, ale v mohutnějších vrstvách, podobně jako Vermeer na chlebu na obraze *Mlékařka*. Dvě vynikající Chardinova díla jsou dnes uložena v Louvru: obrazy *Dýmky a džbánky* a *Zbytky snídani*. Tato plátina vznikla s časovým rozestupem téměř čtvrt století a jsou tak důkazem, že jeho metody se za ta léta nijak zvlášť neproměnily. Na obou obrazech se malíř snažil uplatnit krásu a barvu jemného porcelánu v kontrastu s blyštícím se stříbrem. Chardinovi se dařilo prodechnout zobrazené předměty určitou něhou a charakterem a přimět diváka, aby na ně pohlížel se zájmem a náklonností. V tomto ohledu byl extrémním realistou, který své obrazy obohacoval o metafyzický rozměr. Když se stal členem Akademie, dosáhl díky své umělecké spolehlivosti, skromnosti a oddanosti profesi, doložené i jeho slavnou *Vlastní podobiznou s cvikem* (Louvre), všeobecné obliby. Byl dokonce zvolen pokladníkem této významné instituce a svou funkci pak po mnoho let tiše a zdatně vykonával.

Tento tichý úspěch dodal Chardinovi odvalu, takže rozšířil svůj záběr a začal malovat interiéry s figurami. Specializoval se na uvážlivé, pěkně upravené, avšak skromné ženy a na jejich vztah k dětem. Obraz *Gouvernantka* (National Gallery, Ottawa), na němž učitelka kárá nezbedného desetiletého chlapce v elegantním dlouhém kabátě, se na malířské výstavě v roce 1738 dočkal okamžitého úspěchu, a obdobných výjevů pak Chardin nama-

loval ještě několik desítek. Na některých se pokusil spojit žánrové obrázky se zátiším, jako na plátně *Nádoba na vodu* (Národní galerie, Londýn), jiné jsou čistě žánrové. Chardin s chutí maloval děti a jejich soustředění, třeba když se učí číst (*Škola*, Louvre) nebo když si hrají (*Doměk z karet*, Národní galerie, Londýn). Jeho cílem bylo vdechnout život ztišeným okamžikům každodenního života, proměnit nevýznamné události ve ztělesnění radostného štěstí, jako je tomu například na obraze *Ptačí varhany* (dvě verze, Louvre a Frick Collection v New Yorku), na němž dáma hraje jakousi melodii, aby tím svého ptáčka přiměla ke zpěvu. Přestože jsou tento námět a další Chardinovi náměty do značné míry vyumělkované, představují nám rodinný, domácí život z největší blízkosti, jíž je výtvarné umění schopno. Chardin nebyl nadán Vermeerovou genialitou, dokázal však vytvořit poklidný výjev, na němž oko diváka s radostí spočine.

V padesátých letech 18. století pak Chardin malování figur náhle zcela opustil a pokorně se vrátil k zátiším. Důvody tohoto rozhodnutí neznáme. Možná se obával stále ukřičenějších hlasů „lobby“ neoklasicistů, kteří se snažili ovládnout francouzské výtvarné umění a ztěžovali mu jeho působení ve službách Akademie. Zátiší, za něž ho nikdo nemohl napadat, pak měla nejdále k historickým námětům, které z hloubi duše nenáviděl, a tak se právě zátiším věnoval až do konce života. Když si prohlížíme jeho nejlepší práce, například dojemného *Malého kreslíře* (Stockholm) nebo *Odpolední čaj* (Art Gallery, Glasgow), na němž tichý okamžik prosvěcuje ostrá červená barva stolu, těžko můžeme uvěřit, že si dílo tohoto malíře vysloužilo umělecké odsouzení, a to ne jednou, ale hned dvakrát: na počátku 19. století a pak znovu v první polovině 20. století. Tak to ale opravdu bylo, zčásti snad i kvůli velkému počtu špatných prací, jejichž autorství bylo Chardinovi připisováno. Celkový počet jemu připisovaných děl se snížil z 1200 (1933) na 400 (kolem roku 1970) a nyní čítá asi 300 kusů. Obrovský úspěch výstavy jeho obrazů (Paříž - Londýn) v roce 2000 pak dokládá, že jeho autentické práce mají svou přitažlivost i publikum. Chardinova tichá slova k nám tedy promlouvají i po několika stoletích, právě tak, jak si to sám přál. Však také kdysi jistému upovídánému povrchnímu kolegovi z Akademie řekl: „Kdo kdy říkal, že se maluje barvami? Malíř možná *používá* barvy, ale maluje citem.“ Totéž chtěl při pohledu na jeho plátna nejspíš vyjádřit i Marcel Proust: „Pokud nás dnes těší se na ně [Chardinovy obrazy] dívat, je to proto, že Chardina těšilo je malovat. A malovat tyto obrazy ho těšilo proto, že ho těšilo pozorovat výjevy, které na nich zachycoval.“

Dalším geniálním malířem tohoto období byl Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), kterému se dostalo té jedinečné výsady, že studoval zároveň s Chardinem i Boucherem a byl tak odkojen kombinací vážnosti a laškovné radosti, díky níž se stal nejlepším francouzským malířem 18. století. Fragonard do svého díla pojal vše, co vytvořili Watteau a jeho následovníci, podnikl však také dvě významné cesty do Itálie (jedna z nich trvala tři roky), kde studoval a neúnavně kopíroval díla početné řady malířů a nevynechal zde ani Holanďany včetně Rembrandta. Fragonardovo dílo překlenuje propast mezi francouzským a italským výtvarným uměním. Pocházel z provensálského města Grasse a miloval slunce; proto se také ve stáří rozhodl do rodného Grasse vrátit a těšit se znovu z jeho tepla a voňavých květin. Jeho kresby se vyznačují téměř nepřekonatelnou plynulostí, intimitou, nápaditostí a půvabem. Miloval zahrady - ne tak jako Le Nôtre, ale jako Italové; spatřoval v nich křehké propojení divoké přírody a lidského záměru. Někdy čas strávil také ve Ville d'Este v Tivoli a jeho kresby a malby obrovských topolů, cestiček, hřmících vodopádů a domů odvážně nalepených na strmých útesech patří k nejradostnějším a nejpřesnějším obrazovým zpracováním tohoto umělci doslova prolezlého místa. Fragonard používal barvy a odstíny, které byly zároveň odvážné, dramatické, smyslné i jemné a které na plátna nanášel jednou mocnými dlouhými tahy jako Rubens, jindy

Fragonard povýšil jemnou erotiku na úroveň velkého umění, jako například na obraze *Houpačka* (asi 1767), který zároveň dokládá, že uměl mistrně zachytit přírodní scenerie.



s nevídanou péčí tak, jak ho to naučil Chardin.

Fragonardovi se dostalo nadání, po jakém touží všichni dobří malíři. Obraz *Vodopád v Tivoli* (Louvre) dokonale dosvědčuje umělcovo zručné vystižení plenéru a skvěle odhadnuté osvětlení krajiny, takže divák přímo cítí horké sluneční paprsky i příjemný chládek stínu a cítí vůni rozkvetlých květin a borových šišek. V newyorské Morgan Library chovají kresbu zahrady, oživené zahradníkem s kolečkem a dvěma milenci. I tato kresba se vyznačuje stejnými tahy a náladou. Fragonard si na živobytí vydělával především frivolními a erotickými zahradními výjevy, ale jak dokládá jeho malé mistrovské dílo *Houpačka* (Wallaceova sbírka, Londýn), uměl namalovat stromy, jež působí zcela reálným dojmem, a také světlo, které se dere jejich korunami, je dokonale vystiženo. Skutečnost, že muž, který dívku houpe, je duchovní, není sice zcela nepodstatná, ale mistrovské zvládnutí lesa ji odsouvá až na druhé místo.

Nejlepší kolekci Fragonardova díla bychom našli ve Frick Collection v New Yorku, kde se nachází nádherná série obrazů *Cesta lásky: Pronásledování, Dobytí, Korunovaný milenc a Milostné dopisy*, do nichž Fragonard na pozadí fantastických stromů, květin a soch, vymalovaných s chardinovským soustředěním a wateauovskou svižností, vtělil vše, co francouzské výtvarné umění 18. století mohlo vypovědět o idealizovaném milostném styku vyšších vrstev.

Vzájemné ovlivňování francouzských a italských malířů probíhalo na mnoha úrovních a v mnoha ohledech. Nejlepší francouzští nastupující malíři odcházeli za odborným vzděláním do francouzské školy v Římě, kde pochopitelně učila celá řada Italů. Obdobný vliv měly také Benátky, neboť většinu malířů, od Watteaua přes Bouchera až po Fragonarda, fascinovaly výjevy z benátských slavností, především z karnevalů. Benátčané na jejich zájem ostatně spoléhali a snažili se tuto svou komoditu co nejlépe prodat. Giovanni Battista Piazzetta (1683-1754) byl hlavní osobností okruhu malířů, k němuž náleželi i jeho následovníci Pietro Longhi a Giovanni Battista Tiepolo, Tiepolův syn Giandomenico a jeho švagr Francesco Guardi. Piazzetta maloval úplně všechno, a jak už to u velkých umělců bývá, maloval všechno dobře, ale po svém. Dějiny umění se často líčí tak, jako by

malíři vězeli v pevném sevření neodvratitelných sil, ducha doby, trendů, uměleckých epoch, manýrismu, baroka, rokoka atd. a svá díla tak tvořili vlastně pod nátlakem. Skutečnost je však úplně jiná. Malování je totiž zcela nebo alespoň z velké většiny dílem sebedůvěry, která vyvěrá z osvojení si spolehlivých dovedností, a právě touto sebedůvěrou se vyznačují všichni velcí umělci. Umožňuje jim následovat hlas jejich srdce, a to v míře, v jaké se pro něj sami rozhodnou; to se nevyklučuje s malováním pro obživu, protože velký umělec dokáže obvykle malovat po svém a zároveň se svým uměním uživit.

Piazzetta dokázal na svých žánrových obrázcích postihnout Benátky 18. století lépe než kterýkoli jiný malíř: v Accademii chovají jeho malbu zadního traktu domu a přilehlé zahrady, která nám naprosto přesně ukazuje, jak zde lidé v té době žili. Zachytil zde i obyvatele domu. Piazzetta byl skvělý malíř, jako kreslíř byl však ještě úžasnější. Díky své kreslířské zručnosti stál u zrodu nové výtvarné formy, takzvaných „charakterů“, jak je sám nazýval - kreseb hlav a tváří skutečných osob (nešlo však o portréty, protože jejich jména nezaznamenával) provedených bílou a černou křídou obvykle na modrém papíře. Tahy černou křídou nebo uhlem prováděl pod různým tlakem, takže jimi dokázal - obdobně jako na svých obrazech - vytvořit i hluboké stíny a temnosvit a osvětlená místa pak s nekonečným citem zdůrazňoval bílou křídou. Zajímaly ho tváře Benátčanů, zejména mladých lidí. V obličejích mladých chlapců, kteří si těžce vydělávali na živobytí, hledal výrazy dobré nálady, houževnatosti, bystrosti a drzosti. Jeho kresba *Chlapec s hruškou* (Getty Museum, Los Angeles), na níž je možná zobrazen jeho syn Giacomo, může být všem vzácným poučením, jak se má kreslit a vystihnout charakter. Piazzetta takto kreslil celý život a svá díla jen málokdy podepisoval, takže o autorství mnoha z nich vládnu pochybnosti a čas od času se někde objeví nějaká dosud neznámá kresba. Milovník umění a britský konzul v Benátkách jménem Joseph Smith byl natolik prozíravý, že jich celou řadu skoupil, takže se nakonec (jako celá jeho sbírka výtvarného umění) ocitla v Královské knihovně ve Windsoru. Každý malíř, který stráví den jejich studováním, zejména studiem nádherného *Chlapce se psem*, se z nich může hodně naučit.

Jak Piazzetta stárnul, domohl se přiměřeného blahobytu a mohl se ze života více těšit, začal používat světlejší barvy. Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770) se ubíral stejnou cestou, začal však dříve, takže nakonec skončil u jedné z nejsvětlejších barevných palet v dějinách umění. Jeho paleta je velmi rozmanitá a plná nádherných odstínů, takže je kvůli ní někdy považován za tvůrce lehkomyšlných, ne-li dokonce otevřeně frivolních motivů. Pocházel z deseti dětí a otec mu zemřel, když byl ještě nemluvně. Matka pak musela dělat všechno možné, jen aby děti ve vši slušnosti a počestnosti vychovala. Oženil se s Marií Guardiiovou, sestrou slavných malířů, a měl s ní deset dětí. Byl zapřísáhlý a přísný katolík, fanaticky oddaný práci. Většinu života strávil nebezpečně zavěšený na lešení při malování rozsáhlých stropů. Svými nástěnnými a nástropními freskami a olejomalbami na plátně pravděpodobně pokryl více čtverečních metrů než kterýkoli jiný malíř v dějinách. S optickými efekty mu pomáhal odborník na perspektivu jménem Girolamo Mengozzi-Colonna a významným spolupracovníkem se mu stal i jeho syn Giandomenico, rovněž vynikající malíř. Bylo však pravidlem, že Tiepolo dělal většinu prací sám, od prvních schematických návrhů až po závěrečný lak, a je třeba přiznat, že to vše na velmi vysoké úrovni. Maloval rychle, nikdy však žádnou malbu neodbyl. Někdo možná může, tak jako Ruskin, prohlašovat, že Tiepolovo dílo je urážkou zdravého rozumu a dobrého vkusu, a může ho jako celek zavrhnout, nikdo však nemůže tvrdit, že by něco z něj bylo podprůměrné. Malířství je v podstatě soubor optických iluzí, které mají oko diváka přesvědčit, že dvourozměrný obraz, na který se dívá, je ve skutečnosti trojrozměrný. V tomto ohledu ovládl Tiepolo více iluzí než kterýkoli jiný malíř a dokázal je zhmotnit s obrov-

skou sebejistotou a lehkostí. Tiepolo shrnul, ztělesnil a triumfálně završil dávnou italskou tradici výmalby stěn a stropů, která se táhne od Giotta a pokračuje přes Michelangela, Tintoretta a Veronesa. A učinil tak ve velkém stylu. Jeho dílo si nikdy nespletete a žádný jiný malíř ho nikdy nedokázal přesvědčivě napodobit.

Tiepolovy práce se vyznačují neměnným rytmem. Vymaloval série fresek v Udine, v Miláně a v Bergamu; pak asi deset let pracoval v Benátkách, kde (kromě jiného) proměnil Palazzo Labia v říši divů. Téměř všechny stěny a strop zdejšího velkého sálu vyzdobil úchvatnými příběhy, především o Antoniově a Kleopatře, kteří zde návštěvníkovi přímo před očima obcházejí kolena. Tak jako dovedl k vrcholu výmalbu stěn a stropů, zdokonalil také Guercinovu kreslířskou techniku, a to do té míry, že už na ní není co vylepšovat. Ti, kdo jeho dílo poznali jen skrze bezpočet těchto drobných, byť dokonalých kreseb, ho však nemohou pochopit v celé jeho majestátní tvořivosti. K tomu je zapotřebí vypravit se do Německa a prohlédnout si jeho mistrovské dílo, výzdobu biskupské rezidence ve Würzburgu, kterou provedl v letech 1750-1753. Dílem náhody se tehdy přihodilo, že biskupství získalo velký finanční obnos a nový biskup se rozhodl jej investovat do výstavby nového paláce. Nové sídlo navrhl Balthasar Neumann a vyzdobil Tiepolo. Biskup si malíře nejprve vyzkoušel v hlavním přijímacím sále, kde mu měl Tiepolo vymalovat tři historické výjevy na strop a další dva na stěny. Ty se italskému umělci tak povedly, že ho biskup požádal, aby vymaloval celý rozsáhlý strop nad velkým schodištěm. Toto dílo je v dějinách umění zcela ojedinělé, protože svou rozlohou dosahuje téměř dvou a půl tisíce čtverečních metrů a patří tedy mezi vysoce kvalitními malbami k jedné z nejrozsáhlejších.

V letech 1750-1753 vymaloval Tiepolo palác nesmírně bohatého biskupa knížete z Würzburgu; strop nad majestátním schodištěm jeho paláce pokryla nejrozsáhlejší malba v dějinách.



Výzdoba paláce, k níž patří i dva nádherné olejem malované oltářní obrazy v kapli (*Padlí andělé a Nanebevzetí Panny Marie*), je nevidanou směsicí světských a náboženských dějin, mytologie a realismu. Jádrem výmalby obrovského stropu se zdá být smyšlená apoteóza nového biskupa, ve skutečnosti jde však o pokus zachytit zde celý svět, ztělesněný Čtyřmi světadily, doplněný jejich charakteristickými obyvateli, zvířaty i stavbami. Informace čerpal Tiepolo z knih a cestopisných ilustrací a jeho dílo je tak shrnutím všeho, co mohli vzdělaní Evropané poloviny 18. století o světě vědět. Nástrojná freska je tak rozsáhlá, že ji není z žádného místa možné přehlédnout celou. Tiepolo tento handicap chytře proměnil ve výhodu: jak návštěvník stoupá vzhůru po schodech, otevírají se mu stále nové a nové pohledy. Docílil tak podobného účinku jako Le Nôtre se svými zahradními „překvapeními“, až na to, že v tomto případě je zdroj „překvapení“ mnohem živější a divák je mu také mnohem blíže. Je velkým štěstím, že se nám výzdoba paláce dochovává kompletní a ve velmi dobrém stavu. V druhé polovině 20. století byla podrobena rozsáhlému výzkumu, který měl odhalit přesné postupy, jimiž ji její nadaný autor stvořil.

Je velmi pravděpodobné, že než se Tiepolo pustil do výzdoby paláce, důkladně si ho uvnitř i zvenku prohlédl, všiml si proměn a účinků slunečního svitu a stínů za dne a světla svíček a lamp po setmění. Zhotovil si bezpočet přípravných kreseb, které opakovaně vylepšoval a revidoval, a podle nich si připravil ještě i barevné kresby, takže věděl naprosto přesně, co kde bude malovat, ještě než mu dělníci postavili lešení. Zúročil tak všechny zkušenosti a postupy, jež vzešly ze čtyřsetleté tradice italských velkoplošných maleb. Díky bádání moderních vědců a Tiepolovým důkladným přípravám dnes můžeme jeho pracovní postupy sledovat krok za krokem. Jeho přípravné kresby byly ve své konečné podobě široké od 3 do 5 metrů a odpovídaly tradičnímu systému, který vymyslel už Giotto, takže můžeme odhadnout, jak dlouho mu práce na výzdobě trvala. Každý ze čtyř světadílů trval Tiepolovi (a jeho dvěma synům) čtrnáct dní a středová pasáž stropu zabrala asi padesát dní, takže jde o práci zhruba tří měsíců. Tiepolo však mohl pracovat tak rychle jenom díky důkladné a dokonalé přípravě a bohatým zkušenostem. Rychlost, s níž maloval, byla obrovskou výhodou, neboť tak zůstal zachovaný jednotný styl a tón fresek. Lehkost až lehkovážnost jeho malování pak byla projevem neobyčejného talentu sebejistého umělce, který naprosto přesně věděl, co dělá.

Všechny Tiepolovy malby se vyznačují jedním charakteristickým rysem, který z tohoto umělce činí největšího ze všech malířů, kteří tvořili takto rozsáhlá díla: jeho hlavním cílem byla jasnost. Používal větší škálu barev a odstínů než jiní malíři, a když chtěl vyjádřit hloubku nebo stín, nebál se sáhnout po tmavé okrové, rumělkové a kobaltové. Jeho zelené a růžové, levandulové a zlaté, světlé ultramarínové a šedostříbrné jsou naproti tomu tak světlé, jak jen mohou být, a snad právě proto neztrácejí ani dnes nic ze své svěžesti. Postavy se vždy rýsují na pozadí rozsáhlých bílých ploch, a nespočet odstínů bílé a zlaté, které používal, a pečlivá pozornost, již věnoval přirozenému osvětlení prostoru, způsobují, že se vše zdá být zalito bledým, ale průzračným slunečním světlem, jaké obdivují všichni návštěvníci Benátek, když se kochají jejich panoramatem. Většina výzdob stropu (bez ohledu na to, jak významný mistr je maloval) bývá působivá jenom místy, nebo je zcela nepovedená, protože její rozvržení je příliš vyumělkované, příliš složité, zaplněné příliš velkým počtem figur, a navíc všechno obsahuje příliš velké oblasti sytých a tmavých barev. Divák z nich nedokáže poznat, co mají symbolizovat, a tak si namáhá oči a krční svalstvo, jak se snaží obrovské pomalované plochy rozluštit. V případě Tiepolových fresek je ale vždy naprosto jasné, jaký příběh se tvůrce snaží vyprávět, takže divák může dílo s potěšením přelétnout jediným pohledem a pak si libovolně prohlížet jednotlivé překrásné detaily a barevné kombinace. Tiepolo proměnil únavnou povinnost milovníků umění v ničím nezkalenou radost.

Dalším známým benátským malířským rodem byli Guardiiovi. Velký Tiepolo měl ostatně za manželku sestru dvou z nich, Giovanniho Antonia (1699-1760) a Franceska (1712-1793). Bratři zpočátku malovali společně a vytvářeli oltářní obrazy pro kostely, později se Francesco vydal vlastní cestou a začal malovat pohledy na město, fantastické náměty, které nazýval *capricci*, a výjevy z života v Benátkách. Francesco bývá (ke své škodě) srovnáván s Canalettem, to však není správné, protože usiloval o něco docela jiného. Snažil se vystihnout náladu, nešlo mu o přesné zobrazení. Je zajímavé, že většině žen se líbí více Guardi a většině mužů naopak Canaletto. Na zámku Waddesdon Manor v Buckinghamshire (sbírka National Trust) bychom od něj našli dva monumentální výjevy o rozměrech 3 x 5 metrů, obvykle ale maloval malá rozkošná plátna, vystihující barevnost a eleganci života v Benátkách a spíše jednotlivé odstíny panoramat než jejich majestát. Tyto obrazy ještě doplňují kresby plné něžné krásy, které mohou být poučením pro každého, kdo se zabývá malbou krajin (a Gainsborough se z nich nade vši pochybnost učil).

Guardiovi byli příbuzní ještě s další benátskou uměleckou rodinou, otcem a synem Longhiovými. Pietro (1702-1785) se specializoval na žánrové obrázky a jeho výrazně méně nadaný syn Alessandro (1733-1813) na portréty. Pietro Longhi, podobně jako Guardi, maloval citlivě a dobře vyvedená, vtipná i ironická plátna menších rozměrů. Všechna vyprávějí o soukromém životě vyšších tříd v upadajícím rozkošnickém městě těsně před tím, než Bonaparte přivodil pád republiky. Díla Guardiho a Longhiho se často (třebaže pro to neexistuje žádný důvod ani omluva) zaměňují, a to i přesto, že je lze, jak se můžeme přesvědčit v londýnské Národní galerii, odlišit docela snadno. Od Guardiho zde najdeme dvě malá plátna, *Benátky: Punta della Dogana* a *Giudecca a Zitelle*, a jedno velké plátno, *Dóžecí palác*. Všechna tři visí v těsné blízkosti dvou děl od Longhiho, obrazů *Šlechtic líbající ruku dámy* a *Benátská věštkyně*. Těchto pět obrazů nám - každý po svém, všechny však stejně překrásně - vyprávějí o životě a soukromí obyvatel Benátek konce 18. století.

Mezitím se uzavřelo také dílo Canaletta, vlastním jménem Giovanniho Antonia Canala (1697-1768), který celý život maloval a kreslil překrásné a neobyčejně podrobné pohledy na Benátky. Podobně jako řada dalších významných krajinářů byl synem malíře divadelních kulís, který ho odvezl do Říma a tam mu poskytl vzdělání v malířském řemesle. Zbytek života, s výjimkou deseti let strávených v Anglii (1746-1756), prožil Canaletto v Benátkách. Patřil k předním malířům. Mnohem více než všechna slova však o něm může vypovědět jeho dílo. Většině lidí se velmi líbí, necítí v něm žádné rozpory ani potřebu cokoli vysvětlovat, a ono toho o něm ostatně ani mnoho říci nejde, neboť se mu dostalo jen relativně máloho počtu kritických ohlasů. Canaletto za svůj život prodal něco přes pět set většinou dosti rozměrných obrazů, a když po malířově smrti přebíraly jeho tři sestry dědictví, našlo se v jeho ateliéru pouhých osmadvacet neprodaných pláten. Jeho nejvýznamnějším mecenášem byl konzul Smith, který svou rozsáhlou sbírku Canalettových maleb a kreseb prodal v roce 1762 králi Jiřímu III., takže se dnes s jeho dílem můžeme nejlépe seznámit v královských sbírkách ve Windsoru. Canaletto vymaloval také rozsáhlou sérii pohledů na Benátky pro vévodu z Bedfordu, které jsou ve své původní nádhře ještě stále k vidění ve Woburn Abbey. Z přibližně pěti set obrazů, u nichž jsme si jisti jeho autorstvím, se řada nejranějších a nejlepších nalézá ve sbírkách Britského muzea. Je pravděpodobné, že jich vymaloval ještě alespoň dalších pět set, a tak se sem tam objeví nějaké dosud neznámé dílo.

Canalettova velká plátna, zachycující významné benátské památky, *Bacino*, kostel sv. Marka se stejnojmenným náměstím, Canal grande, kostel sv. Jiří, slavnosti a regaty, jsou tak oblíbené a byly tolikrát přetiskovány jako vánoční pohlednice nebo k dalším účelům,



Canalettův obraz *Svátek sv. Rocha* (1726) dokládá umělcovu jedinečnou dovednost vystihnout významné slavnosti na pozadí historických budov.

že trpí chorobou, která dnes často vysoké umění postihuje, a tou je přehnaná známost. Na tuto závažnou nemoc platí jen jediný lék: vypravit se do galerie, kde visí dobře zachované originály, a tam si je důkladně prostudovat. Proto se dnes nejčastěji mluví spíše o jeho méně známých obrazech: například o romanticky zamlženém *Waltonském mostě* (Dulwich Picture Gallery, Londýn) nebo o desíctce výjevů s námětem benátských slavností, z nichž k nejlepším patří *Svátek sv. Rocha* (Národní galerie, Londýn). Tatáž galerie uchovává také plátno *Kamenická dílna*, které postihuje odvrácenou stranu benátské nádhery, vymalovanou se strhující zručností a citlivostí pro barvu a texturu, jíž se žádnému jinému krajináři nepodařilo ani přiblížit.

Canaletto u všech svých plátnech usiluje o vnitřní nebo vyšší pravdu, nikdy nám ne nabízí pouze nahodilou momentku, nýbrž na základě dlouhých a bedlivých pozorování za různého osvětlení a v různé denní době postihuje samu podstatu daného místa. Jeho hloubku dokazuje i to, že téměř nikdy uesklouzl k mechanickému malování, a to ani v případech benátských zákoutí, která předtím maloval třeba už desetkrát. Divák si při pohledu na ně uvědomí, že je nevytvářel člověk, který si chtěl vydělat na živobytí, nýbrž umělec, který si je chtěl zasloužit, který své náměty miloval a neustále hledal nové způsoby, jak vyjádřit pravdivou tvář každého výjevu. Canaletto po sobě zanechal množství kreslených i malovaných *capricci*, jež se nikdy příliš neodchyľují od pravdy, protože si při práci na každém z nich dokázal povšimnout nových prvků benátské reality a zajímavým způsobem je pak propojit. Stejným způsobem tvořil i „skutečné“ obrazy, na nichž někdy určité místo nahlížel ze dvou různých míst a oba pohledy pak barvami a geniální mani-

pulací se světlem a stínem propojil. Jeho takzvaný skicák (Accademia, Benátky), obsahující na 75 listech 138 kreseb černou a červenou křídou, později dokreslených ještě inkoustem, nabízí fantastický vzhled do jeho díla. Canaletto bývá někdy napadán, že jeho plátna jsou příliš „lehká“, a je pravda, že se nezdá, že by někdy tvořil s obtížemi. Každý centimetr bez výjimky všech jeho pláten však dokládá pečlivou práci, za níž stálo mnoho let zkušebnosti. Intenzivní studium kteréhokoli z jeho rozměrných pláten může dnešnímu malíři přinést veliké poučení o dokonale zvládnutém řemesle a také o tradici; mnoho se toho ovšem lze naučit i z jeho nejdrobnějších kreseb. Jakkoli jsou totiž malé, nejsou nikdy banální – vždy jsou provedené pečlivě, s rozmyslem a přesností.

Canalettův ateliér nabízel úplné vzdělání v dobových malířských technikách a postupech. Je ale pochopitelné, že mistrův synovec Bernardo Bellotto (1721-1780) jej toužil opustit a jít vlastní cestou. Na své dráze působil především ve Vídni, v Drážďanech, v Mnichově a ve Varšavě, kde nakonec zemřel. Bellotto své obrazy někdy podepisoval rodným jménem po matce, neboť se domníval, že to zvýší jejich prodejnost. Byl však malířem jiného typu než jeho strýc, a to i přesto, že se zabýval stejným typem námětů. S velikou chutí a bez zvláštních důvodů maloval rád slunečná i zamračená nebe. Měl rád špínu, tvrdé kovy a erozivní působení proměnlivého počasí na všechny látky a materiály. Benátky jsou na jeho obrazech ošumelejší než na plátnech Canalettových, více v nich fouká a svítí méně sluníčka, jeho plátna však proto nejsou o nic horší, jak dokládá nádherný *Salute* (Fitzwilliam Museum, Cambridge). Vytvořil také mistrovský pohled na Řím, *Tíbera s Andělským hradem* (Institute of Art, Detroit), v němž se odráží jeho – jak se domnívám – značně melancholická povaha. Odtud také jeho láska k severním a východním oblastem. S neobyčejnou zručností, až dokonalostí, maloval také Drážďany, které se v té době přerodily v jedno z nejkrásnějších středoevropských měst. Jeho fantastický *Pohled na Drážďany z pravého břehu Labe* (National Gallery, Dublin) je melancholičtější obdobou Canalettových pohledů na Temži, malovaných z terasy domu vévody z Richmondu (Goodwood House, Sussex). Sasko vyhovovalo Bellottovu naturálu. Jeho nejkrásnější obraz, *Pevnost Königstein* (Knowsley, Merseyside), je dokonale věrným dramatickým vypočtením pevnosti z 18. století, postihuje její chladnou necitelnost, která ruší příjemný vzhled okolní krajiny, zároveň jí však dodává jisté zvláštní ušlechtilosti. Bellotto je tak ve svých nejlepších plátnech významným severským soupeřem nejlepšího světového malíře městských scenerií a jako takový by měl být známější.

Canalettův synovec Bellotto odešel do střední Evropy, neboť chtěl uniknout věhlasu svého strýce. Zpočátku působil v Sasku, kde namaloval i tento *Pohled na Drážďany z pravého břehu Labe* (1751).



Anglie 18. století milovala Canaletta. Milovala ovšem také jeho římské protějšky, především Giovanniho Paola Paniniho (1692-1765) a Giovanniho Battistu Piranesiho (1720-1778). První z nich se věnoval také městským výjevům a specializoval se hlavně na *veduti*. Maloval historické výjevy, zasazené do prostředí skutečné nebo fiktivní římské architektury, například obraz *Alexandr roztrhávající gordický uzel* (The Walters Art Museum, Baltimore). Během času však zjistil, že se dá více peněz utržit za obrazy skutečných staveb, a tak namaloval například *Interiér chrámu sv. Petra*, který existuje ve více než deseti verzích (jediná datovaná a signovaná je uložena v St. Louis Art Museum), nebo *Koloseum* (Gemäldegalerie, Berlín) a *Pohled na Forum* (Detroit); oba tyto obrazy se opět vyskytují v mnoha verzích. Všechna jeho plátna jsou dobře rozvržená a pečlivě vymalovaná, Panini nikdy neprodal špatnou kopii. Římské stavby mu sloužily i jako pozadí jeho oblíbených výjevů ze slavností, ohňostrojů a oficiálních událostí, jako je například *Ohňostroj* (Victoria and Albert Museum, Londýn). Vytvářel také pohledy do interiérů imaginárních muzeí, například obrazy *Sbírka vedut starého Říma* a *Sbírka vedut nového Říma* (oba ve sbírkách Louvru). Byl neobyčejně pracovitý, udržoval si ateliér na malování divadelních knlis, příležitostně se zabýval architekturou, navrhoval překrásný nábytek a ze svých bohatých prostředků pořádal nejlepší večírky v celém Římě, na nichž se po mnoho let scházela společenská smetánka návštěvníků z Británie, Francie a severních oblastí. Jeho hosté se pak na nich setkávali s úžasně vzdělaným a excentrickým Benátčanem, odchovaným palladiovskou tradicí, který se přišel do Říma dovzdělat v klasické architektuře. Piranesi se stal předním odborníkem na klasické modely a všude je prosazoval. O své obtížně nabyté vědomosti se ochotně

dělil s hostujícími britskými architekty Robertem Adamem, Williamem Chambersem, Georgem Dancem a Robertem Mylnem, takže se takto přeneseně stal významnou osobností britské architektury.

Piranesi ve skutečnosti toužil navrhovat kolosální stavby, nikdy však k tomu nedostal příležitost. Frustrace z nenaplněných architektonických ambicí ho přivedla k návrhům slavnostních oblouků a alegorických vozů pro různé slavnostní příležitosti (bývaly prý skutečně jedinečné) a později k tiskům. První lepty a tisky klasických staveb a rozvalin začal zhotovovat ve čtyřicátých letech 18. století a pak je vydal ve svazku o padesáti kusech. Po něm následoval svazek architektonických fantazií, dvanáct leptů monumentálních, zpolo smyšlených staveb a ohromných rozvalin (1743), pak přišly čtyři skvostné *Grottes-*

Piranesiho *Vězení VII* (1760) ze série leptů znázorňujících smyšlené věznie fascinovaly návštěvníky Říma, nadchlo rané romantiky a později inspirovalo surrealisty.



chi (1747) a čtrnáct fantazií na téma monumentálních vězení *Invenzioni caprici di carceri* (1749-1750). Piranesi, hnán spíše nadšením a posedlostí než touhou po úspěchu a penězích, pokračoval ve vydávání leptů vlastním nákladem, a to zejména po roce 1753, kdy si vzal dámu s pěkným věnem. Pokaždé když se série jeho tisků prodala, sestavil další, větší, a tak to šlo dál a dál, až ke svazku *Veduti de Roma*, který obsahoval 135 tisků většího formátu, a především *Carceri d'invenzione* (1761), v němž shromáždil šestnáct nejkrásnějších, nejnapaditějších a nejuhrančivějších rytin, jaké kdy spatřily světlo světa. Piranesi si v Římě zavedl a spravoval vlastní výstavní síň, vyrazil za archeologickými expedicemi do Herkulanea, Pompejí a Paesta, aby měl přehled o nejnovějších objevech, konal veřejné přednášky, účastnil se odborných a uměleckých polemik. Po celém Římě vyhlášený pijan a sukničkář Piranesi zemřel na selhání močových cest.

Do padesátých let 18. století hleděli Italové do umění zapojovat především návštěvníky z Francie, od padesátých let však Francouze z jejich pozic postupně vytlačili Britové. Většina mladých mužů na svých vzdělávacích okružních cestách po Evropě přijížděla do Benátek a do Neapole, a všichni jezdili do Říma a do Florencie. V Římě se nechávali vymalovat buď Němcem Antonem Raphaellem Mengsem nebo neobyčejně plodným a bohatým stylistou největšího formátu Pompeem Batonim (1708-1787), který uměl na požádání vytvořit jakýkoli typ portrétu, od nabubřelého až po hluboce introspektivní plátina. Modelem mu seděli všichni, od vévodů s milionovými jmění až po ctižádostivého skotského dobrodruha Jamese Boswella. V londýnské Národní galerii chovají vynikající ukázkou jeho výtečně prodejné umělecké zručnosti, *Portrét Richarda Millesa* v překrásné šedo-stříbrné hedvábné vestě a rudém sametovém plášti s kožešinovým lemováním. Prohlížení obrazů se stalo oblíbenou činností návštěvníků Florencie a tato záliba se mezi Angličany z vyšších vrstev rozšířila do té míry, že manželka krále Jiřího III. královna Chatlotta vyslala na místo poangličtělého německého malíře Johanna Zoffanyho (1733-1810), aby zde vymaloval své mistrovské dílo, *Tribunu galerie Uffizi*, na němž defilují znalci umění v čele se sirem Williamem Hamiltonem, který se pyšní do klopky vetknutým vyznamenáním za své architektonické počiny ve městě Bath. Všichni společně si na obraze, který dodnes visí na zámku Windsor a skvěle vystihuje dané místo i období, prohlízejí nejpřednější díla italského výtvarného umění.

Ve světle těchto událostí by se mohlo zdát, že umění 18. století vládli znalci a náboženství bylo vytlačeno až kamsi na okraj. To však neplatilo všude. Habsburky ovládané Rakousko, země, jež patřila k nejvýznamnějším hybatelům protireformace a byla vlastně její kolébkou, byla až do konce 17. století ohrožována Turky, kteří se několikrát pokusili dobýt Vídeň a podmanit si střední Evropu. Poslední otomanský pokus o expanzi však skončil v roce 1683 drtivým vítězstvím Rakouska, po němž přišel triumfální prudký ekonomický rozvoj. V kultuře se tato mocná energie projevila takzvaným rakouským barokem, vířícím oslnivým výbuchem radosti a díkůvzdání Bohu, který dovedl Berniniho extatické vize až na nejzazší možnou hranici. Období od roku 1690 do roku 1750 patří k vrcholným desetiletím rakouské architektury. Do země byla pozvána celá řada Italů, působili zde však i vynikající domácí umělci, jako Johann Fischer von Erlach (1656-1723) a Jakob Prandtauer (1660-1726). Stavební „běsnění“ ve Vídni zrodilo na tučet nových městských kostelů s překrásnými fasádami, šlechta se zabydlela v nových městských palácích a nákladných venkovských vilách se spleťtými zahradami a vše korunoval ohromný nový státní chrám Karlskirche, navržený Fischerem z Erlachu a zbudovaný v letech 1716-1737. Má třípytlovou knpoli usazenou na vysokém bubnu a dva masivní triumfální sloupy, takže připomíná po-



V opatství v Melku, pokladnici rakouské frivolity, se skrývá i knihovna, kde se čtenáři mohou bavit Trogerovými freskami *Božská moudrost a ctnosti* (1731-1732).

křesťanstěný minaret, a do stran se od něj rozebíhají rozlehlá křídla, díky nimž vypadá stejnou měrou jako palác i kostel.

Do radostného budování nových sídel se zapojila i stará rakouská, převážně benediktinská opatství, vlastníci rozsáhlé pozemky, jejichž cena se se zánikem tureckého ohrožení ztrojnásobila. Biskup z Würzburgu nebyl jediným prelatem, který se pustil do grandiózních plánů; také někteří opati zatoužili po expanzi a stali se tak posledními velkými mecenáši umění z řad duchovenstva. Johann Lucas von Hildebrandt (1668-1745) navrhl zcela novou podobu opatství v Göttweigu, které předtím zničil požár. V té době už měl bohaté zkušenosti s výstavbou paláců, neboť stavěl několik různých objektů pro slavného vojevůdce prince Evžena Savojského, a nový

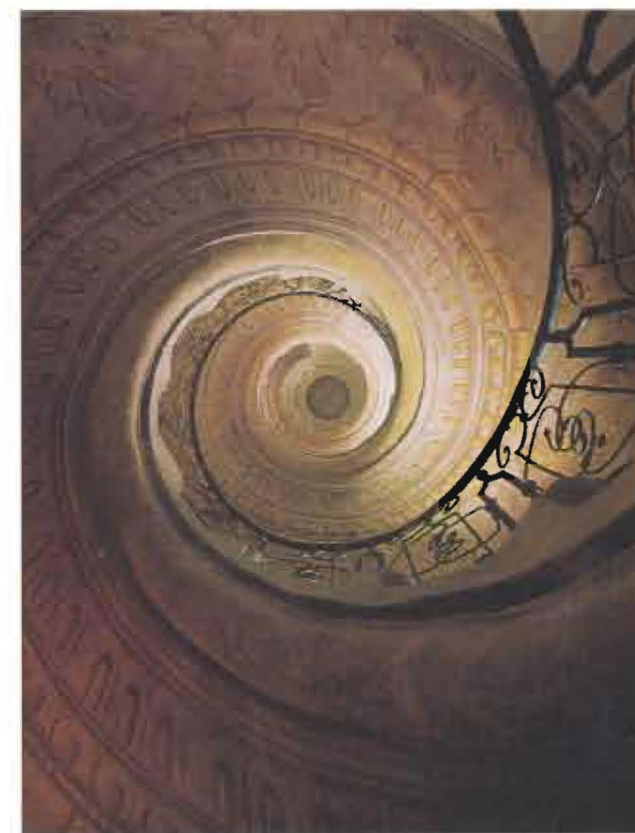
Göttweig pojal jako modernizovanou a germanizovanou verzi Escorialu; zbudoval zde komplex pěti rozsáhlých nádvoří, oklopujících svatostánek dramaticky zastropený vysokou kupolí. Podle Prandtauerových plánů vzniklo v Melku v jižním Rakousku na vysoko položené skalní římsce shlížející na hladinu Dunaje snad vůbec nejkrásnější opatství na světě. Z obnažené skály vystřelují k nebi jako kamenné plameny dvě vysoké věže a obrovská kupole kostela a jejich vertikální energii dokonale vyvažují horizontální vlny obytných částí opatství, které se na úbočí kopce táhnou do dálky padesáti sedmi výklenkových polí. Na protilehlých stranách kostela bychom našli Mramorový sál a Knihovnu, které dovršují monumentalitu tohoto dramatického shluku staveb, vznášejícího se nad břehy nejdleší evropské řeky.

Interiér opatství, vyvedený v proměnlivých odstínech červeného mramoru a bílého a smetanového štukování, svou nádherou ladí s vnější podobou stavby a oplývá extatickými svatými a vítěznými anděly. Nemí se co divit, že ambiciózní opat Berthold Dietmayr musel čelit pohoršení členů vlastního řádu a okolního společenství, kterým se jeho rozsáhlý projekt ani trochu nezamlouval. Schodiště opatství, po němž se stoupá do soukromého příbytku představeného řádu, se může svou nádherou směle měřit se schodištěm ve Würzburgu, a zaklenutý strop Mramorového sálu nese obrovskou fresku s poněkud (snad nezáměrně) ironickým názvem *Triumf umírněnosti*. V rámci euforie ze zrodu nového Rakouska odstartoval Melk módu rozsáhlých církevních investic do obrovských složitě zdobených a kombinovaných staveb. K tehdy vyšperkovaným opatstvím patří St. Florian, Garsten a Kremsmünster, nově založené augustiniánské sídlo v Herzogenburgu, a dále Klosterneuburg, St. Pölten, Seitenstetten a Dürnstein. Už tehdy to mnohým připadalo jako svaté šílenství, a od té doby se ještě více lidí k jejich názoru připojilo, vzniklo tak však

pokračování tradice zahájené opatem Sugerem a celou řadou dalších architekturmilovných středověkých opatů. Rakouské baroko svými luxusními a zdobnými detaily, neustálým opakováním a až světsky smyslným uplatňováním drahých materiálů připomíná vrcholnou fázi středověkého stylu, posvěcený chaos, který provokuje, ba dokonce téměř vyžaduje přísný návrat ke klasickému slohu.

Bylo by hloupé zaujímat vůči tomuto typu výtvarného umění 18. století puritánský přístup, neboť bychom se tak připravili o ohromnou estetickou zkušenost, která může být pro někoho zároveň zkušeností náboženskou. Máme-li porozumět těmto nádherným opatstvím, musíme si je nejprve prohlédnout zdálky, sledovat, jak se zdvihají z rakouských rovin nebo ční nad zdejší ohromnou řekou, pak musíme přijít blíže a z pohledu zkoumat jejich strmé fasády, sebeoslavné věže a samolibé kupole, a nakonec do nich s úžasem a rozechvěním vstoupit, nechat se pohltnout bílou a zlatou nádherou jejich obrovitostí, spletností a přepychu. Musíme se smířit s tím, že jde o jeden ze způsobů, jímž lidé chválí Boha, uctívají ho a vydávají se mu v extázi, kterou tak dojemně zachytil Bernini ve své sv. Terezii. Rozmach baroka nebyl v žádném případě dílem jen jedné třídy. Většina rozhazovačných opatů možná pocházela ze šlechtických rodin, většina řemeslníků, které zaměstnávali, byli ovšem lidé prostého původu, kteří pracovali s odhodláním a v rámci možností jim daného nadání, aby vyplnili složité umělecké představy svých zaměstnavatelů. S pochopením pak pohlížíme na jejich dílo, neboť si uvědomujeme, že není jen výsledkem odborného vzdělání a dovedností: impulsem k jeho vzniku byla láska, ať už láska k Bohu, nebo láska k umění - a nejpravděpodobněji obě zároveň.

Takovéto výlevy marnotratného utrácení se však neomezovaly jen na úlevně si vydechnuvší vítězné Rakousko. Turecký neúspěch se oslavoval také v jižní Itálii a na Sicílii a na poli výtvarného umění se projevil velmi podobným způsobem. Nádherné malé městečko Lecce, rozkládající se v Apulii, v podpatku italské „boty“, bylo už tehdy vyhlášené dramatickou sochařskou výzdobou svých staveb, kterou umožnil zdejší zlatavě zbarvený vápenec, který je po vyjmutí z útrob země měkký, takže vybízí k odvážnému tvarování a modelování, působením vzduchu pak ale tvrdne do odolného kamene. Exteriéry místních kostelů byly po dlouhá století zdobeny hrozny květin a ovoce, zástupy cherubínů a světců a andělů přilepených na stěnách a ukazujících k nebi. Své nejdramatičtější podoby a vrcholu dosáhla tato forma výzdoby počátkem 18. století, kdy se nové fasády dočkala Basilica di Santa Croce, celestinský klášter, kostel S. Maria del Rosario a řada dalších staveb. Původcem tohoto mohutného rozkvětu byl Giuseppe Zimbardo, známý spíše jako



Fantastickou spirálu schodiště spojujícího kostel a knihovnu v opatství v Melku (třicátá léta 18. století) společně navrhli opat Berthold Dietmayr a architekt Jakob Prandtauer.

Lo Zingarello (1620-1710), a jeho fantasticky nadaný žák Giuseppe Cino. Oba pocházeli z chudých poměrů, oba však milovali Boha a chtěli mu vzdát díky za téměř zázračný vápenec, který jim v jejich domovině poskytl, a tak tento materiál proměňovali ve zlaté proudy listů, rostlin, jablek, pomerančů, ananasů, hadů a zvířat, které se všemi směry řinou po zdech ulic a náhle propukají v sochy světců, Panenck Marií a mučedníků tak živých, že se zdá, jako by se na římsách a piedestalech téměř tetelili radostí.

V sicilském Palermu žádný takový kámen neměli, zato zde měli význačné *stuccatori* - štukatéry - a zejména pak prostý rod Serpottových, který zahrnoval více než deset nadaných výtvarníků. Nejvýznamnější z nich byli Gaspare, Giuseppe, Giacomo a Procopio, kteří působili po celé jedno století, v letech 1650-1750. Nejvynalézavější, nejnápaditější a nejplodnější ze všech pak byl Giacomo Serpotta (1656-1732), jehož dílo v nejrůznějších oratořích po celém městě, zejména v S. Rosario, a práce na oltářích a příčných lodích Carmine Maggiore představují vrchol vysoce specializovaného nádherného umění - štukové výzdoby pozvednuté svou složitostí a vznešeností na roveň výzdobě sochařské. Na žádném místě v Itálii ani na celém světě nenajdeme nic, co by se této výzdobě mohlo rovnat. I tuto štukovou výzdobu, podobně jako výzdobu ze zlatého vápence v Lecce, je třeba vidět, aby člověk uvěřil, že je opravdu tak nádherná.

Ve střední Evropě, zejména v Drážďanech, se dokumentátorem architektonického rozmachu oněch optimistických let stal Bellotto. Například Kunsthistorisches Museum chová jeho velkolepé panorama nového města, které se zrodilo po zažehnání tureckého ohrožení, *Pohled na Vídeň z Belvedéru*, které vystihuje radostnou monumentalitu Karlskirche a dalších nových staveb. Bellotto také opakovaně maloval Drážďany, a měl k tomu dobrý důvod, neboť toto krásné město, rozkládající se na obou březích Labe, se za úspěšného panování Friedricha Augusta I. a jeho syna Friedricha Augusta II., kteří vládli Sasku téměř sedmdesát let (1694-1763), stalo jedním z nejvýznamnějších uměleckých center tehdejší Evropy. Sjížděli se sem umělci z celého kontinentu a budovy postavené v první polovině 18. století učinily z Drážďan jedinečné město, které svou krásou předčilo i své hlavní rivaly - Prahu a Krakov. Stejně vyřibené byly jeho umělecké sbírky. Drážďany se staly centrem uměleckých řemesel všech druhů; v nedaleké Míšni byla v roce 1707 otevřena továrna na prvotřídní porcelán, která začala obratem vyrábět nejkrásnější a nejnápaditější porcelán v celé Evropě. Boje druhé světové války Drážďany z větší části zničily, po sjednocení Německa v roce 1990 se zde však začalo opět stavět a budovat, a tak si musíme počkat, zda se toto kdysi překrásné město opět zvedne z popela. Pochybuji však, že by se podařilo obnovit optimistickou *joie de vivre*, charakteristickou téměř pro celé 18. století, jejímž ztělesněním se kolem roku 1750 Drážďany staly.

Jedním z jejich konkurentů bývalo Nancy, dnes nijak zvlášť významné město ve východní Francii, v oné době však hlavní město částečně nezávislého vévodství, jehož občanské hrdosti a eleganci se - s výjimkou Paříže - nemohlo žádné frankofonní město rovnat. V prvních třech desetiletích 18. století se stalo předmětem jednoho z prvních urbanistických plánů, který nejen že určil běh širokých hlavních tříd, ale ustanovil také polohu a výšku budov, podporoval vznik výstavných městských domů, prosadil zbudování stromořadím lemovaných promenád a dalších veřejných prostranství. Dva nejvýznamnější městské kostely, kapitulní chrám a St. Sébastien, se dočkaly nádherné přestavby, a premonstráti si zbudovali vlastní nový svatostánek, překrásnou fasádou připomínající Gesù v Římě. Pak se vlády ujal bývalý polský král, vévoda Stanislav Leszczyński (1736-1766), který měl - už proto, že byl tchánem Ludvíka XV. - velmi významné

finanční zdroje. V polovině 18. století pak uskutečnil jeden z nejméně úspěšných projektů na přebudování města v dějinách; podařilo se mu existující zástavbu harmonicky skloubit s nově budovanou, takže společně vytvořila tři vzájemně propojená slavnostní náměstí: Place de Gouvernement, Place de la Carrière a Place Royale, výjimečná svými klenutými podloubími a zahradami, květinovými záhony a pěšími zónami i nekonečně dlouhými otevřenými výhledy. Také některé jednotlivé stavby se honosí výtečnou kvalitou. Radnice na Place Royale (dnes Stanislavově náměstí) od Emmanuela Hérého (1705-1763), místního měšťana, který sehrál významnou roli jakožto vévodův blízký poradce, si může směle dělat nárok na zařazení mezi nejkrásnější stavby Francie 18. století.

Defilé zdejších tří náměstí harmonicky snoubí rozlehlé komplexy významných budov ze tří století a vytváří tak nádhernou městskou pěší zónu, jakou by Nancy mohla závidět i přední evropská hlavní města. Vévoda Stanislav pak zaměstnal přední řemeslníky, aby město dále vyzdobili novým mobiliářem té nejvyšší kvality. Za zmínku stojí především brány z tepaného železa, uzavírající ulice v rozích hlavního náměstí, jejichž autorem je nejlepší francouzský kovotepec Jean Lamour (1698-1771), a také pozlacené olověné fontány, dílo Paula-Louise Cyfila (1724-1806). Nancy je plně nejrůznějších pokladů, skutečným ztělesněním civilizovaného městského života v duchu představ 18. století je však především díky uvolněné racionalitě svého rozvržení, které jako by mávnutím kouzelného proutku uspořádávalo veškerou zdejší zástavbu do logického řádu.

A právě „řád“ se stal nevysloveným vůdčím principem postupujícího 18. století. Přehnaná rozkošatělost Melku a v menší míře také Drážďan a Nancy, kterou začali historikové umění později nazývat rokokem, se v padesátých a šedesátých letech 18. století dočkala značné kritiky. Společenský vkus podlehl jednomu z obvyklých opakovaných návratů od zdobnosti k jednoduchosti, a podobně jako na konci středověku i nyní byl za vzor jednoduchosti považován architektonický řád a styl antického Řecka a Říma. Tento přechod neprovázely žádné vyhrcoené střety; architektonický a umělecký styl se proměňoval hladce, bez viditelných zlomů, jak dokazuje například postupné rozrůstání anglického města Bath. V 18. století se stalo místem obdobného urbanistického plánování jako Nancy, ovšem s tím rozdílem, že zatímco ve Francii řídil vše vládnoucí vévoda, novou tvář Bathu nenásilně modelovali soukromí podnikatelé a pár osvětlených místních občanů.

Město Bath mělo tři výhody. Zaprvé leží v údolí obklopeném nízkou pahorkatinou, takže se zde na všech stranách nabízejí nádherné výhledy, jež 18. století tak milovalo. Zadruhé je obdařeno nádherným pozdně středověkým kapitulním chrámem, postaveným v elegantně prostém stylu z nedaleko těženého zlatavého vápence; po nebeských žebřících na jeho fasádě šplhají hbití andělé a jednoduché otevřené náměstí před ním umožňuje divákovi, aby se mohl stavbě obdivovat z dostatečné dálky. Třetí výhodou jsou jeho léčivé vody a prameny, v té době oslavované již patnáct století a ještě stále obklopené pozůstatky původní římské architektury. V prvním desetiletí 18. století vrátila Bathu jeho dávnou slávu královna Anna, která zoufale toužila konečně svému manželovi porodit živé dítě; za ní sem pak houfně přicházeli příslušníci dávných bohatých rodů i četní noví zbohatlíci. Společnost v Bathu ovládal Richard „Beau“ Nash (1674-1762), který veškerý její chod podřídil pečlivě odstupňovanému a vysoce disciplinovanému řádu (který bychom také mohli nazvat jistým druhem umění). Architektonický rozvoj města se nesl pod taktovkou místního stavitele a autora poněkud primitivních, zato však nápaditých návrhů Johna Wooda (1704-1754) a jeho důkladněji vzdělaného syna Johna Wooda II. (1728-1781).



Royal Crescent v Bathu podle návrhu Johna Wooda, dokončený až jeho synem (1767-1775), je klíčovým architektonickým prvkem tohoto nejkrásnějšího klasicistního města.

Inspiraci ke svým klasicistním návrhům hledal Wood v původní zástavbě Bathu a nepotřeboval tedy nahlížet do Piranesiho tisků (které ostatně v té době ještě ani neexistovaly). Jak se sám vyjádřil, bylo jeho cílem poskytnout movitým obyvatelům městské obydlí, „jež by svým vzhledem připomínalo paláce“. Vzorem mu bylo náměstí v Covent Garden Inigo Jonese, tou dobou nejrušnější a nejmódnější londýnské veřejné prostranství. V roce 1728 začal budovat náměstí Queen Square. Nebyl však jediným bathským podnikatelem s dobrým dobovým vkusem - přibližně v téže době zbudoval John Strahan své Beaufort Buildings. Wood byl však vytrvalejší. Kromě toho, že sám stavěl, skupoval také pozemky, a poté je parceloval a prodával na ně nájemní smlouvy, aby na nich mohli začít stavět i další podnikatelé, zároveň jim však určoval přesná pravidla pro velikost nových budov, jejich místností a dalších náležitostí, aby byl zachován jednotný ráz a řád. Wood tak vlastně usiloval (úspěšně) o vznik vysokého počtu velmi kvalitních penzionů, v nichž se mohla po dobu svého „lčení“ ubytovat středostavovská klientela a užívat si zde dojmu, že si dopřává aristokratický způsob života londýnských paláců. Díky Woodovi zde byla za přijatelné náklady vybudována celá řada nádherných ulic, které doplňují několik honosných unikátních staveb, například Queen Square (1732-1736), King's Circus (1754-1766) a obrovský Royal Crescent (1767-1775), pravděpodobně nejkrásněji pojaté řadové domy všech dob. Novou výstavbu města pak Wood korunoval novou radnicí New Assembly Rooms (1771).

O náklady na výstavbu se dělily stovky stavitelů a jednotlivců, jimž patřily pronajmané pozemky, takže na peníze daňových poplatníků nebylo třeba vůbec sáhnout. Během jediné generace tak vyrostlo klasicistní město, zbudované z bílého a zlatavého kamene, sevřené v náručí zalesněných kopců a protkané zelenými zahradami se vzrostlými stromy. Jak se zelené město rozrůstalo, začalo si při jeho okrajích stavět více a více bohatých lidí krásné domy, zcela záměrně připomínající římské vily. Přistěhovali se i nadaní architekti: ze Skotska přijel největší odborník od Vanbrughových časů Robert Adam (1728-1792), aby přes zdejší pečlivě zregulovanou řeku vystavěl Pulteney Bridge (1769-1774). Chytré při tom využil Palladiův zamítnutý návrh pro benátské Rialto. Další profesionální architekt Thomas Baldwin (1750-1820) se stal v roce 1776 hlavním archi-

tektem města, vybudoval zde nádherný cechovní dům a na pozemcích Bathwicku navrhl celou řadu klasicistních ulic. Koncem 18. století byl Bath jedním z nejlépe rozvržených a nejelegantněji zbudovaných měst na světě, své obyvatele obohacoval, návštěvníkům přinášel potěšení, a jeho provoz byl ještě tím dokonalejší, že s jeho zrodem neměla koruna ani vláda nic společného.

Estetickou silou, jež stála v pozadí tohoto rozvoje na britském území, byl samozřejmě klasicistní sloh, i když zprostředkovaný. V roce 1711 zakoupil předvídavý, tehdy pouze sedmnáctiletý Richard Boyle, třetí hrabě z Burlingtonu (1695-1753), krajinku od Philipse Wouwermana a položil tak základ své budoucí sbírce výtvarného umění. Zároveň se tím započalo jeho celoživotní úsilí „navrátit Anglii civilizovanost“, jak říkal, a zejména uctít památku jeho dvou idolů, Inigo Jonese a Palladia. Podnikl dvě okružní cesty po Evropě (1714-1715 a 1715-1719). Na druhé z nich ho doprovázel profesionální architekt a dekoratér William Kent (1684-1748), který s ním sdílel jeho nadšení pro palladiovský styl. Během těchto cest Burlington skupoval knihy o výtvarném umění a dalších spřízněných oborech, sbíral kresby architektonických návrhů včetně Palladiových a najímal si odborníky, aby mu zhotovovali rozměrově přesné kresby a plány všech budov, které obdivoval. Jak si zapsal samotný Kent, „jezdil do Vicenzy a do Benátek a najímal si tam architekty, aby mu zakreslili všechny výtečné Palladiovy stavby“.

Burlington se však zajímal o všechny umělecké obory, stal se „Apollónem umění“, jak se o něm vyjádřil Horace Walpole: spřátelil se s básníkem Alexanderem Popem a subvencoval Georga Friedricha Händela. Rád se pouštěl do architektonických návrhů, a tak si za pomoci profesionálního architekta Colena Campbella († 1729) svou londýnskou rezidenci, Burlington House (1717-1720), přetvořil do - jak se domníval - palladiovského slohu. Burlingtonův další projekt, Chiswick House (1725-1732), který si vystavěl těsně za hranicemi Londýna, už byl přímo odvozený od Palladiovy Villy Rotondy ve Vicenze. S touto stavbou mu po odborné stránce částečně vypomáhal Kent. Burlington navrhl také radnici v Yorku (1731-1732), opět v palladiovském stylu; pak už si ale řekl, že toho vykonal dost, a nadále se zabýval už jen propagováním a posuzováním nových slohů.

Chiswick House, mistrovský klenot anglického palladiovského slohu, vystavěl podle vlastních návrhů hrabě z Burlingtonu (1725-1732). Interiéry vyzdobil a nábytek zhotovil William Kent.



Pravda je ovšem taková, že byl zadlužený a část svých pozemků musel dokonce rozprodat. Walpole o něm prohlásil, že se vyznačuje „všemi vlastnostmi génia a umělce kromě závisti“, zároveň ale připouštěl, že domy, které si vystavěl v Londýně, jsou „uvnitř rozvržené hůře, než je vůbec myslitelné, jen aby bylo dosaženo jednoduché krásy exteriéru“. Architektonický standard v Británii nakonec nejvíce pozvedl tím, že držel ochrannou ruku nad Kentem a zasadil se o to, aby mohl navrhnout a vystavět Holkham Hall v Norfolkku, jedno z nejkrásnějších anglických venkovských sídel a zároveň nový domov bohatého hraběte z Leicesteru. Kent začínal v chudých poměrech jako malíř kočárů, sám musel zvládnout všechny stránky dekorátérského řemesla a jeho „kompletní“ návrhy domů včetně nábytku, kobereců, tapet, závěsů, dveří a krbů byly neobyčejně žádané. Uměl toho však ještě více. Walpole o něm napsal: „Byl to malíř, architekt a otec moderních zahrad. V prvním ohledu byl silně podprůměrný. V druhém ohledu se snažil obnovit vědecký přístup. V posledním z nich byl originálním myslitelem, vynálezcem, který proměnil obrazy ve skutečnost a přírodě dokázal vtisknout krásnější podobu... Přeskočil pomyslný plot a pochopil, že veškerá příroda je vlastně zahrada.“

Je zvláštní, že zatímco Kentův nábytek je neobyčejně těžký a formální, základní nosnou myšlenkou jím navrhovaných zahrad byla neformálnost, ostře kontrastující s dílem Le Nôtra i všech jeho následovníků. Kent byl přesvědčený, že příroda je moudřejší než člověk (to měl velikou pravdu!), a proto je tedy lepší ji při rozvrhování parku spíše jemně pobídnout k tomu, aby ukázala, co krásného dovede, než ji v nôtrovském stylu znásilňovat. Když se roku 1740 pustil do práce na parku ve Stowe v Buckinghamshire, sledoval ho na každém kroku jeden z tamních zahradníků, Lancelot Brown (1716-1783), a pak si řekl, že by to uměl ještě lépe. Všem majitelům rozlehlých parků vykládal, že jejich pozemky

Autorem stupňovitěho vodopádu či vodního schodiště, z jehož vrcholu se otevírá pohled na Chatsworth symbolizující nadvládu whigů, je francouzský inženýr Grillet (1694-1695).



mají „veliký potenciál“, a tak se mu začalo přezdívát „Potenciál“ (Capability) Brown. Když mu pak někdo dal svolení, aby mu zahrady přetvořil, vrhl se na staromódně formálně uspořádané záhony, bludiště a spořádané řady keřů, nemilosrdně je vytrhal a pak začal pozemky navracet do přírodního stavu; proměňoval je v rozlehlé travnaté plochy obklopené řídkými lesíky, skýtající krásné výhledy. Stromy sázel zdánlivě nahodile, přesto však podle určitých pravidel, a doplňoval je pečlivě promyšlenými „přirozenými“ vodními plochami - potůčky, rybníky, jezírky a vodopády. Chtěl vytvořit venkovskou Utopii, Arkádiu starověkého Řecka, a tak zakládal hadovitě se vinoucí pěšinky a potoky, budoval rozvaliny a letohrádky, chrámy, mosty, jeskyně a vyhlídkové věže s posezením na piknik. V roce 1764 si ho za svého zahradního architekta vybral král Jiří III. a povolal ho na Hampton Court; Brown při té příležitosti přetvořil také pozemky u Chatsworthu do podoby, jež se nám víceméně dochovala dodnes, provedl rozsáhlé zničky v Blenheimu včetně založení nového jezera, a dále vytvořil návrhy pro Audley End, Wardour Castle, Bowood, Ashridge Park, Moor Park a Longleat. Takové množství práce by jistě ocenil i samotný Le Nôtre, třebaže by její výsledky považoval za barbarské.

Přesto nebyla Brownova neformálnost podle názorů některých dostačující. Jeho parky nebyly dostatečně barbarské, „gotické“ a především malebné neboli pitoreskní. Oním posledním výrazem se myslel park, který jako by vystoupil z obrazů Clauda Lorraina, Elsheimera nebo Salvatora Rosy. Zároveň měl pokud možno alespoň místy odpovídat ideji vznešeného a děsivého, jak ji vyjádřil vynikající irský filozof a politik Edmund Burke (1729-1797). Jeho vstup na národní scénu ohlásil jeho spis *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Filozofické zkoumání původu idejí vznešená a krásná, 1756), který se stal jedním z nejvýznamnějších anglických teoretických pojednání o estetice a do Burkeovy smrti se dočkal sedmnácti vydání. Brownovy parky byly nepochybně krásné - proto si také u bohatých majitelů pozemků získaly takovou oblibu -, nebyly však v žádném ohledu vznešené ani pitoreskní. Proto je také napadli oba přední estéti konce 18. století, Richard Payne Knight (1750-1824) a Uvedale Price (1747-1829). Knight ve své knize *The Landscape* (Krajina, 1794) zveřejnil rytiny Thomase Hearnea, na kterých dokazoval, že Brownovy parkové úpravy jsou příliš „strohé“ a „pravidelné“ a všechny prvky jsou „přísné“ a „výrazné“. Následně je srovnával s pitoreskně navrženými parky, v nichž se vyskytovala divočina, „drsnost“ a „rustikálnost“; jednotlivé prvky byly možná trochu nekultivované, dohromady však vytvářely „lepší celek“.

Stojíme zde na pokraji střetu klasicismu s nastupujícími silami směru, jemuž se zanedlouho dostalo přídomek romantismus. Evropa 18. století se zmítala ve střídavých přívalech různých proudů. Někteří toužili po jednoduchosti, jiní po složitých prvcích. Pro některé byla cílem symetrie, pro jiné zase nepravidelnost. Řád soupeřil s ležérním chaosem a rozbourané emoce s chladným rozumovým potěšením.

Robert Adam (1728-1792) často reptal, že mnohé anglické venkovské šlechtice zajímají více jejich parky, ať už od Browna nebo Humphryho Reptonu (1752-1818), než jejich domy. O profesionální úspěšnosti tohoto syna skotského zedníka svědčí i to, že je mu připisováno více domů než kterémukoli jinému architektovi. Adam svou dráhu zahájil fantastickou cestou po Itálii, na níž se nejen seznámil s Piranesim, ale navštívil i ruiny slavného římského paláce ve Spalatu (v dnešním Splitu) a dokonce o nich vydal knihu - *Ruins of the Palace of the Emperor Diocletian at Spalato* (Ruiny paláce císaře Diokleciána v dalmatském Splitu, 1764). V této knize tvrdil, že představy Palladia i dalších architektů o starověkém Římě byly nesprávné, neboť jim za inspiraci pro klasicistní obytné domy sloužily starověké

chrámy a veřejné budovy. Tvrdil, že teprve jeho domy vycházejí ze skutečných řeckých a římských obydlí; pravda je ovšem taková, že své architektonické představy čerpal především z vlastní bujné fantazie a pak je prostě nazval „klasicistními“. Věřil v cosi, co nazýval „pohybem“, který definoval jako „vzestup a pád, výpad a ústup s jejich dalšími rozmanitými podobami, a to v rozličných částech stavby, jež pak velmi silně přispívají k pitoresknosti celé kompozice“. Co přesně tím myslel, není jasné, a ani jeho vlastní dílo nám to dále neosvětluje. Dokázal vytvořit impozantní celky, jako Kedleston Hall v Derbyshire, jež je potěšením všech historiků umění, kteří o něm tvrdí, že „pluje jako ohromná loď v moři trávy“; dr. Johnson ho však při své návštěvě nepřilíš nadšeně označil za „docela slušný“. Adamovy terasy v Aldwychi, které měly spojit vkusné bydlení se skladišti, se však moc nepovedly a Walpole pohrdavě napsal, že ona „skladiště jen podél švů přizdobil krajkou, takže vypadají jako vojenská běhna ve vysloužilcově starém mantlu“.

Ke konci života se však Adam dočkal všeobecného uznání za svůj podíl na vytvoření Nového Města v Edinburghu, které se stalo jedním z největších urbanistických projektů Evropy 18. století. Autorem záměru (z roku 1752) ulevit přelidněnému středověkému Starému Městu zbudováním nového města na druhé straně Royal Mile byl tehdejší starosta George Drummond; v následně vypsane veřejné soutěži pak zvítězil plán Jamese Craiga (1744-1795). Počítal s rovnými ulicemi a monumentálními náměstími, a dále prosazoval, aby dvě vnější ulice měly domy jenom po jedné straně, aby z jižně obrácené Princess Street zůstal výhled na nádherný hrad a Staré Město a z Queen Street přes pole až na Firth of Forth. Tento plán byl dodržen, a právě díky němu je dnešní Edinburgh tak nádherný, skutečně hodný titulu hlavního města. Jednotlivé stavby pak potřebovaly dosáhnout určité odlišnosti, a tu jim na Charlotte Square (1791), jednom z nejhezčích náměstí celé severní Evropy, dodal právě Robert Adam. Když se ve Westminster Abbey konal Adamův pohřeb, ujali se úkolu nést jeho rakev vévoda z Buccleuchu, hrabě z Lauderdale, vikomt Stormont a hrabě z Coventry. Na pouhého architekta to nebylo špatné složení a britská vládnoucí třída tím všem dokázala, že konečně začíná brát výtvarné umění vážně.

Ale jak moc vážně? William Hogarth (1697-1764) tvrdil, že znalci Burlingtonova typu toho pro britské umění a umělce mnoho neudělali a dávají přednost spíše zahraničním osobnostem a vkusu. Sám Hogarth se naproti tomu stal jednou z nejvýznačnějších osobností britského umění. Připadalo mu, že britské umění vlastně ani neexistuje, a tak je přivedl k životu. Jeho otec byl vzdělanec, učitel, majitel neúspěšné kavárny a autor latinského slovníku, který nebyl nikdy vydán, protože se od vydavatelů dočkal, jak se vyjádřil jeho syn, krutého zacházení, v jehož důsledku strávil čtyři roky ve vězení pro dlužníky. Chlapec byl v učemí u rytce, ale jak to bylo jen trochu možné, začal si vydělávat jako malíř. Bezmezná odhodlání vydobýt si finanční nezávislost a obejít se tak bez nedůvěryhodných mecenášů nebo vydavatelů přesně odpovídalo jeho hrdé, nesnášenlivé a pracovitě povaze. Něco odborného vzdělání se mu dostalo nejprve ve škole v St. Martin's Lane, vedené holandskými a francouzskými mistry, a poté ve Free Academy Jamese Thornhilla (jehož dceru si později vzal) na Covent Garden Piazza. V pětadvaceti letech tak uměl mistrovsky zacházet s tužkou, perem, štětcem i libovolnými ryteckými nástroji.

Těžko bychom připadli na jiného významného umělce, jehož osobnost a práce dávají v kontextu termínů jako baroko, rokoko atd. menší smysl. Hogarth byl kategorie sama pro sebe. Byl moralista a satirik, zároveň ale také realista. Svět považoval za hrozné místo, o člověku si však myslel, že je ve své podstatě dobrý a je možné mu pomoci na nepatrně lepší cestu zesměšňováním jeho nectností. Poprvé se o to pokusil rytinami, které kritizovaly lidskou hrabivost: díly *Machinace* (1721) a *Loterie* (1722). Od roku 1724 už si své rytiny tiskl a prodával sám. Jeho *Špatný vkus města* byl útokem na italskou operu, palladi-

ovský styl, lorda Burlingtona a Williama Kenta; posledně jmenovaného pak znovu napadl v roce 1725 za to, že pro kostel St. Clement Dane na Strandu navrhl oltářní obraz v italizujícím stylu. Naproti tomu vysoce vynášel *Žebráckou operu* Johna Gaye, neboť byla zcela anglická, a jako malíř se poprvé dočkal uznání, když vymaloval výjev z jejího III. jednání (1729-1731), dnes uložený v Tate Gallery v Londýně. Aby pak vyhověl veřejné poptávce, musel své plátno znovu a znovu kopírovat, a tak se postupně stal žádaným malířem „konverzačních výjevů“, domácích námětů, které si u něj objednávaly bohaté rodiny. Vynikajícím příkladem je *Rodinná oslava* (Yale Center for British Art, New Haven, Connecticut). Jako realista Hogarth zároveň zjistil, že by se dobře prodávaly také „akční“ obrazy z pouličního života. Namaloval prostitutku, kterou se v jejím příbytku chystá zatknout policejní úředník, a pak musel své plátno opět několikrát zkopírovat. Až do konce života maloval tyto drsné obrazy tepající nejrůznější zlořády; příkladem mohou být díla *Zvracející prostopášník* (Norwich), *Noční setkání* (Yale Center), souložící pár na plátnech *Před a Po* (Fitzwilliam Museum, Cambridge), *Milodar ve sklípku* (soukromá sbírka) a nakonec ještě *Sir Francis Dashwood a jeho modlitby* (soukromá sbírka), který je útokem na zakladatele vyhlášeného klubu Hell-Fire Club.

Úspěch pláten s prostitutkou vnukl Hogarthovi nápad, že by mohl využít svých schopností na poli malby i rytectví, v sérii výjevů vyprávět příběhy neřesti, pýchy a pošetilosti, prodat je nejprve jako plátna bohatým a pak je pro méně movité vydat jako soubor rytin. Šestidílná série rytin *Život prostitutky* se dočkala ohromného úspěchu, neboť se jí téměř okamžitě prodalo na 1240 kusů po jedné guinei. Také obrazy se shodnými náměty se prodaly, v roce 1755 je však bohužel zničil požár. Objevily se i pirátské tisky, Hogarth na to však zareagoval vydáním levnější verze. Zároveň rozpoutal na půdě parlamentu diskusi, která v roce 1735 vyústila v přijetí zákona o autorském právu na rytiny, podle něhož bylo jakékoli neoprávněné zhotovování kopií původního tisku po dobu čtrnácti let od vydání nezákonné. V důsledku tohoto zákona došlo ke změně toku financí v tomto odvětví a k prudkému rozvoji oboru. Hogarth pak připravil ještě úspěšnější osmidílnou sérii *Život prostopášníka*, jejíž originály se dochovaly a patří ke skvostům londýnského Soane Museum. Mezi jeho další krásné série patří *Čtyři období dne* (část v Upton House, Warwickshire, část v Grimsthorpe Castle, Lincolnshire) a také nejúspěšnější ze všech, šestidílný cyklus *Módní manželství* (Národní galerie, Londýn).

V té době už byl Hogarth žánrovým malířem výjimečných schopností, ohromné představitivosti a (když to bylo zapotřebí) veliké citlivosti a vytříbenosti. Jednotlivé detaily byly přesné a někdy roztomilé, vždy však dokonale zapadaly do celkové dramatické kompozice díla. Hogarth byl podobně jako Watteau velkou měrou mužem divadla. A jelikož své rytiny zhotovoval podle olejomalb, dosáhl tím kvality, jež neměla v Anglii obdoby a byla neobvyklá i v celoevropském měřítku. V některých případech Hogarth olejomalbu přeskočil a pustil se rovnou do rytin, jako v případě svého nejlépe prodejného díla *Ginová ulička* a jeho protějšku *Pivní uličky*, a rovněž u děl *Čtyři stupně krutosti* (vše 1751) a *Pracovitost a lenost* (1747). Když byl v roce 1747 na Tower Hill popraven vůdce skotských rebelů Simon Lovat, Hogarth obratem zhotovil rytinu, která se ihned stala Lovatovou všeobecně přijímanou podobenkou a prodávala se po tisícovkách. A když malíře napadl vyhlášený a veřejností obdivovaný lotr John Wilkes, zareagoval Hogarth také jeho portrétem, který navždy zachytil jeho pletichářskou, lstivou tvář.

Hogarthovy rytiny se staly nedílnou součástí anglického světa, podobně jako hry Williama Shakespeara. Patří k základnímu obrazovému fondu, jsou obdivovány a zároveň brány jako samozřejmost, každý je zná už od dětství, a to do té míry, že se už nikdo nenamáhá ptát, proč se všem tak líbí. Pravděpodobným důvodem je přesnost a ostrost vidění jejich au-



Dívky i jejich bratr na plátně *Grahamovy děti* (1742) odrážejí Hogarthovu slabost pro rozjařené děti, kočka a ptáček v kleci pak jeho smysl pro nelítostný realismus.

tora, dokonalá vyváženost jednotlivých částí a celku, jasnost jejich sdělení a v neposlední řadě schopnost spojit nejpřísnější odsouzení s upřímným soucitem, neboť Hogarth i přes svou vyhraněnou xenofobii (působivě vyjádřenou na obraze *Přístav v Calais* - v Tate Gallery v Londýně -, namalovaném poté, co se vypravil na výlet do Calais a byl zde kvůli tomu, že si cosi skicoval, zatčen pro špionáž) pocítoval hlubokou náklonnost ke všem lidem.

Je patrná z mnoha prvků. Z laskavého pochopení pro divadelní umělce a jejich těžký život, jako na plátně *Herečky kočovné společnosti se oblékají ve stodole* (originál se nedochoval), kterým protestoval proti Walpoleovu zákonu o cenzuře. Z dojemného obrazu *Malíř se svým mopskem* (Tate Gallery, Londýn). Z nádherného výjevu ze života dětí, doprovázených zpívajícím ptáčkem a číhající kočkou (*Grahamovy děti*), který se vyrovná nejlepším van Dyckovým plátnům. Z určené *Prodáváčky krevet* (Národní galerie, Londýn), jedné z nejlepších kdy vytvořených skic olejovými barvami, která jen dokazuje, že ještě jedné stránce nevěnujeme dostatek pozornosti: Hogarthovu bravurnímu zacházení s barvami. A v neposlední řadě i z vynikajících portrétů domácích služebníků - největší poklony, jakou může vlídný pán svému zaměstnanci složit.

Hogarthovým skutečným a jediným cílem byla morální osvěta. Proto se také příliš nepletl do politiky. Výjimkou je čtyřdílný cyklus s názvem *Volby* (Soane Museum, Londýn), kritizující politickou korupci, který je nejhodnější studovat zároveň s umělcovým výpadem proti válečnému utrpení s názvem *Pochod do Finchley*, mnohými považovaným za nejlepší Hogarthovo dílo. Většinu svých bojových nálad však ventiloval hádkami kvůli důležitým i méně podstatným záležitostem. Ostře vystupoval proti založení Královské

akademie francouzského typu, neboť se domníval, že by se tak umělci ocitli pod vládním dohledem. Byl přesvědčen, že umění se má vyučovat soukromě. Akademii v St. Martin's Lane přetvořil nejprve ve svůj ateliér a posléze v umělecké uskupení, nakonec se však s jeho členy rozhádal. Byl zvolen do instituce, jež byla předchůdcem Akademie, do Umělecké společnosti, obratem však začal v tisku kritizovat její činnost. Vždy se ocital v samém centru všech kulturních válek.

V době Hogarthovy smrti, v roce 1764, byla však už „Britská škola“ pevně ustavena, a to do značné míry právě díky němu. Dočkala se mnohem většího vlivu, než si kdo mohl v dobách jeho mládí představit. Hogarth se stal prvním skutečně populárním malířem, jehož dílo znaly skrze jeho tisky ty nejšířší vrstvy. Další stoprocentní Angličan Charles Lamb strávil celý život v apartmá, jehož stěny jimi byly doslova pokryté. A obdobně se jimi obklopilo i mnoho sběratelů středostavovského původu. Nespočet dalších si pak prohlížel Hogarthovu *Ginovou uličku* a další tisky v hospodách a pivnicích, a možná to byla jediná výtvarná díla, která tito lidé za celý svůj život viděli.

Hogarth si velmi dobře uvědomoval, že britské výtvarné umění strádá absencí ústavu, který by na nejvyšší úrovni vyučoval výtvarné techniky. Jeho vlastní pokus přetvořit k tomuto účelu akademii v St. Martin's Lane selhal. Můžeme si však být jistí, že kdyby věděl, že čtyři roky po jeho smrti bude založena Královská akademie, byl by jednoznačně proti. Proč? Takovéto královské instituce nebyly žádnou novinkou. Už od Vasariho se dozvídáme, že Lorenzo de' Medici ve snaze obejít staré řemeslnické cechy a jejich nesmiřitelný konzervatismus a odbory založil v osmdesátých letech 15. století ve spolupráci s Ghirlandaiovým ateliérem „školu a akademii“ pro začínající sochaře a zároveň jejím žákům umožnil přístup do sbírek Mediceů. Papežský úřad založil v roce 1593 římskou Accademii di S. Luca, na níž se na dvanácti postech střídali různí profesionální učitelé, udělovali stipendia, vedli odborné diskuse a kurzy kreslení podle skutečnosti. A nádavkem k tomu ještě v Bologni existovala soukromá akademie bratrů Carracciových (1582).

Francouzská Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1648; podrobnější předpisy přijaty v roce 1664) byla skutečně prodlouženou rukou panovníka a protežovala především malby s historickými náměty. Roku 1666 moc a rozhodovací možnosti Académie dále posílilo založení Francouzské školy v Římě a také pořádání každoroční soutěže pro nadané žáky o tříleté stipendium tamtéž. Předpisy Académie dále určovaly, že její členové mají monopol na státní zakázky, což byla obrovská výhoda (ne vždy získaná neoprávněně). Za časů vlády Ludvíka XIV. a i dlouho poté byla Académie významným hybatelem francouzské zahraniční politiky. Její římská odnož pod svá křídla postupně stáhla místní Accademii, na niž pak často dosazovala francouzské učitele a dokonce i ředitele. Francouzští umělci doma nemohli veřejnost oslovovat bez souhlasu a zprostředkování Koruny, neboť Académie nepořádala žádné každoroční výstavy. Skutečnost, že v roce 1737 se taková výstava uskutečnila, byla jen příznakem toho, že moc monarchie začíná slábnout, i když si samozřejmě nemůžeme představovat, že by snad byla jednou z příčin Francouzské revoluce, k níž došlo o padesát dva let později.

Přes všechny patrné nevýhody byli však malíři jiných zemí přesvědčeni, že francouzský příklad je hoděn následování, takže se i s většinou původních nařízení a směrnic stal modelem pro akademii ve Vídni (1726), v Madridu (1744), v Kodani (1754), v Petrohradě (1757), v Bruselu (1762) a ve Stockholmu (1768). Většina těchto škol měla zpočátku dokonce francouzské ředitele. Kolem roku 1800 už po celém světě existovalo kolem sta malířských akademií, z nichž většina kopírovala původní francouzský vzor. Třebaže se v zaklá-

dajících listinách obvykle hovořilo o Bohu a v souvislosti s uměním se používala ta nejvznešenější slova, často jimi prosvítaly ty nejnižší motivy. Christian von Hagedorn, který v Drážďanech v roce 1762 zakládal Saskou akademii (ve skutečnosti jen dceřinou pobočku akademie francouzské), přiznával: „Umění můžeme nazírat také z komerčního hlediska. Vynikající umělci jistě pozvednou a rozšíří slávu země, umění lze však využít také k podpoře vývozu našich průmyslových výrobků.“ (To hovořil o míšeňské porcelánce.)

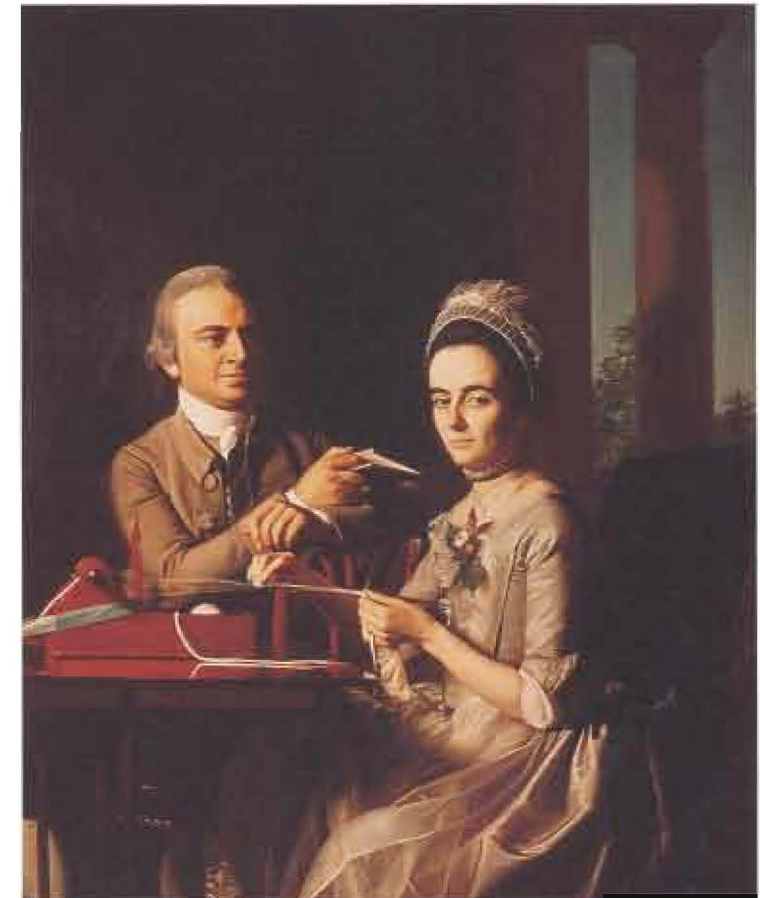
Británie byla jednou z posledních evropských zemí, která tento systém zavedla (1768). Předcházela tomu nezdařený pokus za vlády Viléma III. (1698) a další dva neúspěchy za Jiřího II. (1749 a 1755). Není náhodou, že Královská akademie nakonec vznikla v prvních letech vlády Jiřího III., krále, který usiloval o návrat královských principů a moci do všech oblastí veřejného života. Každý ze čtyřiceti členů Akademie musel být profesionální malíř, sochař nebo architekt (rytci mohli požádat pouze o mimořádné členství, a to až od roku 1769). Mezi zakládajícími členy byly překvapivě i dvě ženy, Angelica Kauffmanová a Mary Moserová, a to i přesto, že ženy začaly být přijímány do škol až v šedesátých letech 19. století. Další ženy byly do vedení Akademie zvoleny až v roce 1922 a až do sedmdesátých let 20. století byly umělkyně na slavnostní oficiální večeri Akademie (a to i tehdy, byly-li jejími plnoprávnými členkami) vpouštěny, až když se podávalo portské - do té doby musely čekat venku (viděl jsem to na vlastní oči). Velkým přínosem Královské akademie byla skutečnost, že každým rokem pořádala rozsáhlou výstavu. (Královská akademie je v podstatě čistě anglickou záležitostí. Skotská královská akademie v Edinburghu vznikla až v roce 1826, o rok později než newyorská Národní akademie designu. Obě svým uspořádáním vycházejí z Královské akademie.) Tato výstava byla otevřená všem schopným umělcům a výtěžek z ní se používal na financování chodu školy. Díky tomu nebylo zapotřebí žádných státních dotací, i když Jiří III., dokud byl ještě při zdravém rozumu, vyvíjel na Akademii určitý tlak, jak se dozvídáme z *Deníků člena Královské akademie Josepha Faringtona* z let 1793-1821, které nám poskytují podrobné informace o zákulisí Akademie v rozmezí tří desítek let. Nejvýznamnějšími osobnostmi při zakládání Akademie byli tři muži: sir Joshua Reynolds, který se v letech 1768-1792 stal jejím prvním prezidentem, Benjamin West, který nastoupil po něm (1792-1805 a 1806-1820) a sir William Chambers, první pokladník Akademie (1768-1796). Ti všichni museli s králem udržovat úzké vztahy, neboť byli v podstatě v jeho službách. Co byli za?

William Chambers (1723-1796) byl po většinu období vlády Jiřího III. hlavním královským architektem a přestavbou vytvořil z londýnského Old Somerset House první zdejší vládní komplex. Musel kvůli tomu strhnout severní fasádu od Inigo Jonese, vznikla tak ovšem klasicistní dvorana, která je v současnosti, kdy jsou všechny stavby, jež by jí mohly konkurovat, zničeny, nejkrásnější v celém Londýně. Chambers se v mládí vydal jako lodní důstojník do Číny a kresby, jež tam zhotovil, vydal ve svazku *Design for Chinese Buildings (Návrhy čínských staveb, 1757)*. Následně je uplatnil i v praxi, když vystavěl několik orientálních staveb v Kew, včetně slavné místní pagody. Jeho snaha o budování čínských zahrad, které se měly stát alternativou Brownových parků, myšlenka formulovaná v jeho práci *Dissertation on Oriental Gardening (Disertace o orientálním zahradnictví, 1772)*, se však setkala jen s posměchem. Jinak Chambersova kariéra probíhala hladce, od úspěchu k úspěchu, takže si na své konto mohl připsat několik nádherných obytných domů v Londýně, Dublinu a Edinburghu (včetně Albany), a také důležité stavby v Blenheimu a Wiltonu. Jeho jméno bylo zavedenou firmou, Chambers zbohatl, znal se snad s každým a byl živoucím důkazem toho, že si britské umění i umělci zaslouží úctu.

Ve stejné době přišlo do Evropy také americké umění, neboť Benjamin West (1738-1820) byl kvaker ze Swathmoru v Pensylvánii a malovat se naučil jako zázračné dítě ve Filadelfii. Jeho vzestup byl typický pro uvolněnou kulturu, nově vznikající v tehdejších třinácti amerických koloniích, zastoupenou především architekturou. Ve Williamsburgu, jehož obyvatelé William a Mary Collegeovi si nechali navrhnout dům u sira Christophera Wrena, stály pěkné cihlové obytné domy, srovnatelné s londýnskou zástavbou. Annapolis, kde místní architekt a řemeslník William Buckland navrhoval také nádherné domy (komíny sídla Jamese Brice čnely do výšky pětadvaceti metrů), začalo být nazýváno „Athénami severu“. Největšího rozmachu se dočkal Baltimore a zdejší Indian Queen Hotel býval označován za nejkrásnější a nejluxusnější hotel v celém impériu.

Americké venkovské domy se podobně jako v Anglii stavěly ve směsici georgiánského a palladiovského stylu, něčím se ale přece jen odlišovaly: nedaleké přístaviště bývalo stejně důležité jako obývací pokoj a domy a přílehlé komplexy nebyly uměle vrženy do prostředí neobdělávané krajiny jako Blenheim, Chatsworth nebo Althorp, ale vyrůstaly přirozeně v srdci ekonomických aktivit, které jim dávaly vzniknout; platilo to i o nejrozsáhlejších a nejkrásnějších z nich, jako byl Rosewell (1726) na York River, vystavěný částečně podle návrhů Colena Campbella v jeho spisu *Vitruvius Britannicus*, nebo Hampton nedaleko Baltimoru (1783), nalézající se uprostřed ložisek železné rudy, hbitých potoků pohánějících stroje a lesů poskytujících tvrdé dřevo vhodné na dřevěné uhlí, které Charlesi Ridgeleyovi vydělaly na vybudování tohoto sídla. Drayton Hall (1738-1742) na Ashley River v Jižní Karolíně vycházel z Palladiovy Villy Pisani a Homewood u Baltimoru (dnes součást Johns Hopkins University) s majestátní klasicistní vilou mohl být klidně dílem Roberta Adama. Bohatí Američané si z Evropy nechávali do svých knihoven dovážet obrovské folianty o architektuře (například knihovna Williama Byrda II. ve Westoveru obsahovala „téměř čtyři tisíce svazků ve všech jazycích a ze všech oborů, uložených ve třidvaceti skříních z černě lakovaného ořechu ... všechny uspořádané podle přesného pořádku“) a pak si najímali místní řemeslníky, aby jim podle nich stavěli jejich nová obydlí. Nebo se sami stali architekty, jako Thomas Jefferson, který svůj dům v palladiovském stylu vylepšoval celý život.

Takováto kultura nemohla výjimečně nadaného chlapce, jakým West byl, jen tak přehlédnout. Nejprve se však musel vydat do Itálie na zkušenou, a když už byl v Ev-



Mamšelé Mifflinovi (1773) názorně dokládají uhlazenost a pronikavost Copleyova stylu, díky nimž se stal předním americkým malířem koloniálního období.

ropě, rozhodl se zůstat natrvalo v Londýně, kde se cítil lépe, a přesvědčil také svoje krajan, Johna Singletona Copleye (1738-1815) a Gilberta Stuarta (1755-1828), aby následovali jeho příkladu. Copley byl už v Americe uznávaným portrétistou a výtvarné umění obohatil o nový, sofistikovanější realismus (jeho *Paul Revere*, Boston, je vynikající práce a „výtečná podobenka“), rád pak ale z Bostonu odjel, když se jeho tchán, původní příjemce čaje utopeného v rámci „bostonského pití čaje“, přidal ve válce o nezávislost na „špatnou“ stranu. Téměř stejně nadaný Stuart to udělal naopak - v Anglii se naučil portrétnímu umění a pak se vrátil zpět do Ameriky, kde se specializoval na podobizny George Washingtona. Namaloval jich celkem 124, což je podstatná část celkem tisícovky jemu připisovaných portrétů. West a Copley v Anglii společnými silami vytvořili nový typ historické malby, která si za náměty volila moderní, aktuální události, především smrti různých hrdinů, vyvedené v historickém slohu, zároveň však s přepečlivým ohledem na současné detaily.

Když West maloval *Smrt generála Wolfa* (Ottawa), zavrhl královu radu, že by měl Wolfa přiodít do římského nebo řeckého šatu, a vymaloval jeho i všechny ostatní postavy přesně tak, jak asi byli při obléhání Quebecu oblečení. Obraz dosáhl okamžitého úspěchu a odstartoval vlnu obliby pokrokového realismu v historické malbě. Copley se přidal s plátnem *Smrt majora Piersona* (Tate Gallery, Londýn) a West zareagoval *Smrtí generála Nelsona* (Walker Art Gallery, Liverpool). Jeden ze svých obrazů s náboženskou tematikou, obrovského *Krista uzdravujícího nemocné v chrámu*, měřícího více než 12 čtverečních metrů, prodal West do sbírek British Institution za 3000 guineí, což byla v té době nejvyšší suma vyplacená za jediný obraz. Pak ještě namaloval „vylepšenou“ kopii téhož obrazu a prodal ho Pensylvánské nemocnici ve Filadelfii. Copley byl mnohem lepší malíř, pak se však záhadně vytratil, jak už se to u některých malířů stává (i když víme, že jeho syn v dospělosti dosáhl funkce lorda komořího a měl společnou milenku s Disraelim). Většinu Westových děl skoupila královská rodina a po jeho smrti je kvůli náhlému, zdánlivě trvalému propadu malířovy popularity uložila ve sklepení zámku ve Windsoru. Jeho práce se však nyní dočkaly zevrubné katalogizace, některé byly vyzvednuty ze zapomnění a jsou dnes vystaveny v londýnském Spencer House, takže je možné, že se tento anglo-americký velkán přece jen ještě vrátí na výsluní.

Joshua Reynolds (1723-1792) byl pravděpodobně lépe než kterýkoli jiný významný malíř vybaven vlastnostmi, které z něj učinily vůdčí osobnost uměleckého světa. Snad právě díky jeho nestrannosti byla Královská akademie hned od svého zrodu úctyhodnou institucí a zůstala jí déle než sto padesát let. Jeho otec byl ředitelem školy v Devonu, a tak se Reynolds dostal do důkladného vzdělání; byl sečtělý, přemýšlivý a výřečný. Základní malířské dovednosti si osvojil u Thomase Hudsona, který se specializoval na přesné, bohužel však konvenční portréty. Poté se vydal do Itálie prostudovat si díla Velké čtyřky - Raffaela, Michelangela, Correggia a Tiziana, které považoval za nejvyšší apoštoly výtvarného evangelia. V roce 1753 si v Londýně založil profesionálně vedený portrétní ateliér, který mu vydělával jmění. Byl neobyčejně plodný (poslední katalog jeho prací z roku 2001 zahrnuje 1961 maleb), a třebaže mu pomáhali asistenti, z nichž někteří, jako například James Northcote (1746-1831), byli velmi schopní, všechny portréty odcházející z ateliéru byly především Hudsonovým dílem. Za celkový portrét o rozměrech 150 x 240 cm žádal malíř v padesátých letech 18. století 48 guineí, v roce 1780 už však byla jeho cena 200 guineí, někdy i více. Maloval také hlavy, busty, půlportréty (70 x 90 centimetrů) a portréty polopostavy, jejichž cena byla odstupňovaná přiměřeně velikosti. Reynolds maloval všechny, kdo něco znamenali: spisovatele, jako byl Lawrence Sterne (Národní portrétní galerie, Londýn), krásky z vyšší společnosti, např. vévodkyni z Hamiltonu (Lady Lever Art Gallery, Liverpool), hrdiny, jako byl admirál Keppel (Námořní muzeum, Greenwich), významné osobnosti,

Reynoldsova *Dívka u okna* (sedmdesátá léta 18. století) je jen jedním z jeho mnoha oblíbených portrétů dětí, jež maloval s obdivuhodnou dovedností.



např. Horace Walpolea, politiky, jako byl Edmund Burke (Národní portrétní galerie, Londýn), a celou řadu předních hereček a komiků. Většinu svých úspěšných obrazů Hudson pak ještě několikrát znovu namaloval a nakonec z nich nechal udělat výtečně prodejné tisky.

Není snadné odhalit, v čem tkvělo tajemství Reynoldsova úspěchu. Co do působivosti i citlivosti jeho dílo hravě překonávaly obrazy jeho současníka, skotského mistra Allana Ramsaye (1713-1784). Reynolds by nikdy nedokázal vytvořit obdobu Ramsayova překrásného obrazu *Umělcova žena* (*Paní Anne Ramsayová*), prodchnutého nekonečným půvabem a křehkostí, nebo jeho pronikavé studie intelektuální odvahy, plátna *Jean-Jacques Rousseau* (obě díla v Národní galerii v Edinburghu). Také jeho další konkurent ze Skotska, Henry Raeburn (1756-1823), maloval lépe než on. Raeburn dokázal vytvořit nezapomenutelný výjev, jako třeba plátno *Reverend Robert Walker na bruslích* (rovněž Edinburgh), který jednoznačně předstihuje Reynoldsovy umělecké možnosti, a pokud jde o majestátní portréty, Reynolds se nikdy ani nepřiblížil Raeburnově magické dvojpodobně *Sir John a lady Clerk z Penicuiku* (Národní galerie, Dublin). Reynolds byl překonán i v oblasti, která bývá považována za jeho silnou stránku, v portrétech literátů: jeho pokorníkem se stal George Romney (1734-1802), jehož zpodobení Cowpera (Wordsworth Museum, Grasmere) nahlíží až na samé dno básnickovy duše. To všechno je pravda, ale Reynolds byl vynikající všestranný malíř, který uměl se svými modely pěkně jednat, maloval tak, aby se jim to líbilo, dokázal pro ně vymyslet líbivé a někdy i vtipné pózy, uměl dobře vystihnout jejich podobu a svými obrazy jim zajišťoval společenskou popularitu. O všech Reynoldsovcích obrazech se totiž dalo dobře povídat, neboť každá tvář i póza skrývaly utajené narážky na staré mistry, mytologii nebo literaturu. Byl mužem velkého světa, zároveň však i intelektuálem: ne nadarmo byl členem Klubu dr. Johnsona, který ostatně pomáhal zakládat. Pevné přátelství ho pojilo také s Gibbonem, Burkem, Goldsmithem, Adamem Smithem a dalšími velikány. Pro jeho vysoce anekdotický styl byl snad nejtýpističtější slavný a všemi oblíbený portrét Davida Garricka, na němž spisovatele táhne na jednu stranu lehkovážná Bohyně komedie a na druhou stranu oduševnělá Tragédie. Portrétovaným dokázal také vdechnout určitou ideu, což je u každého malíře velmi významná dovednost. Jeho portrét *Lorda Heathfielda z Gibraltaru* (Národní galerie, Londýn), na němž portrétovaný pevně svírá klíče od posádkové pevnosti v Gibraltaru a vzdoruje vzteku francouzských a španělských nepřátel, ztělesňoval hlavní myšlenku impéria Reynoldsovců, a podle toho byl také příznivě přijímán.

ropě, rozhodl se zůstat natrvalo v Londýně, kde se cítil lépe, a přesvědčil také svoje krajan, Johna Singletona Copleye (1738-1815) a Gilberta Stuarta (1755-1828), aby následovali jeho příkladu. Copley byl už v Americe uznávaným portrétistou a výtvarné umění obohatil o nový, sofistikovanější realismus (jeho *Paul Revere*, Boston, je vynikající práce a „výtečná podobenka“), rád pak ale z Bostonu odjel, když se jeho tchán, původní příjemce čaje utopeného v rámci „bostonského pití čaje“, přidal ve válce o nezávislost na „špatnou“ stranu. Téměř stejně nadaný Stuart to udělal naopak - v Anglii se naučil portrétnímu umění a pak se vrátil zpět do Ameriky, kde se specializoval na podobizny George Washingtona. Namaloval jich celkem 124, což je podstatná část celkem tisícovky jemu připisovaných portrétů. West a Copley v Anglii společnými silami vytvořili nový typ historické malby, která si za náměty volila moderní, aktuální události, především smrti různých hrdinů, vedené v historickém slohu, zároveň však s přepečlivým ohledem na současné detaily.

Když West maloval *Smrt generála Wolfa* (Ottawa), zavřel královu radu, že by měl Wolfa přiodít do římského nebo řeckého šatu, a vymaloval jeho i všechny ostatní postavy přesně tak, jak asi byli při obléhání Quebecu običeni. Obraz dosáhl okamžitého úspěchu a odstartoval vlnu obliby pokrokového realismu v historické malbě. Copley se přidal s plátnem *Smrt majora Piersona* (Tate Gallery, Londýn) a West zareagoval *Smrtí generála Nelsona* (Walker Art Gallery, Liverpool). Jeden ze svých obrazů s náboženskou tematikou, obrovského *Krista uzdravujícího nemocné v chrámu*, měřícího více než 12 čtverečních metrů, prodal West do sbírek British Institution za 3000 guineí, což byla v té době nejvyšší suma vyplacená za jediný obraz. Pak ještě namaloval „vylepšenou“ kopii téhož obrazu a prodal ho Pensylvánské nemocnici ve Filadelfii. Copley byl mnohem lepší malíř, pak se však záhadně vytratil, jak už se to u některých malířů stává (i když víme, že jeho syn v dospělosti dosáhl funkce lorda komořího a měl společnou milenku s Disraelim). Většinu Westových děl skupila královská rodina a po jeho smrti je kvůli náhlému, zdánlivě trvalému propadu malířovy popularity uložila ve sklepení zámku ve Windsoru. Jeho práce se však nyní dočkaly zevrubné katalogizace, některé byly vyzvednuty ze zapomnění a jsou dnes vystaveny v londýnském Spencer House, takže je možné, že se tento anglo-americký velkán přece jen ještě vrátí na výsluní.

Joshua Reynolds (1723-1792) byl pravděpodobně lépe než kterýkoli jiný významný malíř vybaven vlastnostmi, které z něj učinily vůdčí osobnost uměleckého světa. Snad právě díky jeho nestrannosti byla Královská akademie hned od svého zrodu úctyhodnou institucí a zůstala jí déle než sto padesát let. Jeho otec byl ředitelem školy v Devonu, a tak se Reynoldsovi dostalo důkladného vzdělání; byl sečtělý, přemýšlivý a výřečný. Základní malířské dovednosti si osvojil u Thomase Hudsona, který se specializoval na přesné, bohužel však konvenční portréty. Poté se vydal do Itálie prostudovat si díla Velké čtyřky - Raffaela, Michelangela, Correggia a Tiziana, které považoval za nejvyšší apoštoly výtvarného evangelia. V roce 1753 si v Londýně založil profesionálně vedený portrétní ateliér, který mu vydělával jmění. Byl neobyčejně plodný (poslední katalog jeho prací z roku 2001 zahrnuje 1961 maleb), a třebaže mu pomáhali asistenti, z nichž někteří, jako například James Northcote (1746-1831), byli velmi schopní, všechny portréty odcházející z ateliéru byly především Hudsonovým dílem. Za celkový portrét o rozměrech 150 x 240 cm žádal malíř v padesátých letech 18. století 48 guineí, v roce 1780 už však byla jeho cena 200 guineí, někdy i více. Maloval také hlavy, busty, půlportréty (70 x 90 centimetrů) a portréty polopostavy, jejichž cena byla odstupňovaná přiměřeně velikosti. Reynolds maloval všechny, kdo něco znamenali: spisovatele, jako byl Lawrence Sterne (Národní portrétní galerie, Londýn), krásky z vyšší společnosti, např. vévodkyni z Hamiltonu (Lady Lever Art Gallery, Liverpool), hrdiny, jako byl admirál Keppel (Námořní muzeum, Greenwich), význačné osobnosti,

Reynoldsova *Dívka v okně* (sedmdesátá léta 18. století) je jen jedním z jeho mnoha oblíbených portrétů dětí, jež maloval s obdivuhodnou dovedností.



např. Horace Walpolea, politiky, jako byl Edmund Burke (Národní portrétní galerie, Londýn), a celou řadu předních hereček a komiků. Většinu svých úspěšných obrazů Hudson pak ještě několikrát znovu namaloval a nakonec z nich nechal udělat výtečně prodělné tisky.

Není snadné odhalit, v čem tkvělo tajemství Reynoldsova úspěchu. Co do působivosti i citlivosti jeho dílo hravě překonávaly obrazy jeho současníka, skotského mistra Allana Ramsaye (1713-1784). Reynolds by nikdy nedokázal vytvořit obdobu Ramsayova překrásného obrazu *Umělcova žena* (*Paní Anne Ramsayová*), prochnutého nekonečným půvabem a křehkostí, nebo jeho pronikavé studie intelektuální odvahy, plátna *Jean-Jacques Rousseau* (obě díla v Národní galerii v Edinburghu). Také jeho další konkurent ze Skotska, Henry Raeburn (1756-1823), maloval lépe než on. Raeburn dokázal vytvořit nezapomenutelný výjev, jako třeba plátno *Reverend Robert Walker na bruslích* (rovněž Edinburgh), který jednoznačně předstihuje Reynoldsovy umělecké možnosti, a pokud jde o majestátní portréty, Reynolds se nikdy ani nepřiblížil Raeburnově magické dvojpodobně *Sir John a lady Clerk z Penicuik* (Národní galerie, Dublin). Reynolds byl překonán i v oblasti, která bývá považována za jeho silnou stránku, v portrétech literátů: jeho pokřitelem se stal George Romney (1734-1802), jehož zpodobení Cowpera (Wordsworth Museum, Grasmere) nahlíží až na samé dno básnickovy duše. To všechno je pravda, ale Reynolds byl vynikající všestranný malíř, který uměl se svými modely pěkně jednat, maloval tak, aby se jim to líbilo, dokázal pro ně vymyslet libivé a někdy i vtipné pózy, uměl dobře vystihnout jejich podobu a svými obrazy jim zajišťoval společenskou popularitu. O všech Reynoldsových obrazech se totiž dalo dobře povídat, neboť každá tvář i póza skrývaly utajené narážky na staré mistry, mytologii nebo literaturu. Byl mužem velkého světa, zároveň však i intelektuálem: ne nadarmo byl členem Klubu dr. Johnsona, který ostatně pomáhal zakládat. Pevné přátelství ho pojilo také s Gibbonem, Burkem, Goldsmithem, Adamem Smithem a dalšími velikány. Pro jeho vysoce anekdotický styl byl snad nejtýpčtější slavný a všemi oblíbený portrét Davida Garricka, na němž spisovatele táhne na jednu stranu lehkovážná Bohyně komedie a na druhou stranu oduševnělá Tragédie. Portrétovaným dokázal také vdechnout určitou ideu, což je u každého malíře velmi významná dovednost. Jeho portrét *Lorda Heathfielda z Gibraltaru* (Národní galerie, Londýn), na němž portrétovaný pevně svírá klíče od posádkové pevnosti v Gibraltaru a vzdoruje vzteku francouzských a španělských nepřátel, ztělesňoval hlavní myšlenku impéria Reynoldsových dnů, a podle toho byl také příznivě přijímán.

Skutečnost, že Reynolds se těšil vážnosti a úctě ze strany uměleckého světa i intelligence, nade vši pochybnost napomohla úspěšnému startu Královské akademie. Reynolds svůj intelektuální vliv ještě posílil sérií patnácti veřejných projevů, které přednesl při nej-různějších slavnostních příležitostech a pak vydal v knižní podobě a nechal přeložit do italštiny, francouzštiny a němčiny. Šlo o vysoce introspektivní pokusy vypracovat všeobecnou teorii umění, a to nejen pro studenty, jímž byly původně údajně určeny, ale i pro nejširší osvěcenou veřejnost. Studenti si je vyslechli, příliš pozornosti jim však nevěnovali a dál si malovali podle svého, jak se také dalo čekat. Tyto přednášky navštěvovala i vyšší společnost, ne proto, aby naslouchala a něco se dozvěděla, nýbrž aby byla viděna; alespoň tím však pomohla upevnit most, který Reynolds spustil přes propast, jež se do té doby rozvířala mezi anglickou vládnoucí třídou a uměleckým světem.

Názory na Reynoldsův charakter se dosti různí. Ke své nadané sestře se choval neobyčejně nelaskavě a dosáhl tak toho, že se nestala malířkou. Významný historik umění R. H. Wilenski o něm napsal: „Žádný jiný malíř jeho věhlasu neměl tak mimořádně odpor-
ný charakter.“ Dr. Johnson, na jehož názor je jistě spolehnouti, ho na druhou stranu považoval za nejušlechtlejšího ze svých početných přátel. Ve své předposlední přednášce složil Reynolds velkorysý hold svému přednímu rivalovi Thomasi Gainsboroughovi (1727-1788), který krátce před tím skonal. Vynášel do nebe „působivé ztvárnění přírody, jež Gainsborough dokázal na svých portrétech a krajinách zachytit, a zajímavou prostotu a eleganci jeho obyčejných žebrajících dětí“. Ta chvála byla o to pozoruhodnější, že Reynolds vždy dělal co mohl, aby se mu příroda do jeho pláten nevloudila. Byl totiž, stejně jako jeho přítel dr. Johnson či jeho předchůdce Hogarth, městský typ, pro něhož byl vý-

let na venkov „výpravou“, „blouděním“, zkrátka odchylkou (jakkoli příjemnou) od normálu. Gainsborough naproti tomu „venkovské“ motivy v anglickém výtvarném umění přímo ztělesňoval.

Tyto motivy byly neobyčejně výrazné a trvalé a ve francouzském, italském ani španělském umění nenajdeme nic, co by se jim mohlo rovnat. Jistou obdobu



Hřebec *Whistlejacket* (1762) od George Stubbsa, určený pro tehdejšího premiéra lorda Rockinghamu, měl původně nést na hřbetě krále Jiřího III. Odchod premiéra z funkce Stubbsovi umožnil zachovat na tomto mistrovském díle pouze samotného koně.

bychom, jak ještě uvidíme, odhalili v německém umění a v umění severních oblastí. Je pravda, že už za Reynoldsových časů se začaly objevovat první náznaky průmyslové revoluce a venkovské obyvatelstvo se hromadně stěhovalo do měst, anglická vládnoucí třída však zůstala až do první světové války pevně zakořeněná na venkově. Jejich venkovská sídla byla pro ně mnohem důležitější než jejich domy ve městech, a na vrcholu jejich pomyslného majetkového žebříčku se nacházely krásné výhledy do krajiny, jejich koně a psi. Tato venkovská orientace na sebe brala nej-různější podoby. George Stubbs (1724-1806) pocházel z Liverpoolu, kde měl jeho otec dílnu na zpracování kůží, takže byl od dětství zvyklý vídat mrtvá zvířata a čichat zápach jejich těl. Proto bez sebemenší známky odporu studoval mrtvé koně, a tak se o nich dozvěděl více než kterýkoli jiný malíř v dějinách. V nemocnici v Yorku se zabýval též anatomii člověka a zvířat, zato jeho výtvarné vzdělání (kromě rytec-kých technik) bylo téměř nulové. Sám se naučil všechny techniky, sám se vypracoval, sám v sobě hledal inspiraci, a stal se tak nejsoustředěnějším malířem své doby. V průběhu de-seti let, jež věnoval studiu živých koní a pitvání koní mrtvých (zasvětil mu dlouhých osm-náct měsíců), nashromáždil nejpodrobnější souhrn vědomostí o tomto tématu, který pak zpracoval v knize *The Anatomy of the Horse (Anatomie koně, 1776)*, doplněné jeho vlastními vy-nikajícími rytinami. Nikdo jiný nedokázal přenést zvířata do dvojrozměrného prostoru s takovou přesností a s tak hlubokým porozuměním pro jejich svalovou dynamiku. Není proto divu, že originály kreseb určených do této knihy náležely k nejcennějšímu vlastnictví nejlepšího malíře zvířat celého osmnáctého století sira Edwina Landseera, nebo že se tou-to knihou celý život probíral i sir Alfred Munnings, jeho kolega ze století dvacátého.

Pokud by ovšem Stubbs maloval jen přesně, nejspíš bychom si ho dnes tolik necenili. On byl však velikým a citlivým umělcem s bohatou fantazií a úžasně lehkými tahy štětcem. Zveřejnění jeho knihy vzbudilo u nejbohatších anglických vlastníků pozemků touhu, aby jejich oblíbené klisny, hřebce, lovecké a kočárové koně portrétoval právě on. Koně maloval nejčastěji zcela bez postroje, jako Venuši nebo Apollóna zvířecí říše, a do prostoru je umis-
toval jen pomocí zcela nepatrných stínů, jak o tom svědčí i *Whistlejacket* (Národní galerie, Londýn), nejkrásnější portrét koně na světě. Někdy ovšem maloval zvířata i s podkoními nebo s trenérem, jako je tomu na plátně *Hřebcování Hambletoniana* (Mount Stewart House, County Down, Ulster). Na nádherném plátně *Rodina Milbankových a Melbournových* (Národní galerie, Londýn) vytvořil celkové portréty příslušníků několika různých generací a doplnil je nádhernými kočárovými koňmi, dvěma krásnými loveckými psy a kokršpanělem, rýsujícími se na rozmlženém pozadí pod fantasticky vystiženým dubem. Všichni přítomní lidé i zvířata tvoří přirozené a uvolněné skupinky a cítí se na tomto úchvatném výtvarném díle jako doma. Stubbs dokonce dokázal vymalovat i koňské drama a tragédii, jak dokazuje ob-
raz *Kůň napadený lvem* (Tate Gallery, Londýn), líčící umělcův osobní zážitek z Maroka.

Kromě toho byla všechna prostředí, do nichž své nádherné tvory umisťoval, napros-to přesvědčivá, postavy venkovanů tak skutečně a majitelé koní, jejich trenéři, podkoní a další sloužící tak dokonale vystižení, že bychom měli Stubbsa nazývat spíš portrétistou a malířem žánrových obrázků, nejen zvířat, ale i lidí, a především poetického celku pří-
rody. Není se co divit, že si ho anglická šlechta velmi považovala a byla ochotna mu za je-ho plátna vyplácet vyšší sumy než Reynoldsovi. Nebylo to snad tím, že by si svých koní cenila více než svých dcer - i když i to byla mnohdy pravda -, ale především proto, že Stubbsovi se skutečně nikdo nevyrovnal. A ne že by se o to mnozí nepokoušeli. Benjamin Marshall (1767-1835) se od Stubbsa učil a občas se mu podařilo vystihnout závodní koně a lovce se zázračným citem pro jejich svalnatou krásu, nikdy však neuměl vymalovat ce-lou krajinu jako Stubbs. Také geniální švýcarský malíř zvířat Jacques-Laurent Agasse (1767-1849) přijel do Anglie, aby si zde vydělal jmění pracemi ve Stubbsově stylu. Doká-

zal své předlohy zachytit s obdivuhodnou pravdivostí a dovedností, nepodařilo se mu však získat si důvěru vlastníků pozemků. Nakonec byl ještě rád, že se mu podařilo ukoristit zakázku pro Královskou lékařskou kolej: za 10 liber za kus pro ni maloval divoká zvířata. Problém byl v tom, že ti všichni byli srovnáváni se Stubbsem, Stubbs sám však jako by snad měl kouzelný štětec, a to i tehdy, když maloval divoká zvířata. Nikdo nikdy nevymaloval levharta lépe než on a jeho *Zebra* (Yale Center, New Haven) je mistrovským vystižením tichého milého exotického zvířete.

Angličtí malíři pak během Stubbsova života uskutečnili hotovou revoluci ve způsobu zobrazování venkova jako celku. U zrodu této proměny stál syn velšského duchovního Richard Wilson (1713-1782), kterému se už jako malému chlapci dostalo takové přemíry klasického vzdělání, že uměl z paměti ocitovat Horatiovy výroky „k libovolně zvolenému tématu“. Hodlal se živit portréty, a tak si nechal od svých bohatých příbuzných zaplatit cestu do Itálie. Když však doputoval až do římské Campagni, upadl zde do Claudových tenat a následující čtvrtstoletí pak maloval v Anglii, v Římě, v Tivoli a v horách a u jezer střední Itálie nejrůznější výjevy v claudovském stylu. Postavy uměl vystihnout lépe než samotný Claude a také jeho osvětlení jednotlivých scén bylo různorodější. Jeho *Pohled na Řím z Villy Madama* (Yale Center) a *Pohled na chrám sv. Petra a Vatikán z Janicula* (Tate Gallery, Londýn) jsou tak dobré, jak jen mohou takto žánrově vymezené obrazy být. Rovněž jeho obraz *Smrt Niobiných dětí* (Yale Center) je zasazen do italské krajiny; v šedesátých letech 18. století dosáhl v Londýně fantastického úspěchu, takže Wilson potom namaloval přinejmenším ještě dvě další verze a posléze nechal podle tohoto obrazu zhotovit výborně se prodávající tisk. Dnes si však nejvíce ceníme jeho anglických krajín, které maloval až ke konci života (kdy už jeho umění narušovalo nemírné požívání alkoholu) a na nichž dokázal podmanivě propojit italskou průzračnost s anglickou a velšskou zamlžeností. Obraz *Mast přes řeku Dee* (Národní galerie, Londýn) prozrazuje, že jeho tvůrce dokázal přesně odpozorovat vzhled divoké přírody, měl smysl pro klasickou kompozici a dovedl svůj námět prodchnout jistou mírou vlídnosti, z níž vzešla nová tradice v britském výtvarném umění. Horatius byl zapomenut, Claude překonán, zrodila se však vpravdě anglická krajinomalba.

Nový žánr dále rozvíjel syn právníka Joseph Wright of Derby (1734-1797), který odmítl přesídlit do Londýna a nadále tvořil ve svém rodném městě. Sám sebe by nejspíš za autora krajinomaleb nepovažoval, neboť odmítal malovat akvarely, které považoval za uměleckou formu „vhodnou tak pro ženy a děti“. Byl arogantní a nesnášenlivý, jako malíř však vysoce originální, učil se těmi nejpodivnějšími způsoby a jeho dílo nelze zařadit do žádné z běžných kategorií. Pocházel z geografické oblasti, která prodělala rychlou industrializaci, a tak mezi jeho přátele patřili mnozí přední představitelé nových technologií: majitel keramičky Josiah Wedgwood, vynálezce parního stroje James Watt či strojírenský magnát Matthew Boulton. Vedle nich se ovšem stýkal také s intelektuály typu Erasma Darwina. V šedesátých letech 18. století vytvořil několik vynikajících a napínavých pláten, zobrazujících nejen průmyslové postupy, jako např. obraz *Pohled do kovolitecké huti* (Ermitáž, Petrohrad), ale také vědecké pokusy: *Filozof přednášející v planetáriu* (Derby Art Gallery) a *Pokus s vývěrou* (Tate Gallery, Londýn).

Žádný jiný malíř v celé Evropě se tak jako Wright nepokusil popsat v jasných barvách přelomové revoluce, nejprve vědeckou a poté průmyslovou, které měly zanedlouho celý svět proměnit k nepoznání. Svým velkým plátnům, kterých není více než dvacet, Wright vtiskl tři výjimečné charakteristické rysy. V první řadě byl nejen posledním, ale v jistém ohledu i nejlepším caravaggistou: na obrazech využíval bodového osvětlení, šerosvitu, vy-

tvářel pečlivé kompozice s fantastickými kontrasty světla a stínu, měl silný smysl pro drama, a to vše dokázal vymalovat s neobyčejnou jistotou a vynikajícím stylem. Nikdo před ním ani po něm - dokonce ani samotný Leonardo da Vinci - nedokázal tak skvěle vystihnout rozrušení a nadšení z vědy a techniky. Za druhé se Wright vyznal v tom, co maloval: přesnost, s níž dokázal prezentovat vědecký výzkum, potřebné vybavení a průmyslové stroje, byla téměř dokonalá. Všechny tyto věci a předměty si na vlastní oči pečlivě prohlížel, důkladně je studoval a chápal principy jejich fungování. Za třetí uměl Wright výtečně a neomylně vystihnout charakter. Hrdiny jeho vědecko-průmyslových obrazů jsou skuteční přemýšlející muži (někdy ženy), kteří své mysl i těla pohánějí ke krajním výkonům. Kdyby Wright býval napřel své síly a veškerou svou energii do malby portrétů, jistě by byl překonal všechny ostatní - Ramsaye, Reynoldse i Raeburna. Jeho portréty prvních průmyslníků, *Richarda Arkwrighta* (Derby) a *Samuela Oldknowa* (City Art Gallery, Leeds), působivě tlumočí jejich zaryté odhodlání a obchodní bezohlednost. Zároveň portrétoval i aristokratického intelektuála *Brooka Boothbyho* (Tate Gallery, Londýn), jak si na břehu venkovského potůčku čte v Rousseauovi. Toto obdélníkové plátno je jedním z nejlepších portrétů celého století a zároveň racionální oslavou venkovských hodnot.

Na první pohled se může zdát, že Thomas Gainsborough neměl s Wrightem nic společného, při bližším zkoumání však odhalíme výrazné myšlenkové podobnosti. Pocházel ze Suffolku, kde měl jeho otec výrobní vlněného zboží, specializující se na rubáše. Rodina byla značně výstřední a mnozí její členové se bavili vynalézáním - jeden z jeho bratrů vymyslel „kolébku, která se sama houpala, kukačku, která zpívala celý rok, a kolo, které se samo otáčelo v kbelíku vody“. Další bratr se přátelil s Jamesem Watem a vymyslel složitý parou poháněný stroj, kterým „daleko předběhl své časy“. Malíře Thomase celý život fascinovaly vizuální pokusy, jaké by se jistě líbily i Wrightovi. (V Britském muzeu jsou uloženy experimentální sluneční hodiny, které vyrobil Thomasův bratr Humphrey.)

Gainsboroughova umělecky založená matka naučila svého syna malovat květiny a vštíplila mu velkou lásku i k té nejmenší rostlince, jakou mohl kde na venkově najít. Maloval tváře, protože mu připomínaly přírodní scenerii, a jeho krajiny a portréty spolu proto úzce a organicky souvisejí. Dostalo se mu jistého ryteckého vzdělání (tisky jeho osmnácti rytin a tři akvatint patří k velikým vzácnostem), a pak se v devatenácti letech oženil s nádhernou dívkou jménem Margaret, jež mu po čase porodila dvě krásné dcery. Všechny tři s láskou a hlubokým citem neustále maloval; jeho skica olejovými barvami, na níž jsou jeho dvě malé dcery (a v podmalbě bychom našli kočku), patří k vrcholům sbírek Tate Gallery. Večery trávil nejraději tak, že „sedával po boku své ženy a dělal si jednu rychlou skicu za druhou“. Jeho žena však trpěla duševní nevyrovnaností, kterou po ní podědily obě jejich dcery, což malířův spokojený rodinný život poněkud narušovalo. Musel tvrdě pracovat, aby se mu na poli portrétního malířství dostalo uznání, neboť neměl Reynoldsovo uhlazené chování ani nadání pro uzavírání rychlých přátelství. Nejprve působil v Ipswichi, pak v Bathu a nakonec v Londýně. Byl neústupný, neúplatný a rozhodnutý jít si vlastní cestou. Začínal malováním párů s jejich majetkem. Tento styl portrétu přivedl do módy šikovný, ale poněkud nudný specialista Arthur Devis (1711-1787). Gainsboroughův obraz *Pán a paní Andrewsovi* (Národní galerie, Londýn), na němž se rozsáhlá krajina už už snaží nabýt vrchu nad zobrazeným mladým párem, patřil dlouho mezi nejoblíbenější britské obrazy. Pak se Gainsborough pustil do portrétování významných londýnských osobností, jako byla například *Ctihodná paní Grahamová* (Edinburgh) nebo skvěle vystižený pár *Pán a paní Hallettovi: Ranní procházka* (Národní galerie, Londýn), malovaný převážně v ateliéru, avšak záměrně obdařc-



Z plátna *Gainsboroughovy dcery Margaret a Mary pronásledující motýla* (1759) přímo dýchá umělcova otcovská pýcha, v reálném životě ji však zastíňovala skutečnost, že Mary i Margaret podědily po své matce jistou duševní nevyrovnanost.

ný venkovským pozadím. O Gainsboroughovi se často mluví v souvislosti s obrazy krasavic z vyšší společnosti, ve skutečnosti však maloval nejrozličnější typy a sám sebe považoval za realistu, který zásadně nikomu nelichotí.

Totéž platilo o jeho krajinomalbách. Sám o sobě jednou prohlásil: „Portréty maluji, abych si vydělal na živobytí, a krajiny pro potěšení.“ Jistě to byla pravda, a kdyby si mohl vybírat, byl by se věnoval výhradně krajinomalbě, jako před ním nejspíš i Rubens. Jeho obrazy jsou elegantní, vždy je z nich však patrné úsilí o naprostou

pravdivost. Tváře Gainsboroughových krásných žen často nevědomky prozrazují pravdu. Jeho krajinomalby jsou v tomto ohledu ještě otevřenější, avšak vymalované se stejnou citlivostí. Gainsboroughovo vynikající plátno *Váz s úrodou* (Barber Institute, Birmingham) bývá často vnímáno jako venkovská idyla, na níž si pohledné selské dívky a mládenci dopřávají sklenučku po práci. Zároveň je však lze interpretovat jako vhléd do samé podstaty bukolických neřestí. Jeho nejlepší krajinomalbou je patrně *Cesta na trh* (Kenwood House, Londýn), v níž na povrch vyvěrá kritika dobového dění na venkově. Gesticující na obraze se pravděpodobně stěhují jinam, možná proto, že byli zákonem o scelování pozemků připraveni o majetek - tak jako stará žena a její vnučka, které ostatní marně prosí o almužnu.

Gainsborough byl stejně jako Rembrandt neobyčejně přemýšlivý, vždy se snažil malovat něco nového nebo přinejmenším něco starého novým způsobem. Velký dojem na něj učinily krajinomalby alsaského vystěhovalce Philippa Jacquesa de Louthembourg (1740-1812), jehož nemilosrdná vyobrazení vznešeného, temného a skandálního šokuji dodnes a měla strhující účinek na řadu generací anglických malířů od Gainsborougha až po Turnera. Gainsborough obdivoval jeho alsaský vynález zvaný Eidophusikon a opakovaně se k němu vracel, aby z něj načerpal inspiraci; šlo o kukátkovou komoru, která obsahovala neobvykle nasvícené pohyblivé panorama. Na Eidophusikonu i obecně na životě a krajině obdivoval především jejich dynamiku. Gainsboroughovy dámy i stromy jsou vždy v pohybu, v jeho díle nenajdeme ani stopy po stagnaci. Na svém nejlepším plátně, *Promenáde v St. James Parku* (Frick Collection, New York), propojil obdiv k lidské kráse se svou bezmeznou láskou k přírodě. Stromy a dámy z vyšší společnosti se na něm pohybují ve stejném rytmu - první z nich rozechvívá vítr, ty druhé jejich prchavé emoce. Jak nám prozrazují jeho kresby, Gainsborough se vždy snažil dostat do svých tahů pohyb. Jeho ruka nikdy nezahálcla, a tak se nám těchto kreseb dochovalo obrovské množství (více než 2000); velká sbírka se nachází v Britském muzeu. Tužka se mu na papíře při kreslení postav i vegetace chvěje jako osika ve větru.

Stejně novátorské a proměnlivé bylo i Gainsboroughovo užití barev a pigmentace. Experimentoval s různobarevnými kreslicími papíry, vyráběnými novými způsoby, neboť neváhal vyhledat výrobce papíru a přesvědčit je, aby kvůli němu změnili strukturu drátěných sít, s jejichž pomocí se papír vyrábí. Při kreslení na papír míchal různé techniky, používal tužku a akvarel, křídlo, olejové barvy, kvašové barvy a vůbec všechno, co mu přišlo pod ruku. Hotovou kresbu pak opatřoval závěrečným lakem. Tímto způsobem vznikaly rafinované kresby, jako *Zalesněná skalnatá krajina* (Buscot Park, Oxfordshire), která na první pohled připomíná olejomalbu. Papír na tyto kresby si umělec vypínal zcela unikátním způsobem - s pomocí roztoku, který kromě jiného sestával z odtučněného mléka, indické tuše a bristolské běloby. Je zajímavé, že každé Gainsboroughovo dílo, ať nž jde o olejomalbu, akvarel nebo jen prostou kresbu, se v ničem nepodobá práci nikoho jiného. Každý, kdo se důkladně vyzná v celém jeho díle, by případnou imitaci poznal na první pohled. Gainsborough byl nepřilíš oblíbený samotář. Přestože byl jedním ze zakládajících členů Královské akademie, přistupoval k ní s pohrdáním, neúčastnil se jejich akcí a býval často protivný na Reynoldse. Když však už nemocný, starý, rozčarovaný a sklíčený mnoha smutky ležel na smrtelné posteli, nechal si Reynoldse zavolat, aby se mu omluvil, a jeho dávný konkurent jeho přání vyplnil a přišel. Tehdy Gainsborough Reynoldsovi řekl, že nelituje ani tak toho, že oponští tento svět, jako toho, že opouští umění, jemuž zasvětil celý svůj život, když se, jak dodal, alespoň na samém jeho konci naučil pořádně malovat. Uslzený Reynolds mu na to odpověděl: „Pokud mezi námi kdy panovaly nějaké drobné sváry, byly v tuto upřímnou chvíli zapomenuty.“ Na to Gainsborough zašeptal svou poslední nezapomenutelnou větu: „Všichni přijdeme do nebe a van Dyck nž tam na nás čeká.“



Na svém nejkrásnějším plátně *Promenáda v St. James Parku* (1783) propojil Gainsborough své dvě speciality: elegantní dámy a lesní scenérii.

i oslnivě jasné světlo a nemůže mu v tom konkurovat ani olejomalba. Na sklonku svého života vytvořil dva velké obrazové cykly, první s kánoemi v Adirondacks, druhý zachycující výjevy z pláže v mělkých vodách na Bermudách. Všechna tato díla naprosto srozumitelně a jednoznačně dokládají nejvyšší význam světla pro každý výjev. Tak vzniklo padesát mistrovských děl na papíře. Homerovu virtuozitu, která nebyla nikdy překonána, můžeme sledovat i na impozantním obraze *Úlovek* (Brooklyn Museum). Homer musel být při práci velice uvolněný, když se mu podařilo dokončit jej bez jediné fatální chyby.

Stejný přístup měl i Sargent, který dával akvarelu přednost před olejovými barvami (kromě prací, jimiž se živil). Akvarel měl raději právě proto, že je spojen s výše zmíněným rizikem. Je to, jak říkal, „hazardní nástroj“. Opět tu máme dvě skupiny obrazů; první tvoří vyobrazení Benátek ve slunečném světle a v dešti, druhý několik výjevů ze života ve vojenském ležení za první světové války. Sargent maloval se stejnou virtuozitou jako Homer, ale používal zcela jinou škálu barev a mnohem méně podkresloval tužkou, čímž se riziko ještě zvyšovalo. Sargent při práci s akvarelem „hekal, sprostě nadával (pokud nebyly přítomny dámy), vykřikoval, pískal si pro zlepšení nálady, bručel vzteky, když se mu nedařilo, a na závěr, když bylo dílo dokončeno k jeho spokojenosti, křičel nadšením. Bylo to hlučné představení.“ Další očitý svědek jeho pracovního procesu vzpomínal, že Sargent si často povídal sám pro sebe: „To je nemožné. To se Ti nepovede. Proč ty věci vůbec zkoušíš? Víš, že je to nanic. *To se nepodaří.*“ A potom: „Ano, jde to, samozřejmě že to jde, dá se to udělat - můj Bože, já to *dokázal!*“

Jeden z předních amerických malířů Maurice Prendergast (1858-1924) se zaměřil na specifický druh práce s akvarelem (kromě řady jiných technik), a pracoval s ním lépe, než by kdo považoval za možné. Mezi lety 1895 a 1905 vytvořil více než stovku akvarelů s tužkovou podkresbou; složité koncipované davy mužů, žen a dětí, většinou zasazené do prostředí Francie, Itálie - hlavně Benátek a Říma -, ale i New Yorku či jeho rodného Bostonu. Obrazy často zachycovaly větrné a deštivé počasí (rád maloval otevřené deštníky). Typický je jeho obraz *Promenáda, Central Park* (Chicago Art Institute), který představuje velikonoční průvod pod zataženou oblohou, kde si dámy nesou slunečníky jen jako módní doplněk. Tento výjev by bylo obtížné zachytit i jakoukoli jinou technikou, ale namalovat přibližně za tři hodiny takový akvarel je výkon, nad nímž musíme žasnout. Prendergast maloval podobným stylem znovu a znovu - postavy na pobřeží, dětské pikniky a čajové večírky, zasněžené bostonské ulice, benátské náměstí sv. Marka a cesty podél kanálů. Na obrazech je často pohromadě třicet, čtyřicet postav, z nichž každá je v tomto zastupu stejně důležitá, zkrátka „davy jednotlivců“. Užít se malováním akvarelů je však neobyčejně obtížné. Prendergast náhle pocítil únavu a jeho dílo začalo upadat. Jak uvidíme, takové konce nebyly mezi akvarelisty 20. století ničím výjimečným. V 19. století byl akvarel prostředkem, s jehož pomocí se z dobrých malířů stávali malíři vynikající a ti průměrní se dostávali za hranice svých uměleckých možností.

XXIII.

ROMANTISMUS

A DĚJINY

Hnutí romantismu bylo pro celé 19. století klíčovým děním, avšak nebylo jen odděleným fenoménem. Romantismus postupoval tři hlavní oblasti, které se navzájem prolínaly: náboženství, národní cítění a literaturu. S nejkreativnější formou romantismu se setkáváme v německy mluvících zemích, kde umění prožívalo své probuzení z dlouhého spánku. Friedrich Overbeck (1789-1869) společně se skupinou křesťanských malířů založil v roce 1809 ve Vídni „Lukasbund“, neboli „Bratrstvo sv. Lukáše“. Toto bratrstvo se mělo přičinit o obrodu středověkých ideálů na základě studia italských primitivů. Skupina, posměšně označovaná jako „Nazaréni“, se proto vypravila do Říma. Overbeckovo mistrovské dílo nese příznačný název *Triumf náboženství v umění* (Stadelsches Kunstinstitut, Frankfurt n. Mohanem). Významným symbolem se pro tyto umělce stala katedrála v Kolíně nad Rýnem, jejíž stavba byla přerušena roku 1560. Velká část katedrály byla pouze provizorně zastřešena a v jedné části krov úplně chyběl. V německých uměleckých kruzích se stalo módou volat po její dostavbě, a mnozí umělci se též rozhodli při realizaci stavby pomáhat jako dobrovolníci. Práce byly zahájeny v roce 1823 a plynule pokračovaly. Obrovský interiér byl dokončen v roce 1860 a v roce 1880 byl osazen poslední kámen 150 metrů vysoké jihozápadní věže.

Gotické tvary, zejména štíhlé věže, měly pro německé umění symbolický význam a těšily se u umělců značné oblibě. Dalším nadšeným milovníkem gotiky byl Karl Friedrich Schinkel (1781 - 1841), jehož klasicistní práce v Berlíně jsme si již představili. Během válek za nezávislost vytvořil dvě významné krajiny v gotickém stylu: obrazy *Katedrála* (1811, Berlín) a *Gotická katedrála u řeky* (1813, Mnichov), které měly vyvrátit představu, že gotika byla vytvořena barbary. Naopak zde byla prezentována jako ideál krásy, dílo veskrze německé. Schinkel jako ideolog tohoto hnutí projektoval a stavěl novogotické kostely, napsal knihu esejí *Návrat gotiky* (1829) a sestavil příručku o gotických motivech a dekorativních vzorech pro umělecké řemeslníky a architektky pracující na stavbách v gotickém stylu, jež tehdy vznikaly po celé střední Evropě. Je příznačné, že Schinkelův památník, který měl připomínat oběti válek za nezávislost, má gotickou konstrukci, ale většina detailů je antických - protože řecké ideály zde byly významnou součástí uměleckého vyjádření.

Když padlo rozhodnutí postavit německý národní památník oslavující domácí hrdiny, vzorem se stal Parthenon. Stavby tohoto druhu byly typickým rysem nového nacionalismu. Francouzi měli svůj Panthéon, ve Skotsku to byla svatyně na Calton Hill v Edinburghu, Američané získali na konci 19. století Sochu svobody a Italové měli zase svůj památník Viktora Emanuela v Římě. (Angličané se těmito památníky nejvíce přiblížili svým Trafalgar Square; Španělům takovýto objekt chyběl, až do chvíle, než generál Fran-



Schinkel využíval své odbornosti na poli architektury a vytvářel fantaskní výjevy, jakým je například *Gotická katedrála u řeky* (1813), plně atraktivních světelných efektů.

co vystavěl v padesátých letech 20. století Údolí padlých poblíž Madridu.) Obří německou kopii Parthenonu navrhl Leo von Klenze (1784-1864) a byla vystavěna na vysokém výběžku nad širokým tokem Dunaje poblíž Řezna, kde bývali korunováni císařové Svaté říše římské. Stavbu pojmenovali Walhalla, jako nebeské sídlo bohů. Křesťantví se v německém romantickém nacionalismu volně prolínalo s pohanstvím. Turner, který byl z tohoto projektu nadšen, přišel na slavnostní otevření (1842) a Walhallu namaloval. A právě pohled na toto velkolepé dílo inspiroval Richarda Wagnera k velkolepé hudební tetralogii.

Německo, a vlastně i země severní Evropy, hlavně Dánsko, oplývaly v té době talentovanými výtvarníky. Caspar David Friedrich (1774-1840) pocházel z Pomořanska, vystudoval v Kodani, ale ztotožňoval se plně s duchem německého romantického nacionalismu. Vyjádřil jej v cyklu čistě realistických a úzkostlivě precizních obrazů. Byly tu jedle (*Pohled na údolí Labe*, 1807, Drážďany), mlha (*Zimní krajina s kostelem*, 1811, Národní galerie, Londýn) i samotné křesťanství (*Kříž v horách*, 1808, Staatliche Kunstsammlungen, Drážďany). Na tomto umělci nebylo nic agresivně útočného, ani bombastického; měl averzi k hlučnému davu a mase lidí. Ve svých obrazech se zaměřil na jednotlivce, maximálně na dvojici osob: najdeme na nich osamělého mnicha na pobřeží, pohled zezadu na dívku hledící z okna, poutníka uprostřed liduprázdných kopců (*Horská krajina s duhou*, 1810, Museum Folkwang, Essen). Na Friedrichových obrazech nejsou často vůbec žádné postavy, jen divoká příroda (*Ranní mlha v horách*, 1808, Heidelberg), skály (*Skalnatý břeh* 1824, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe) nebo zima (*Ledové moře, též Vrak lodí Naděje*, 1823, Kunsthalle, Hamburg). Na posledně jmenovaném obraze vidíme ostré jehlany ledu v podstatě gotických tvarů. Jde zkrátka o ikonu německého romantismu. Friedrichův svět byl chladný a smutný; maloval neustále měsíc, nikdy slunce, a slunečnímu světlu se vyhýbal. Poslední léta svého života prožil zasažen duševní chorobou a projevovaly se u něj násilnické sklony.

Karl Blechen (1798-1840) měl naopak v oblíbě světlo a teplo. Jeho studie olejem, které vznikaly v plenéru, často na papíře či kartonu, patří k nejkrásnějším dílům století; byl jako německý Turner. Na obraze *Široké údolí s modrými horami* (1829, Národní galerie, Berlín) slunce vytváří hluboké modré stíny, které nádherně podtrhují zlatavou barvu skal. Na obrazech *Lodě a maják poblíž Janova*, *Záliv La Spezia* a *Zlověstné údolí v Harzu*, které byly všechny vytvořeny kolem roku 1830 a nyní je najdeme v Berlíně, je zachycen jiskřící svět zářivých barev a oslnivé sluneční záře. Skici, kterých se dochovalo kolem stovky, jsou potěchou pro oko, ryzí a přirozené. Blechenův obraz *Rokle u Amalfi* (1831, Berlín) je důkazem, že autor byl schopen namalovat vodopád stejně dobře jako Turner, a na rozdíl od Turnera měl i talent velmi dobře zobrazovat lidské postavy, jak to se svěžestí a švihem prokázal v díle *Dívky koupající se v parku v Termi* (Museum Georga Schäfera, Schweinfurt). Blechen se samozřejmě také klaněl symbolům doby, což vidíme na obraze *Zřícenina gotického kostela* (1826, Drážďany). Byl romantikem - jak diktovala móda. Především byl však malířem, který miloval skutečný svět a sluncem rozzářenou oblohu a chtěl je přenést na svá plátna s radostnou výstižností. Obraz *Stavba Dávlova mostu* z roku 1833 (Neue Pinakothek, Mnichov) přímo vyzařuje potěšení z rozehřáté země.

Tito skvělí malíři milovali oblohu stejně jako Constable, a studovali ji se stejným zaujetím. Carl Gustav Carus (1789 - 1869) namaloval pozoruhodný portrét svého učitele - *Caspar David Friedrich ve svém ateliéru* (1811, Hamburg). Carus se specializoval na malování oken; malované sklo bylo tehdy mezi umělci velmi populární, někdy až tak, že nás to dnes dráždí. Čím se však skutečně zabýval, byla obloha. Obrazy *Krajina v mlze* (1824, Berlín) a *Večerní oblaka* (1850, Görlitz) prokazují hlubokou zběhlou v atmosférické malbě. Dalším mistrem v tomto oboru byl Johan Dahl (1788-1857), Nor z Bergenu, který se seznámil s Friedrichem a jeho přáteli v Drážďanech a v tomto městě se potom setkávali. Dahl si zde se svými kolegy vyměňoval názory na umění i uměleckou techniku. Jeho *Letící oblaka* (1835) a *Studie mraků nad řekou Labe* (1832, obě díla v Národní galerii, Oslo) jsou skutečným skvostem.

Nejtalentovanějším skandinávským malířem byl však Christen Købke (1810-1848). Mohli bychom ho nazvat nejzářivější hvězdou dánského malířství. Tento geniální chlapec, syn pekaře, navštěvoval již ve dvanácti letech kodaňskou Akademii, a jakmile to bylo možné, odjel do Itálie, jako prakticky všichni severští malíři té doby. Po návratu namaloval cyklus obrazů (a několik olejových skic) vodního hradu Frederiksborg, a to v různých ročních obdobích a za různého počasí či osvětlení. Tak vzniklo jedno z největších děl evropského umění 19. století, které prokazuje velkou pozorovací schopnost autora, stejně jako vynikající malířskou techniku a hluboký smysl pro umístění a monumentalitu objektu. Stojí za tyto obrazy v Kodani zhlédnout, a zvláště pak navštívit Statens Museum für Kunst, kde můžeme obdivovat kouzelný výjev z ulice - *Pohled na Osterbro v ranním světle* (1836). Vesničané a stáda dobytka zde pomalu kráčí typickým dánským předměstím pod večerní oblohou, která je zobrazena s úzkostlivou přesností a elegancí (Købke též často skicoval mraky, což bylo pro jeho umění velkým přínosem). Maloval také portréty, žánrové obrazy, krajiny a studie stromů; jeho malby opuštěných jezer a řek ve vnitrozemí Dánska jsou vytvořeny se zjevným potěšením a působí dojemně až tklivě. Obraz *Podzimní ráno na Sortedamssøenu* (1838, Ny Carlsberg Glyptothek, Kodaň) zobrazuje osamělou postavu stojící pod stromem na břehu řeky. Čas, místo i příroda jsou zde v dokonalé harmonii. Tento mladý umělec miloval přírodu, umění a život, a tuto lásku cítíme i z celého jeho díla. Bohužel však podlehl zápalu plic a nedožil se ani čtyřiceti let.

U těchto severských malířů na nás silně zapůsobí naprostá profesionalita, pokud jde o techniku a pečlivost, s níž malovali předběžné studie tužkou a olejem. Způsob, jakým

472 vrstvlí malbu, připomíná florentské malíře 15. století a povrch obrazů je krásně a čistě dpracován přesnými tahy štětce.

DĚJINY
UMĚNÍ:
NOVÝ
POHLED

Zřejmě nejlepším z nich byl v tomto ohledu Eduard Gaertner (1801-1877), jehož majestátní pohled na Notre-Dame (1826, Postupim) by měl podrobně prozkoumat každý, kdo se chce věnovat malování měst. Ztvárnění postav, struktury kamene, jeho lineární a vzdušná perspektiva, obloha, světlo a stín jsou naprosto dokonalé. Díky skvělé kompozici se divák ocitá přímo uprostřed obrazu, neuvěřitelně věrně zachycujícího obnovu Paříže.

Gaertner byl schopen vdechnout kamenné stavbě život, obdařit ji určitým rysem, dokonce patosem. I jeho prostá studie obyčejného kamene ve slunečním světle a stínu - *Zámková nádvoří Berlínského paláce* (1830, Postupim) - má v sobě poezii. Dokonce i jeho čistě topografické obrazy, jako je úžasné *Panorama Berlína z kostelní věže* (1836), které zachycuje výhled na celé město ze střechy Schinkelova novogotického kostela, Friedrichswedersche, vyvolává nevšední emoce. Z původních šesti se dochovaly pouze tři deskové malby. Na jedné z nich vidíme umělcovy děti šplhající po střechě; všechny tři obrazy září barvami ve slunečním světle a Berlín, nejponuřejší z měst, nabývá rázem téměř nebeského vzezření. Gaertner namaloval několik krásných obrazů pruského hlavního města při slavnostních příležitostech; tato díla můžeme vidět v Schinkelově pavilonu paláce Charlottenburg. Žádné město nikdy nemělo spolehlivějšího „malíře životopisce“.

Vedle Gaertnera je významným umělcem i Carl Hasenpflug (1802-1858), zřejmě největší tehdejší malíř chrámů. Jeho *Garnizonní kostel v Postupimi* (1827, Berlín) namalovaný olejem na měděné desce, jasně zářící ve slunci, představuje vynikající ztvárnění duchovního výjevu, který pozvedá ducha a povolává k modlitbě. Zároveň jde však o sebevědomé mistrovské dílo; tito pilní umělci byli hrdí na své schopnosti. Nejuznávanějším z nich byl Johann Erdmann Hummel (1769-1852), který pro výstavu berlínské Akademie vytvořil dílo výjimečné i v kontextu uměleckého naturalismu 19. století: triptych znázorňující leštění, sestavování a vztyčení obrovské žulové fontány vyrobené pro průčelí Schinkelova muzea moderního umění v Berlíně.

V jakém smyslu je to romantické? Odpověď na tuto otázku bude obtížnější. Faktem je, že tyto definice, stejně jako bez výjimky všechna ostatní označení v umění, při zevrubném prozkoumání neobstojí. Umělci se řídí svým svobodným duchem, ubírají se každý vlastním směrem a nelze je zjednodušeně „zaškatulkovat“. V německém ro-

mantickém umění se vždy skrývá něco, co není na první pohled patrné. Pod povrchem preciznosti a realismu se tají temná jezera duchovních obsahů. Je až zarážející, jakými tragédii muselo mnoho těchto talentovaných umělců projít. Optimistický Blechen byl stížen duševní chorobou a zemřel mladý, stejně jako Kobke. Umělci byli za svého života často přehlíženi a jejich díla byla spolu s nimi pohřbena pro řadu dalších generací. Ke krátkodobému vzrůstu Friedrichova díla došlo ze zcela nesprávných pohnutek v období nacismu, avšak skutečného uznání se mu dostalo až v šedesátých letech 20. století. Tito severští malíři jsou nyní zahrnováni do jedné velké umělecké školy, a plným právem; je ovšem třeba chápat je především jako řadu individuálních osobností, z nichž každá je jiná a každou je třeba chápat jako nezávislého mistra.

Je důležité si uvědomit, že všichni skutečně romantiční umělci studovali historii, především středověké dějiny. Typickým příkladem je Victor Hugo (1802-1885), který, ačkoli byl v první řadě spisovatelem, projevil svůj nesmírný talent i na poli imaginativního umění. Vytvořil stovky sépiových kreseb a skic tuší. Tyto studie se často objevovaly na přebalech jeho knih nebo jako úvodní obrázky a doplňovaly autorovy působivé poetické představy o temné vize. Hugo se snažil v myšlenkách mužů, žen i dětí znovu probudit středověk a prostřednictvím takové knižky, jakou je *Chrám Matky Boží v Paříži*, se mu to z velké části podařilo. Tato katedrála byla jeho skutečným hrdinou a hrdinkou, tím, čím byla pro mnohé Němce katedrála v Kolíně nad Rýnem, a to, co uskutečnil Hugo ve svých představách, se Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) pokusil realizovat ve skutečnosti. Tento výjimečný badatel a architekt, autor rozsáhlého díla *Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XIe au XVIe siècle (Výkladový slovník francouzské architektury 11.-16. století, 1854-1868)*, byl francouzským ministerstvem dosazen do funkce vedoucího odborníka v oddělení historických památek. Odkaz francouzských středověkých dějin byl hrubě zasažen revolucionáři, kteří zničili celou řadu středověkých staveb a mnohé další poškodili.

Viollet-le-Duc úzce spolupracoval téměř na tisíci různých restaurátorských projektech, zachránil řadu významných objektů před demolicí, jako například St. Madeleine ve Vézelay, a zanechal svou stopu na stovce dalších. Dvěma sty padesáti krásnými topografickými kresbami obohatil nejdůležitější přehled architektonického dědictví, jaký byl kdy ve Francii zpracován, a vyučoval architekturu na pařížské École de Dessin. Poznal vnitřní stránku středověkých staveb, protože často prolézal zříceniny a někdy musel jednotlivé části objektu rekonstruovat. Veškeré jeho znalosti byly v podstatě praktickými zkušenostmi získanými v terénu, kdy šplhal po starých stavbách nahoru a dolů s pomocí žebříku a lana. Tvrdil, že pracuje osmnáct hodin denně, a lze tomu snadno věřit vzhledem k množství práce, kterou odvedl. Pořizoval technické nákresy, plány, reporty, prováděl rekonstrukce, ale vytvářel i nová díla v gotickém stylu. Nejčastěji pracoval na venkovských kostelech, ale též na měšťanských domech, venkovských statech a veřejných budovách. Byl proslulý tím, jak v extatických proslovech hřimal, že ti, kdo se pokusili zničit středověké stavby, byli skutečnými dědici barbarů. Věděl o této oblasti víc než kdokoliv jiný až do doby, kdy v Anglii začal působit jeho rovnocenný protějšek, restaurátor a architekt sir George Gilbert Scott (1811-1878). Viollet-le-Duc dokázal navrhnout téměř cokoliv: okna z chrámového skla, nikoli ze skla barveného, které nesnášel, krby pro venkovská sídla, oltáře do kostela, gotická okna, liturgické nádoby, kněžská roucha i relikviáře. Řadu svých publikací o architektuře doplnil ještě o důležitý *Dictionnaire du mobilier (Lexikon nábytku, 1858-1875)* a ve Francii poloviny 19. století nebyla téměř žádná oblast umění, ve které by (a často významně) nefiguroval.

473

ROMANTISMUS
A DĚJINY



Paříž, Rue Neuve Notre-Dame (1826).
Největší německý malíř měst Gaertner
zde zobrazil katedrálu z nezvyklého úhlu
a dovedně propracoval uspořádání světla.

Scott byl v Británii terčem stejné kritiky jako ve Francii Viollet-le-Duc, a v první polovině 20. století jsme často mohli slyšet ironické výrazy „příliš scottovské“ či „příliš le-ducovské“ jako synonyma pro neoborně provedenou restaurátorskou práci. Od druhé poloviny 20. století se všeobecně uznává, že Scott byl stejně tvůrčí jako Viollet-le Duc. Jak vyčíslil jeden z jeho kritiků: „V průběhu své čtyřicetileté kariéry Scott postavil (nebo se spolupodílel na stavbě) téměř 500 kostelů, 39 katedrál a chrámů, 25 univerzitních budov a fakult, a kromě toho ještě řadu dalších objektů.“ Přesto však nebyl nejpłodnějším anglickým „novogotikem“. Tento titul náleží muži jménem Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852). Tento syn architekta pracoval již v devíti letech usilovně na projektu gotického kostela (dochovaly se krásné nákresy) a od této doby v tom pokračoval; kreslil, maloval, projektoval, tvořil. Jeho díly jsou dvě katedrály, řada městských budov a množství kostelů - včetně Chedale v Cheshire, nejkrásnějšího kostela, jaký byl v 19. století vůbec postaven. Ačkoli oficiálně byl hlavním architektem budovy londýnského parlamentu sir Charles Barry (1795-1860), při rekonstrukci této nejvýznamnější novogotické stavby se ukázalo, že projekt vytvořil Pugin, který zároveň vybavil budovu většími gotickými detaily a byl z velké části odpovědný za stavbu horní sněmovny. Doslova celý interiér tohoto ohromného komplexu byl jeho vlastní prací, až do posledních detailů, jako byly židle v knihovně a tapety.

Na viktoriánskou Anglii se pohlíželo jako na svět velikánů v oblasti politiky, imperialismu, obchodu i techniky. Trvalo nám však dlouho, než jsme pochopili, že obdobně významné osobnosti tehdy tvořily i na poli umění, a Pugin je jednou z nich. Jak napsal jeden z jeho současníků: „V jeho tváři se zračil mimořádný talent a nesmírné nadšení.“ Jímý autor praví: „Měl nekonečné zásoby energie. Nikdo se mu co do pracovitosti nevyrovnal a jeho všestrannost byla nevyčerpatelná.“ Nebyl schopen napsat ani běžný obchodní dopis bez krásně namalované počáteční iniciálky. Navrhoval oltáře a roucha, nádoby na svátosti, šperky, rámy na obrazy, tapiserie, kůžní vazby, dlaždice, přibory a nádobí, nábytek - od královského trůnu pro Horní sněmovnu parlamentu až po obyčejné stoličky, koberce, šátky, polštáře a přehozy na postel, stropní dekorace, svícny, barevné sklo, poháry, rapíry, zahradní vidle, krby, náhroby, kolébky, náhrobní kameny a řadu dalších věcí. Ohromný dům v Lancashire, Scarisbrick Hall, který Pugin navrhl a celý kompletně vybavil, je zářným příkladem jeho zaujetí pro kvalitu a detail. Puginův zákazník hrabě ze Shrewsbury za Chedale nakonec zaplatil 40 000 liber, nikoli 7 000, s nimiž počítal původní rozpočet. Na tom však nezáleželo; dnes by se tento dům, vzhledem k tomu, jak geniálně a dovedně byl postaven, nedal koupit ani za miliardu dolarů. Pugin měl především dar objevit a vyškolit talentované spolupracovníky na práci se dřevem, porcelánem, kovem a kamenem. Projektoval a postavil rovněž svůj vlastní dům a kostel v Ramsgate, připomínající mimiaturní Escorial.

Gotický sloh měl pro Pugina především duchovní rozměr. Byl v něm vychován. Jeho otec napsal knihu, kterou Pugin posléze dokončil, *Examples of Gothic Architecture (Příklady gotické architektury)*. Napsal své vlastní pojednání *The Contrasts (Kontrasty)*, které sám ilustroval, v němž ukazuje, jak je gotický styl v každém směru estetický, praktický a nadřazený „soudobému pokleslému vkusu“ (1836).

Poté následovalo dílo *The True Principles of Pointed or Christian Architecture (Základní principy gotické či křesťanské architektury, 1841)*, jež se stalo biblí všech zapálených umělců světa. Dodatečně Pugin vydal též *Glossary of Ecclesiastical Ornament and Costume (Glosár církevních ornamentů a rouch, 1844)*. Jeho láska ke gotice jej doslova přivlekla k římskokatolické církvi a vybrala mu i půvabnou ženu (třetí manželku v pořadí) jménem Jane: „Konečně mám prvotřídní gotickou ženu,“ jásal. Ze svého statku v Ramsgate vypravil řadu velkých lodí, které se vydávaly na pirátské a pašerácké výpravy nabo na lov pokladů. Sám se oblékal do námořnického, nosil oblíbený tmavomodrý kabát s velikánskými kapsami, kam

A. W. N. Pugin spolupracoval s Charlesem Barrym na budově londýnského parlamentu, vrcholném díle novogotiky. Jeho ústředním objektem je královský trůn (1847).



mohl ukrýt svazky knih, mosazné kříže, kalichy, monstrance a další předměty, které nakoupil na cestách a také jednou náhradní košili (cestoval nalahko). Pugin byl podivín. Když se vylodil v Doveru a nasedl do fiakru první třídy, „jak měl ve zvyku“, kočí jej oslovil: „Haló, člověče, myslím, že jste se spletl, zřejmě jste si spletl drožku...“ Pugin opáčil: „U Jóva, máte pravdu, myslel jsem si, že jsem ve společnosti gentlemanů.“ Nenechal se tak snadno vyvést z míry neomalenými způsoby, neboť měl hluboko v sobě vznešené gotické představy o správném chování, a přestože byl vysoký jen 163 cm, nebyl pro něj problém poslat muže ranou své velké pěsti k zemi.

Pugin měl mimořádný talent pro vytváření subtilních, éterických, téměř nehmotných gotických forem. Konstrukce byly velice odlehčené a vzdušné, lehké jako pavučina, linie půvabné, elegantní a někdy rozpustilé. V jeho koselech byla často základní barva stěn mezi chórem a chrámovou lodí velmi světle šedá, což dávalo vyniknout jeho syté zelené a červené. Puginovy stoly i přes svou hmotnost - jako například jídelní stůl ve sněmovně - působí dojmem jednoduchosti a štíhlosti. Dlaždice jsou lesklé a odlehčené; kazatelny působí vznešeně, ačkoli nejsou přehnaně zdobné. Ve Victoria and Albert Museum můžeme obdivovat vzorník Puginových nádherných tapet. Servis, který navrhl pro hrděšskou rodinu Mintonových, sloužil osmdesát let (1844 -1924), a v současnosti byl znovu „oprášen“. Pugin dokázal navrhnout elegantní keramickou zahradní sedačku a bránu kouzelně jednoduchých linií. Jeho soubor šperků, „Parure“, je pravděpodobně nejkrásnější kolekcí klenotů, jaká byla ve čtyřicátých letech 19. století vyrobena. Westminster je v Anglii nejvýznamnějším dekorativním dílem svého druhu, a je velká škoda, že jej z bezpečnostních důvodů téměř nelze vidět.

Pugin celý život tvrdě pracoval, a nakonec v roce 1852 zmizel v temnotě šílenství a smrti. Zanechal však po sobě významný odkaz a tradici. Jeho posledním velkým dílem byl návrh středověkého dvora pro Velkou výstavu v Londýně roku 1851. Projekt této světové výstavy byl duchovním dítětem skupiny obchodníků a prince Alberta, Viktoriina chotě; byl financován výhradně ze soukromých zdrojů, bez podpory ze strany státu. Účec

lem výstavy byla propagace moderní vědy, průmyslu a umění, a její umístění ve výstavní hale Křišťálového paláce (Crystal Palace) vzbudilo velkou pozornost. Tato obrovská stavba ze skla a železa byla vytvořena podle návrhu Josepha Paxtona (1801-1865), někdejšího zahradního architekta vévody z Devonshire, pro něhož Paxton postavil také velkou zimní zahradu v Chatsworthu. Poté následoval palmový sklemík v Kew (1844), postavený dle návrhu Decima Burtona (1800-1881), jednoho z Nashových spolupracovníků v londýnských Regency Gardens. Křišťálový palác měl však mnohem grandióznější rozměry - základní půdorys měl rozlohu cca 244 104 m², dalších cca 68 621 m² představovaly ochozy. Palác byl z velké části sestaven ze čtyřadvaceti prefabrikovaných dílů a v rekordním čase umístěn do Hyde Parku.

Výstava přinesla zisk ve výši 186 437 liber. Tento obnos byl věnován na zakoupení rozlehlého pozemku v Kensingtonu, kde byla vybudována první „kulturní akademická obec“ na světě. Jejímí součástmi se staly Albert Hall, Royal Colleges of Art and Music, Victoria and Albert Museum, National Science Museum a Natural History Museum. Posledně jmenované muzeum, nádherná novogotická budova s růžovým, šedomodrým a terakotovým obložím, je mistrovským architektonickým dílem Alfreda Waterhouse (1830-1905). Severně od této skupiny monumentálních budov připojených k Albert Hall se nachází místo, jež bylo vybráno pro Albertův památník. Jeho návrhem byl pověřen Scott, který měl též vybrat skupinu uměleckých řemeslníků pro jeho realizaci (1863-1872). Návrh dostal podobu obří monstrance (Puginovi by se jistě líbila) se samotným Albertem v pozlaceném středu, obvykle vyhrazeném pro posvěcenou hostii. Královna Viktorie osobně vybrala sochaře, Johna Foleye, a podílela se na výběru dalších vyobrazení podobných těm, jaká vytvořil Tiepolo na stropě schodiště opatství ve Würzburgu. Kolem podia byl umístěn partenonský figurální vlys. Scott vybral sochaře Henryho Hugha Armsteada, který vytvořil postavy básníků, hudebníků a malířů na jižní a východní straně; John Bernie Phillip pak na severní a západní straně zpodobil architekty a sochaře. Vznikl podivuhodný pomník, pravděpodobně největší komplexní artefakt vytvořený v 19. století, jako společné dílo několika talentovaných umělců a uměleckých řemeslníků, dílo, které si v ničem nezadá s tím nejlepším, co vzniklo ve Florencii 15. století.

Gotika se ve své nové podobě stala dominantní viktoriánskou architekturou v Británii, v rozlehlém britském zámožném impériu a do určité míry i ve Spojených státech, především pokud jde o sakrální stavby. V samotné Británii vzniklo mezi lety 1825-1890 přes tisíc význačných novogotických staveb - od katedrál (Truro a Edinburgh) až po radnice, školy a administrativní objekty, jako například soudní budovy (1874-1882) navržené G. E. Streetem (1824-1881). Architektonický styl, v němž bylo možno použít v takové míře tepaný kov a sklo, se zvláště vyjímal na hlavních nádražních budovách. Jako příklad můžeme uvést Scottovo nádraží St. Pancras v Londýně (1866-1871). Scottovo dílo podnítilo dalšího architekta, Fredericka Williama Stevense (1847-1900) k návrhu nádraží v Bombaji - konečné stanice Victoria Railway (1878-1887). Tato kolosální stavba v sobě spojuje gotický sloh a indiko-saracénský styl a je nejumikátnějším novogotickým dílem v Indii a možná i na světě. Vynikajícím způsobem je zde použita polychromie, fantastická klenba budovy má orientální charakter. Novogotiku 19. století vlastně ani nemůžeme studovat, aniž navštívíme Bombaj, kde lze najít čtyřadvacet velkých nádherných budov v tomto stylu s řadou různorodých variací a západových východních stylových kombinací, které vidíme v přístavu, na tržištích, ve školách, studentských kolejích, veřejných a administrativních budovách. Všechny stavby jsou bohatě zdobené a září ve slunci. Bombaj byla největším novogotickým

městem celého viktoriánského impéria, následována městem Melbourne, kde se však bujná gotika katedrál a nádražní budovy prolíná s množstvím klasicistních prvků.

V britském impériu vzniklo asi osmnáct novogotických katedrál a bezpočet kostelů. Ve Spojených státech vzkvétal novogotický styl v církevní architektuře vlastně až do století dvacátého. Angličtí a američtí katolíci a protestanti měli tendenci stavět své kostely v odlišných stylech. Zatímco angličtí protestanti stavěli převážně ve stylu novogotickém, katolíci si zvolili bazilikální formu kostela, nebo - jako v případě Westminsterské katedrály, vrcholného díla J. F. Bentleye (1839-1902) - benátsko-byzantský sloh (1895-1903, mozaiky v interiéru nebyly ovšem nikdy dokončeny). V New Yorku naopak úspěch impozantní katolické katedrály sv. Patrika, která byla postavena ve stylu francouzské gotiky, podnítil členy episkopální církve, aby svou katedrálu sv. Jana dali provést v románském slohu. Nakonec však nebyli s výsledkem zcela spokojeni a v roce 1910 se opět vrátili ke gotice. Na severu, jak často říkal Pugin, nebylo snadné oddělit gotiku od křesťanství.

Proti návratu gotiky a její vládnoucí ortodoxii začali záhy někteří umělci protestovat. Je zvláštní, že k tomu došlo v Británii, kde vládla empirismus a ideologie vždy vyvolávaly podezření. Rok 1848 byl však v Evropě „rokem revoluce“. Britové sice této politické vřavě unikli, ale na poli umění učinili solidární gesto. Podobně jako označení některých jiných uměleckých směrů byl také výraz „prerafaelitě“ míněn ironicky, třebaže v tomto případě jej členové zmíněného „bratrstva“ přijali s nadšením.

K jeho nejvýznamnějším zakládajícím členům patřili William Holman Hunt (1827-1910), vůdčí duch spolku Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) a John Everett Millais (1829-1896). Rossetti a Millais byli teprve dvacetiletí mladíci a ještě studovali; Huntovi bylo jednadvaacet a měl již vlastní ateliér. K jejich skupině se brzy připojil další známý malíř - sedmadvá-

Nádraží v Bombaji
(1878-1887)
F. W. Stevense
představuje vrchol
exotické podoby
gotiky, která se
rozšířila po celém
britském impériu.





Probuzené svědomí Holmana Hunta (1853) zobrazuje Annie Millerovou, kterou umělec miloval a o níž se ucházel.

cetileý Ford Madox Brown (1821–1893). Při poslední souborné výstavě prerafaelitů v roce 1984 bylo napočítáno nejméně 29 umělců, kteří byli s bratrstvem prerafaelitů úzce spojeni. Některé z obrazů byly označeny mystickými iniciálami P.R.B. (Pre-Raphaelite Brotherhood).

Prerafaelié neměli s Raffaelem nic společného. Tento výraz se objevil, když byli Millais a Rossetti vysmíváni kvůli tomu, jak obdivovali fresky v Campo Santo v Pise. Millais se totiž o akademících, kteří bezmyšlenkovitě adorovali umělce vrcholné renesance, vyjadřoval opovržlivě. Mladí umělci protestovali proti těm, o nichž se domnívali, že mají monopol na vkus

a hodnocení v uměleckém světě. Rossettiho bratr William napsal první manifest umělecké revolty. Členové se v ní zavázali, že budou pěstovat „ryzí ideje“, „studovat lidskou přirozenost“, „soutěžit“ s těmi, kdo to potřebují, a snažit se „vytvářet kvalitní díla, krásné sochy a obrazy“. Svě náměty měli čerpat ze tří hlavních zdrojů: z křesťanské nauky a života ve středověku, z témat vyjadřujících morální hodnoty založené na náboženské víře zakotvené do současnosti a z vysoce kvalitní literatury. Tyto ideály šly ruku v ruce s duchem romantismu a nebyly již tehdy ničím novým. Nicméně prerafaelismus byl prvním *avantgardním* hnutím ve světě umění a jeho londýnský původ má velký význam.

Bratrstvo do jisté míry ideály, jež si vytýčilo, skutečně naplnilo. Prerafaelité samozřejmě malovali náboženské obrazy. Millaisovo dílo *Kristus v tesařské dílně* (Tate Gallery, Londýn) vzbudilo pozdvižení. Někteří, jako například Dickens, se domnívali, že takové zobrazení Krista jako pouhého tesařova učeďníka je bezbožné. Obraz byl však veskrze originální a skvěle namalovaný, a byl výhodně prodán za 150 liber, což pro jednadvacetiletého umělce představovalo velké peníze. Ostatně Millais byl zdaleka nejtalentovanějším malířem bratrstva. Rossetti namaloval *Děťství Panny Marie* a jednu verzi *Zvěstování - Ecce Ancilla Domini*; na obou těchto obrazech (Tate Gallery) jsou patrné počáteční náznaky autorovy posedlosti chřadnoucími ženami. Huntovým příspěvkem byl obraz *Útočiště křesťanského misionáře* (Ashmolean Museum, Oxford). Vznikaly také plánované obrazy se „sociální“ tematikou: Rossettiho *Nalezená* (Delaware Art Museum, Wilmington), výjev, na němž prostý venkovan vysvobozuje svou ženu z osidel velkoměsta, a Huntovo *Probuzené svědomí* (Tate Gallery, Londýn), zpracovávající téma, které se brzy stalo viktoriánskou posed-

lostí - padlé ženy a prostituce. Millais nakreslil několik výjevů namířených proti hazardnímu hráčství a sňatkům zmanipulovaným rodiči. Jeho úchvatný, citlivý obraz *Lorenzo a Isabella* (Walker Art Gallery, Liverpool), který zpracovává téma sňatku pro peníze, je jedním z nejpozoruhodnějších děl viktoriánského období. Huntův obraz *Rienzi* (téma, které upoutalo i mladého Richarda Wagnera) naléhavě vyjadřoval touhu po lepší vládě (modelem k portrétu hrdiny stál Rossetti).

Všechna tato díla vyvolala nadšené ohlasy a založení Bratrstva prerafaelitů v každém případě vzbudilo zájem veřejnosti o tyto mladé umělce. Jejich obrazy byly charakteristické světlými barvami, potlačením stínu a šerosvitu a úzkostlivým smyslem pro detail. Začalo se o nich mluvit, což byl dobrý základ k tomu, jak posléze získat peníze a slávu - motiv, který nebyl lhostejný ani zakladatelům pozdějších hnutí. Kromě toho Huntova definice jejich záměru - „vyhnout se veškeré konvenci v současném umění“ - se zalíbila umělcům, který je dnes považován za nejvýmluvnějšího a nejvlivnějšího spisovatele pojednávajícího o kulturních tématech, Johnu Ruskinovi (1819–1900). Ruskin začal svou kariéru obranou, téměř zbožněním Turnera. Píše o něm ve své první knize *Moderní malíři* (1843), kterou rozšiřoval až do roku 1860. Středověké umění pak oslavoval ve svých dílech *Šedm svícňů architektury* (1849) a *Benátské kameny* (1851–1853). Ruskinovi slepě milující rodiče způsobili, že prožil sice bezstarostné dětství, ale zůstal v podstatě v izolaci. Nesměl si hrát s jinými chlapci a prožívat normální školní život. Rodiče ho dokonce následovali i do Oxfordu, aby mu zabránili v „promiskuitním“ životě na koleji. Mělo-li to nějaký pozitivní výsledek, pak v tom, že Ruskin byl nucen naučit se samostatně uvažovat.

Ruskin rozvíjel originální a nesmícně zajímavé myšlenky o vztahu umění a náboženství, morálky a spravedlnosti, a vyjadřoval je květnatou prózou, jejíž libozvučná krása nebyla nikdy překonána. Jeho dílo začalo oslovovat velkou část přemýšlivé veřejnosti, která hledala nový opěrný pilíř pro svou víru. V období nástupu vědy a materialismu se zdálo, že řešením by mohlo být umění zaměřené na sociální otázky. Cíle Bratrstva prerafaelitů se Ruskinovi líbily. Sdílel jejich obdiv k van Eyckovu oltáři v Gentu. Byl nadšen jejich malířskou technikou - tím, jak míchali barevné pigmenty s pryskyřičným lakem, aby jejich barvy zůstaly čerstvé, způsobem, jakým používali podkladovou bělobu a fermež. Často na ni nanášeli barvu ještě za vlhka, jako při malbě fresky. Na veřejné přednášce v listopadu 1853 jim dal své apoštolské pozhřebání: „Děkuji Bohu, že jsou prerafaelitští mladí a plní síly. A že život, i se všemi svými zápasy, je stále před nimi.“

Ve skutečnosti se bratrstvo v době, kdy byla tato slova vyřčena, již rozpadalo. Ještě téhož měsíce Rossetti oznámil: „Tak, nyní je celý kulatý stůl rozpuštěn.“ Skupina působila pět let a splnila svůj úkol. Každý z ambiciózních a nadaných umělců chtěl dále sledovat své vlastní cíle. Začala je rozdělovat závist kvůli prodeji obrazů, hádky o modelky a milenky. Sám Rossetti byl jízlivý, nespavostí sužovaný muž, který se stále častěji utíkal k alkoholu a drogám. Pocházel z excentrické a zatížené rodiny; jeho sestra Christina, velká básnířka, žila v bolestné samotě, ale i pro něho bylo těžké udržet si přátele a nakonec se vždy se všemi rozešel. Soustředil se na naplňování cílů prerafaelitů, především na malování výjevů z literatury, zejména děl Dantových a Shakespearových. Kvalita jeho prací však byla velmi nevyrovnaná. Co skutečně rád maloval, byly detailní podobizny exotických žen s okázalými dlouhými vlasy, oblečených do oděvu, který byl podle něj středověký. U diváka určitého vkusu vzbuzují tyto obrazy dramatickým způsobem pozornost. Za svůj obraz *Syrská Astarté* dostal autor v roce 1875 2100 liber. Mezi jeho nejlepší díla patří dále *Proserpina* (1871, soukromá sbírka) a *La Ghirlandata* (1873, Guildhall, Londýn). Mistrovské dílo *Monna Vanna* (1866, Tate Gallery, Londýn) je fascinující portrét, který neodolatelně a bezkonkurenčně přitáhne váš políed, jakmile vkročíte do sálu. Na obraze

však samozřejmě není skutečná žena, nýbrž je, jako třeba *Mona Lisa*, vtělením nálady. Fotografie Rossettiho modelek vypovídají zcela jiné příběhy než ta, kterou na svém plátně tak přikrášlil.

Brown a Hunt usilovali v duchu Bratrstva prerafaelitů o pravdu a přirozenost. Ani Brownova díla nejsou všechna stejně úrovně, ale dva z jeho obrazů se nám určitě vryjí do paměti. Obraz *Ti poslední v Anglii* (1852, City Art Gallery, Birmingham) vypráví stále se opakující příběh o utrpení, které dohnalo tolik lidí až k emigraci. Oválný obraz má vynikající kresbu a v detailu je hrozivý a sugestivní. V témž roce začal malíř pracovat i na obraze *Práce* (City Art Gallery, Manchester), který vyjadřuje viktoriánské představy o pracovitosti a zahálce, třídním systému a jeho sociálních důsledcích (z ústraní zatrpklé přihlíží Carlyle). Je zde zobrazen neduh společnosti, který propukl ve „zdravém“ Hampsteadu, kde Brown žil. Tento obraz nás znovu a znovu přitahuje a snažíme se rozluštit fascinující zmatek výjevu a jeho záhadnou rozporuplnost. V podstatě všechna velká díla těchto dvou zapálených umělců nabádají k zamyšlení, vyvolávají rozpaky, úzkost, a někdy také vztek či vášně. Hunt šel do větších extrémů než kdokoli jiný v dějinách umění, aby dosáhl ve svém díle opravdovosti. Dobře známý je příběh, který stojí v pozadí jeho obrazu *Obětní beránek* (dvě provedení - v Manchesteru a v Lady Lever Art Gallery, Liverpool). Malíř jel k Mrtvému moři a vzal si s sebou kozla, aby ho přímo na tomto místě namaloval. Kozel pak ovšem zahynul a Hunt musel malovat dál, v jedné ruce štětec a ve druhé pušku, kterou odrážel nepřátelské místní obyvatele a bandity. Příběh pokračuje tím, že Hunt cítil nutkání vrátit se na toto místo s jiným kozlem a zachytit řadu dalších významných detailů. Umělec vylíčil tuto událost ze svého subjektivního pohledu, stejně jako kněz, který cestoval s ním. Obraz představuje epickou báseň o viktoriánském smyslu pro povinnost a setkal se s rozporuplnou kritikou. Použité barvy a atmosférické efekty, které Hunt ve své výjimečné malbě použil, připadaly většině Londýňanů nereálné. Tento názor vlastně panuje dodnes, třebaže existují důkazy, že jsou velice přesné.

Hunt pracoval tvrdě; byl přísný na sebe i na ostatní umělce, kteří nesdíleli jeho maximální nasazení a víru. Věřil a zoufale se snažil přesvědčit nebo donutit druhé, aby věřili také. Mezi lety 1851-1853 namaloval obraz *Světlo světa* (dvě provedení: Keble College, Oxford, a Manchester), metafyzický výjev, na němž Kristus klepe na dveře. Zatímco akademici a kritikové tento obraz nenáviděli, veřejnost ho milovala; obraz nakonec podnikl cestu kolem světa. Korektní kritika pak byla šokována znovu *Stínem smrti* (1870-1873, Manchester), který zobrazuje dospívajícího Krista překračujícího stín kříže. Podobnou reakci vyvolalo i *Obětování Ježíše v chrámě* (1854-1860). Tento posledně jmenovaný obraz byl nakonec prodán obchodníkovi Gambartovi za 5 500 liber, což byla v té době nejvyšší cena, jaká mohla být za obraz dosud žijícího umělce zaplácena. Huntovi se tak dostalo finančního zajištění. Namaloval též několik pozoruhodných akvarelů, včetně zadního pohledu na Sfingu v Gíze a scenerií útesů v Anglii, které musíme vidět, abychom uvěřili, že obraz je realistický. Hunt byl muž zvláštního vzezření, s neobvykle zahnutým nosem a enormním sexuálním apetitem, který ho dovedl až k vydírání a nezákonnému sňatku. Nicméně vše, co zachytil na papíře či na plátně, bylo často obludné, ale strhující.

Millais si na rozdíl od Hunta vybral uhlazenější cestu ke studijnímu a pracovnímu úspěchu. To však neznamená, že by byl méně významným malířem. Právě naopak. V souladu se vkusem Akademie vytvořil postupně ohromné množství prací, které se řadí k tomu nejvýznamnějšímu, co v druhé polovině 19. století vzniklo. Nadšeným Millaisovým obdivovatelem byl Ruskin. Oba umělci společně s Ruskinovou manželkou Effie odjeli na dovolenou do Skotska, kde vznikl nádherný Ruskinův portrét v životní velikosti, s vodopádem v pozadí (Wilmington). S precizní pečlivostí Millais zobrazil i Effie, sedící na stejných

skalách. To bylo přesně to, co Ruskin od malířů chtěl: aby zobrazovali přírodu, jako by byla viděna pod mikroskopem. Sám se této techniky také držel, jak můžeme vidět na řadě jeho kreseb a akvarelů. Maloval benátské stavby stejně jako přírodní scenerie s láskou, zanícením a nutno říci i s dávkou fanatismu. Ruskin se zaměřil na dva umělce, kteří se objevili v blízkosti Bratrstva prerafaelitů - Johna Williama Inchbolda (1830-1888) a Johna Bretta (1831-1902), a snažil se je donutit, aby s ním tuto jeho vášně sdíleli. S Inchboldem, slibným akvarelistou (o němž si Rossetti myslel, že „je nejlepší“), se to nepodařilo. Po období jeho překrásných akvarelů (například *Jezerní oblast Ženevy*, Victoria and Albert Museum) následovalo umělecké vakuum a poté tvorba poezie. Brett na Ruskinův nátlak zareagoval dvěma krásnými díly: obrazy *Štěrkař* (Walker Art Gallery, Liverpool) a *Val d'Aosta* (soukromá sbírka), nejmonumentálnější horskou krajinou viktoriánského období. Brettův akvarel *Útes v Sorrentu* (soukromá sbírka) vyniká krásou téměř magickou.

Millais nebyl typ muže, který by sebou nechal manipulovat. Byl pohledný, sebevědomý a plně si uvědomoval své schopnosti. Malování na rozdíl od náboženství, teorie, společenských cílů či plnění povinností miloval. Mezi ním a Ruskinovou ženou Effie vznikla vzájemná náklonnost. Ruskin při své nekonečné meditaci nad klasickými akty pravděpodobně podlehl iluzi, že tato umělecká díla představují skutečné ženské tělo. Když potom při svatební noci spatřil v Effiinych intimních partiích ochlupení, prožil šok, z něhož se nikdy zcela nevzpamatoval. Effie se s ním z důvodu nenaplněného manželství rozvedla a provdala se za Millaise. Ruskin posléze smutně poznamenal: „Kdyby mě rodiče bývali nechali hrát si s jinými chlapci, možná jsem teď mohl mít vlastního syna.“

Millais byl zcela zaslouženě považován za příslušníka elity viktoriánského uměleckého světa. Dostávalo se mu všeho, co významný malíř potřebuje; měl dar obraz vymyslet a následně realizovat. Všechna jeho díla jsou okouzující a nezapomenutelná, přestože jsou založena na zcela všedních představách. Není na nich nic exotického, ale jsou plná citů. *Černý Brunšvik* (Lady Lever Art Gallery, Liverpool) zachycuje lásku mladých lidí; *Slepá dívka* (Birmingham) vypráví o utrpení; *Podzimní listí* (Manchester) o pomíjivosti, *Příkaz k propuštění* o oddanosti, *Údolí spočinutí* o smrti, *Ofélie* o sebevraždě (všechny obrazy v Tate Gallery

Millais měl výjimečnou schopnost malovat obrazy, které se hluboko vryjí do paměti. Všechna jeho díla, jako *Černý Brunšvik* (1860), vyprávějí příběhy.

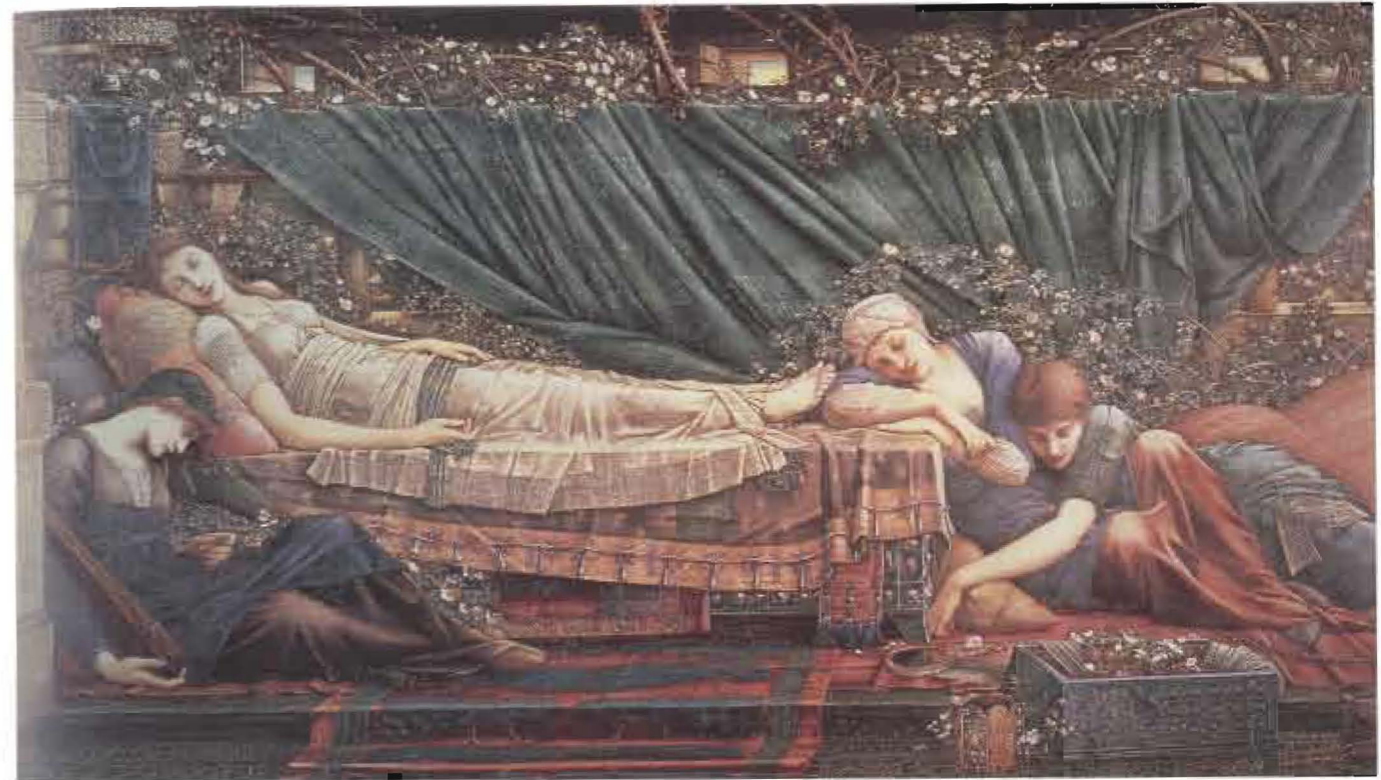


v Londýně). Millais pracoval s nesmírnou pečlivostí. Anthony Trollope, jehož romány ilustroval, ho považoval za jednoznačně nejlepšího malíře. Malíř si vždycky knihy pozorně přečetl a velice výstižně zobrazil zápletky tak, aby ilustrace byly v souladu s textem a atmosférou knihy. Nešlo však o žádnou posedlost perfekcionismem jako u Hunt; Millais vydělával až 40 000 liber ročně, a být bohatý se mu líbilo. Prodal práva na obraz *Bubliny* společnosti výrobců mýdla Lever Brothers, a od té doby byl obviňován z flišťinství, protože zřejmě tušil, že firma jeho obrazu využije v reklamě. Byl to však nádherný obraz, který si jistě zasloužil, aby jej viděli i nemajetní lidé, kteří by se s ním jinak nesetkali. Navíc část zisku z prodeje mýdla Lever's Sunlight Soap byla věnována na první světové vzorové přístavní sídliště Port Sunlight a rovněž na podporu významné soukromé umělecké galerie, jež byla spravována z příspěvků a darů soukromých osob. Millais, stejně jako Rubens, vždycky uvažoval prakticky.

Na umělecké scéně se objevil další velikán, který šel v Millaisových stopách. Byl jím William Morris (1834-1896). Nebyl to malíř, ale stejně jako Pugin dokázal doslova všechno ostatní. Byl snad nejvýznamnějším návrhářem v dějinách - jeho vzory na kobercích, závěsech, látkách vůbec, keramice a nábytku se rozšířily po celém světě a jsou stále módní i nyní, sto let po jeho smrti. Jeho charakteristické, z přírody převzaté a do nezaměnitelného stylu transformované motivy jsou jedny z nejpevnějších opěrných bodů historie umění. Jsou nenapodobitelné, nesmírně přizpůsobivé a vkusné. Nemůžeme jednoznačně tvrdit, že by se Morris nikdy nedopouštěl chyb, ale žádný jiný návrhář pracující v tak širokém záběru nikdy nedosáhl takto trvalé vysoké kvality své produkce.

Jeho životní dráha nám prozrazuje o umění lecos důležitého. Prvním poznatkem je to, že ve snaze zušlechťovat vkus hraje významnou roli finanční nezávislost. Morris byl jednak rentiérem, ale zároveň podnikal. Jeho děti zdědily po svém otci 272 akcií slavných Devon Great Consuls a akcie měděných dolů, jejichž cena s příchodem parních strojů výrazně stoupla. Morris tehdy zakoupil akcie za cenu jedné libry za jednu, a jejich cena se posléze osmsetkrát znásobila. Ještě za studií vydělával 900 liber ročně; investoval 15 000 liber a zavedl si svou vlastní návrhářskou firmu s výrobnou, která mu umožnila vydělávat 1800 liber ročně. Z těchto peněz financoval dva krásné domy - Kelmscott Manor poblíž Lechlade v Gloucestershire a Kelmscott House v západním Londýně - a vybavil je krásným mobiliářem. Vzhledem k tomu, že se mu v podnikání dařilo, mohl si dovolit zůstat věrný svému vkusu a mít absolutně volnou ruku při realizaci svých nápadů. Jeho obchodní partneři nebyli v pozici, v níž by si mohli dovolit něco měnit nebo s Morrisem diskutovat. I ti nejšíkvnější řemeslníci ochotně plnili jeho despotické příkazy, protože byl schopen pracovat stejně jako oni, ne-li s ještě větší jistotou a bravurou. Jeho manuální zručnost byla fenomenální. Uměl vyřezávat, odlévat, tkát, šít, tisknout, barvit a zejména vyrábět nábytek, stejně jako kreslit všechny návrhy. Morris rovněž výborně vařil, což byla v té době pro muže jeho postavení aktivita velmi nezvyklá.

Ruku v ruce s Morrisovým obchodním talentem (který zajistil rozšíření jeho návrhů) šel tvrdý charakter a necitlivá „hroší kůže“. Největší nedostatek jeho návrhů spočíval v tom, že většina krásných židlí a sedaček byla velice nepohodlná - což krásně vystihuje kreslený vtip Maxe Beerbohma (1872-1956). Když si lidé na nepohodlné židli stěžovali, Morris (který si vlastně nikdy sám pořádně nesedl), odvětil: „No tak můžou jít do postele.“ Jeho egoismus byl příčinou neshod mezi ním a jeho půvabnou ženou Janey, která se v uměleckém světě té doby často objevovala. Ačkoli byla dcerou podkoního, velice rychle si osvojila kultivované způsoby, prohlašovala, že by „nemohla existovat“ bez minimálně tří služek, byla nervózní, trpěla neustálými „migrénami“ a nachlazením, špatně spala a ráno pozdě vstávala. Morris byl naopak, jak říkal, „zdravý jako řípa“, po celý rok měl ok-



na otevřená dokořán, ve dne v noci povídal, prozpěvoval si a pokřikoval. Vstával v půl šesté ráno a celý dům se otrásal klapáním jeho tkalcovského stavu. Není divu, že Janey si vyhledávala milence, z nichž prvním byl Rossetti. Nesmírně rychle tím pookřála, těšila se výbornému zdraví a chodila na dlouhé procházky. Za skvělé umění se musí vždycky zaplatit, otázkou však je, kdo tuto cenu platí?

Pozitivní bylo, že Morris k sobě přivedl Edwarda Burne-Jonese (1833-1898), manžela krásné a oduševnělé Georgiany, která se stala inspirací pro ženské postavy jeho obrazů. Burne-Jones vstoupil do světa umění pozdě a dlouho mu trvalo, než si vytvořil a vybrousil svůj osobitý styl. Tento styl se však od prvního okamžiku stal jedním z nejvýraznějších a nejhrouževnatějších v dějinách umění. Burne-Jones se chtěl původně stát duchovním, a víru si zachoval po celý život. Poprvé se setkal s uměním v podobě vitrají. To nebylo nic neobvyklého - jedním z nejnápadnějších a nejvíce používaných prvků znovunalezené středověké gotiky bylo ohromné množství vysoce kvalitního skla, které se v té době vyrábělo a často používalo, zejména ve vzdělávacích institucích.

Burne-Jones zpočátku pracoval se sklem u firmy Clayton & Bell, což byli nejvýznamnější malíři skla viktoriánského období. Později však pracoval výhradně pro firmu, kterou založil Morris - Morris, Marshall, Faulkner & Co. Morrisovy oblíbené barvy - různé druhy temně modré, rubínové, zelené a žluté - výborně korespondovaly s repertoárem Burne-Jonese, třebaže se v průběhu jeho uměleckého zrání postupně měnily. Často na svých obrazech kombinoval štíhlou, posmutnělou ženskou figuru výjimečné ladnosti a bledé pleti s mužskými postavami v oděvech nezvyklých sytých barev v odstínech šedé, zelené a modré. Tyto barvy Burne-Jones kombinoval v různých poměrech, ale staly se jednotícím prvkem téměř celého jeho díla. Lineární rozvržení obrazů přejal Burne-Jones nejdříve od Rossettiho, ale byla zde i určitá spojitost s jiným významným malířem, Belgičanem Fernardem Khnopffem, k němuž se dostaneme později. Burne-Jones měl vlastní představu o vztahu

Líbivá podoba pozdně romantického umění Burne-Jonese vyvrcholila v cyklu obrazů *Šipková ráže* z let 1879-1890 (zde *Šipková Ráženka*), kterým vyzdobil Bascot Park.

mezi pohlavími, kterou jeho současníci považovali za extravagantní. Na jeho znamenitém akvarelu *Fyllis a Démofón* (1870) se žena sápe na muže, který má odhalené přirození. Do Royal Watercolour Society (Královské společnosti akvarelové malby) docházely stížnosti a obraz musel být vyřazen z její výstavy. Autor později namaloval obraz znovu v oleji pod názvem *Strom odpuštění* (Lady Lever Art Gallery, Liverpool), tentokrát ovšem zakryl pohlaví draperií, což bylo dostačující. Obecně vzato však pohlaví ve svých dílech nezobrazoval, třebaže často maloval nahé či polonahé postavy žen. Jedno z Burne-Jonesových největších děl - *Král Kofétua a mladá žebračka* (Tate Gallery, Londýn) je romantické, ale zcela bezpohlavní. Obraz *Merlinovo okouzlení* (Lady Lever Art Gallery, Liverpool), kde je žena zobrazena jako svůdkyně, by mohl působit lascivně; je však něžný, třebaže zneklidňující. Na obrazech *Kolo štěstěny* (Musée d'Orsay, Paříž) a *Zlaté schody* (Tate Gallery, Londýn) je rozdíl mezi mužem a ženou vyjádřen spíše formálně než jejich příslušnými pohlavními znaky. Nakonec můžeme říci, že ústředním tématem v díle Burne-Jonese je melancholie, nejlépe vystižená ve velkolepém a sugestivním obrazovém cyklu *Šípková růže* (1874-1890), který byl vytvořen pro Buscot Park v Oxfordshire a je stále umístěn v budově organizace National Trust.

Často panuje představa, že prerafaclité, jejich přívrženci, následovníci a „novogotici“ obecně chovali zaryté nepřátelství vůči stoupcům klasicismu, kteří v posledních desetiletích 19. století vládli Královské akademii. Pravdou zůstává, že lord Leighton (1830 až 1896), prezident Královské akademie v devadesátých letech 19. století, sir Edward Poynter (1836-1919), který zastával tuto funkci od roku 1896, a sir Lawrence Alma-Tadema (1836 až 1912) návrat ke středověku svorně odmítali a svou inspiraci hledali v řeckém a římském umění. To, co obě zmíněné skupiny spojovalo, bylo však mnohem důležitější než jejich odlišná preference historických období. Všichni totiž rádi malovali; zbožňovali fyzický proces malby jako takové a vzory, jimiž pokrývali plátno. Některým z nich se dostalo výborného výtvarného vzdělání, nebo ve svém stylu práce dosáhli virtuozity. Vytvářeli propracované studie. Burne-Jonesovy, Poynterovy a Leightonovy kresby vykazují - každá svým způsobem - tu nejvyšší úroveň. Leighton pořizoval také výborné studie olejem, stejně jako Rubens, aby dosáhl barevné kompozice přesně podle svých představ. V první řadě je zajímala vizuální působivost obrazu. Méně důležitý byl už příběh na pozadí těchto barev a tvarů. Když Leighton maloval své mistrovské dílo *Planoucí červen* (Museo del Arte, Ponce, Puerto Rico), chtěl zjistit, zda je z estetického hlediska možné pokrýt větší část plátna vířící záplavou oranžové barvy. Kdo je dívka na obraze nebo co vlastně dělá, není v tomto případě podstatné.

Tato tendence vytvářet vizuální efekty bez návaznosti na tradici striktního realismu dosáhla svého vrcholu v díle Alberta Moora (1841-1893). Jeho (obvykle oblečené) antické dámy jsou zasazeny do prostředí, v němž se prolínají římské a japonské prvky. Opět není důležité, co mají obrazy znázorňovat a proč. Není zřejmé, z jakého důvodu drží postavy v rukou rakety, míče nebo džbány. Moore chtěl jednoduše ztvárnit ženskou postavu, a doplňky, jako květiny, koberečky či závěsy, sloužily vizuálnímu uspořádání obrazu. Moore nikdy nic jiného malovat nechtěl a ani nemaloval. Celý svůj život zasvětil tomuto úkolu a zhostil se ho dokonale. Pro způsob, jakým kombinoval přesvědčivost obrazů s úplnou absencí obsahu či sdělení, nemůže být označován jinak než jako abstraktní realista. Tímto směrem se tedy ubírala jedna významná tradice britského umění na přelomu 19. a 20. století před tím, než události v jiné části světa všechno změnily.

Mohli bychom vlastně říci, že rysy abstraktního realismu vykazují i kresby Williama Morrisa, který se různými způsoby snažil vměstnat svět přírody do zákonitostí barvy

a tvaru. Z jeho pevné víry, že civilizovaní lidé by měli používat své ruce (a mozek) k tvorbě, se zrodilo hnutí užitého umění - jediný samostatný styl vytvořený v Británii. Soubor děl Pugina, Ruskina a Morrisa na Velké výstavě usiloval o jednoduchost, přiznání materiálu, funkční eleganci, opravdovost a skromnost. V jistém smyslu to byl protest proti strojové výrobě, která v každodenním životě pronikala do popředí. V knize *Sedm svíců architektury* Ruskin zaměřil svou pozornost k zázraku vyřezávaných architektonických ornamentů, z nichž přímo číší dotyk pečlivé lidské ruky. Roku 1871 založil Cech Sv. Jiří, který měl vzkřísit úroveň uměleckého řemesla, a jako profesor na Oxfordské univerzitě nabádal své studenty k manuální činnosti. Při výstavbě silnice měli pochopit důstojnost lidské práce.

Už dlouho před tím však Morris nastolil nový trend, když požádal mladého projektanta Philipa Webba, aby mu navrhl dům, který „přizná materiál“. Výsledkem byl Červený dům (Red House) v Uptonu (Kent), který nepřipomínal žádný z historizujících stylů, byl plně funkční a za své jméno vděčil červeným cihlám, z nichž byl postaven. Morris v tomto stylu pokračoval, přiměl Rossettiho, aby ve stejném duchu navrhl židli Sussex (1865), a prodal ji prostřednictvím své firmy. Mezitím již vyrobil svou první tapetu s názvem *Pletivo* (1862). Tato myšlenka se brzy těšila oblibě a rozšířila se. Roku 1872 byla založena Royal School of Art and Needlework (Královská škola umění a šití), jejímž cílem bylo vytvářet „vhodné pracovní příležitosti pro slušné chudé lidi“. Ornamentální výšivka tak byla znovu povýšena do postavení, které již dříve ve sféře dekorativního umění zaujímala. Tato škola se připojila ke společnosti Ladies Ecclesiastical Embroidery Society (Dámská společnost pro výrobu církevních výšivek) a k mnoha oblastním uměleckým dílnám. Dnes se možná nad takovými projekty usmíváme, ale jejich cíl - rozšířit řady lidí žijících se uměním - měl svůj smysl. V roce 1884 začala fungovat společnost Home Arts and Industries Association (Asociace domácího umění a práce), která organizovala odbornou a amatérskou práci vykonávanou doma a nabízela ve městě prostor, kde se tyto výrobky mohly prodávat. Po celé zemi začala vznikat centra užitého umění a brzy se rozšířila i ve Walesu, ve Skotsku a v Irsku.

Dva roky předtím založil A. H. Mackmurdo (1851-1942) Century Guild (Cech století), aby uvedl do praxe Ruskinovu a Morrisovu filozofii tím, že „všechny druhy uměleckých řemesel povýší ze sféry živnosti do sféry umění“ a že „stavebnictví, úprava interiéru, barvení skla, keramika, řezbářství i kovodělná práce zaujmou zasloužené místo po boku malířství a sochařství“. Z praktického hlediska udělala tato skupina v osmdesátých a devadesátých letech pro pozvednutí estetické úrovně běžných předmětů více než kdokoli jiný. Důkazem je skvěle odvedená práce všeho druhu na domě Henryho Boddingtona, Pownall Hall v Cheshire. V roce 1884 se skupina připojila k Art Workers' Guild (Cechu uměleckých řemesel), který založili žáci předního „nového“ architekta Normana Shawa (1831-1912). Shaw vybudoval první zahradní čtvrť, Bedford Park v západním Londýně (1878), a první činžovní dům, Albert Hall Mansions (1879), sousedící s kulturní obcí, a dal si záležet na výběru těch nejlepších řemeslníků. Cech se snažil rozšířit své metody a stal se jednou z těch organizací, kterým se navzdory častému výsměchu podařilo přežít. Stal se centrem hnutí uměleckých řemesel a najímal si talentované umělce. Jedním z nich byl i Walter Crane (1845-1915), který dělal návrhy a prováděl typografii v Essex House Press, přičemž vycházel z cechovních metod, a dále C. R. Ashbee (1863-1941), autor řady spisů tohoto vydavatelství, který zároveň projektoval domy a navrhoval šperky, kovodělné výrobky a textil. Vynikající je jeho práce se stříbrem, jak dokládá například Karafa (Victoria and Albert Museum, 1904). V těchto rušných centrech užitého umění se zrodil bezpočet nádherných předmětů, které se dodnes používají. Každý, kdo má zájem vidět přehledku

prací výše zmíněných umělců, by měl navštívit interiér katedrály Nejsvětější Trojice v ulici Sloane Street, které se říká „Katedrála Arts and Crafts“. Je zde k vidění celá řada ručně vyrobených uměleckých pokladů ze dřeva, kovu, skla a drahých kovů.

Ve Skotsku se v období rozmachu užitého umění objevilo několik velice dobrých řemeslníků a jeden geniální umělec. Charles Rennie Mackintosh (1869-1928) byl stoupcem Ruskina a Pugina, avšak uměleckého vzdělání se mu dostalo v Glasgow. Byl dalším z všestranně nadaných a přemýšlivých viktoriánských umělců. Zabýval se především architekturou, ale také maloval oleje i akvarely, navrhoval rozmanité druhy předmětů a vyráběl nábytek, který jeho žena Margaret doplňovala dekorativním obložením. V roce 1895 Mackintosh vyhrál soutěž o architektonický návrh Školy umění v Glasgow. Jeho impozantní budovu, tyčící se na strmém srázu, můžeme považovat za první úspěšnou moderní stavbu na britských ostrovech. Ve skutečnosti byl Mackintosh novogotickým umělcem, který čerpal inspiraci ze skotských středověkých opevněných hradů 17. století. Měl unikátní schopnost propojit minulost s budoucností, zjednodušit starověké architektonické formy a transformovat je do pevných, elegantních linií. Právě tyto stopy minulosti v Mackintoshových prodloužených vertikálách přitahují takovou pozornost k jeho nábytku, v němž se pojí elegance s monumentalitou. Mackintosh zastával myšlenku komplexního návrhu, které se pokud možno drží všichni kvalitní architekti. Interiér (včetně nábytku, tapet, koberec, závěsů a v neposlední řadě osvětlení) propracovával do nejmenšího detailu, protože byl pro něj stejně důležitý jako vnější podoba objektu.

Typický kompletní projekt pro soukromého klienta představuje Hill House v Helensburghu (1904), avšak Mackintoshovou nejznámější prací tohoto druhu jsou čtyři čajovny,

které navrhl pro stravovací firmu v Glasgow. Jedna z nich (v ulici Sauchiehall Street, čp. 199, 1903) byla honosně rekonstruována. Jsou zde umístěny obrazy nového výkvětu skotského umění vytvořené skupinou Glasgow Boys, do níž patřil i W. Y. Macgregor (1855-1923), Ir John Lavery (1856-1931) a Thomas Millie Dow (1848-1919).

Mackintoshova Škola umění v Glasgow se stala hlavním ohniskem uměleckých aktivit a položila základy úcty k umění, které pak v průběhu 20. století změnilo toto průmyslové město v kulturní centrum. Glasgow vyniká řadou muzeí, uměleckých sbírek, rekonstruovaných objektů a univerzitních budov. Město se stalo též inspirací pro konkurenč-



Vstup do domu Sauchiehall Street čp. 199 v Glasgow dodnes připomíná geniální nadání C. J. R. Mackintoshe, nejvšestrannějšího skotského umělce.

ní Edinburgh, v němž na tento kulturní rozmach zareagovala skupina talentovaných malířů pod vedením S. J. Peploa (1871-1935), kteří jsou známí pod názvem „skotští koloristé“. Je to zvláštní označení vzhledem k tomu, že tito výtvarníci prosluli především svým brilantním používáním běloby. Do této skupiny patřil i Leslie Hunter (1877-1931) a Francis Cadell (1883-1937).

Mackintosh našel své obdivovatele po celé Evropě, zejména v Rakousku, kde se jeho nadšeným stoupcem stal malíř a návrhář Gustav Klimt. Umělci z Rakouska, ale i z Maďarska a Německa byli osloveni tím, jak hnutí Arts and Crafts rozšířilo uměleckou obec a přivedlo do osvěcených kruhů tisíce lidí, kteří až do té doby nebrali umění příliš vážně. Mezi umělci koloval časopis spojený s tímto hnutím - *Studio (Ateliér)*, vycházející od roku 1893, jehož články byly často překládány do jiných jazyků. Ve Vídni se skupina mladých umělců oddělila od akademiků a sdružila se v hnutí „secese“ pod heslem „Dejme této době umění, dejme umění svobodu“. Architekt Josef Hoffmann, jeden ze zakladatelů secese, stanovil za cíl hnutí sjednocení umění, jakýsi univerzální sloh, jako v „anglických systémech“. Puckerdoftovo sanatorium poblíž Vídně (1904-1905), které tento architekt postavil a vybavil mobiliářem, vykazuje nápadnou podobnost s Mackintoshovou tvorbou, zejména pokud jde o nábytek. Trval na tom, aby návrháři jako Ashbee, Mackintosh a jeho žena byli výrazně prezentováni na secesních výstavách, a prohlásil: „Naším cílem je vytvořit ostrůvek klidu v naší vlastní zemi, kde bychom uprostřed tohoto radostného hemžení uměleckých řemesel s ochotou přijali každého, kdo uznává Ruskina a Morrisa.“ Za tímto účelem pak vytvořil síť uměleckých center. Morrisovo a Ruskinovo učení se rozšířilo také do Skandinávie, kde byly založeny organizace Švédská společnost uměleckých řemesel (1899), Přátelé finských uměleckých řemesel (1879) a Návrat norských Vikingů (1890) a byla otevřena nová muzea a umělecké školy podle britského vzoru. Ve Švédsku se zrodil inovátorský projekt, který měl za cíl propagovat vztah umění a průmyslu a navázat spojení mezi minulostí a budoucností. Ve Stockholmu bylo zřízeno první muzeum pod širým nebem (1899), kde byly vystavovány etnografické poklady v budovách postavených ve stylu lokální architektury. Tento nápad byl posléze často napodobován v Americe i v Evropě.

Centra Arts and Crafts začala brzy vzkvétat i ve Spojených státech, kde byly utopické spolky vždy vítány. Nejúspěšnějším takovým centrem byl Roycroft ve státě New York (působil v letech 1895-1938), založený výrobcem mýdla Elbertem Hubbardem (1856-1915). Hubbard byl stejně jako Morris stoupcem socialismu, přitom však praktikoval striktní kapitalistické metody. V Roycroftu po vzoru Morrisova Kemscott Press s úspěchem zavedl ruční tisk, rozšířil jej o vázání tisků, ozdobné zpracování kůže, barvení skla a práci s kovem. Pro svůj projekt si přizval anglické a evropské odborníky a brzy zaměstnával čtyři sta řemeslníků. Jeho motto bylo následující: „Svět obchodu je stejně hodný úcty jako svět umění - a trochu důležitější.“ Měl neobyčejné nadání pro propagaci (včetně propagace sebe sama) a marketing, k čemuž sloužily i jeho časopisy *The Philistine* a *The Fra*. Hubbard vymyslel prvotřídní metodu prodeje. Jeho zaměstnanci pracovali osm hodin, což bylo v té době téměř neslýchané, ale na druhé straně dostávali minimální mzdu - Hubbard nebyl nadarmo Morrisovým stoupcem. Jeho projekt však fungoval a vydělával peníze. Právě naopak tomu bylo v případě Colony ve Woodstocku, New York, kterou založil Ralph Radcliffe Whitehead (1854-1929). Zde se základní myšlenky Arts and Crafts projevily ve své nejextrémnější podobě. Hlavní produkt Colony, nábytek, byl příliš náročný na výrobu, než aby přinášel nějaký zisk, a tak projekt nevydržel déle než deset let (1902-1915). Ashbeeho Cech uměleckých řemesel inspiroval ještě další společnost - Chipping Campden v Cotswolds, která se usídlila v Rose Valley poblíž Filadelfie. Její za-

kladatel William L. Price (1861-1916) zde přestavěl starou textilku na prodejny řemeslných výrobků. V jedné době zde pracovalo více než sto uměleckých řemeslníků, kteří vyráběli nábytek, keramiku a knihy, vydávali vlastní časopis a rozhodovali demokratickým hlasováním. Tento spolek však fungoval krátce, pouze v letech 1901-1909.

Tyto projekty ukázaly, že dosáhnout zušlechťeného vzhledu výrobků bylo mnohem jednodušší, když byl projekt podpořen (zejména v Americe) velkými firmami a fungoval na obchodním principu. Jedním z největších úspěchů hnutí bylo proniknutí do Grand Rapids v Michiganu, tehdejšího centra výroby nábytku, kde v duchu užitého umění vznikaly modelové řady jako například „Celý život“, „Umělecké řemeslo“ nebo „Starobylý půvab“. David Kendall (1851-1910), návrhář firmy Phoenix Furniture Company, vytvořil speciální křeslo, které si koupil americký prezident William McKinley (1894). Od té chvíle bylo známé pod názvem „McKinleyovo křeslo“ a stalo se na desítky let bestsellerem. Stejná situace byla v oblasti keramiky. V Gates Pottery, Terra-Cotta, Illinois, produkoval William Day Gates (1852-1935) výrobky z pálené hlíny pro stavitele. Finančních prostředků ze svého úspěšného podnikání pak využíval k vývoji mnoha jedinečných glazur a ty pak používal, jak říkal, na „originální keramiku skutečné umělecké hodnoty za rozumnou cenu“. Podobně velká firma Rockwood Pottery platila Artusovi Van Brigglovi (1869-1904) za návrhy nádherných váz, jež se pak mohly vyrábět ve velkých množstvích (počtech).

Metody Arts and Crafts v Americe hluboce zakořenily. Místní návrhy a výrobky (stejně jako návrhy a výrobky britské) byly ve velké míře prezentovány na veletrzích, jako například ve Filadelfii (1876), Chicagu (1893), St. Louis (1904) a San Franciscu (1915). Byly založeny společnosti Williama Morrise. Ruskinova kniha o dekorativním umění *Two Paths (Dvě stezky)* se do roku 1892 dočkala devatenácti vydání. Je vlastně sporné, zda slavná trojice - Pugin, Ruskin a Morris - měla větší a déletrvajcí vliv v Americe, nebo v Británii. Bylo by však mylné se domnívat, že v čele tohoto prudkého rozvoje umění ve Spojených státech v 19. století stála Británie. Bylo tomu právě naopak; mimořádné nadání amerických umělců se zrodilo z velkoleposti jejich vlastní země.

XXIV. DIVY AMERICKÉHO SVĚTA V OBRAZECH

Americké malířství na svého dějepisce teprve čeká, neboť rozsah uměleckých děl amerických výtvarníků 19. století byl objeven - a to i ve Spojených státech samotných - teprve nedávno. Někteří z těchto umělců se nyní vynořují jako skuteční velikáni na světové scéně. Jejich témata i styl tvorby je třeba znovu podrobit zkoumání a na jeho základě je také znovu hodnotit. Trvalo velmi dlouho, než vysoce kvalitní malba zapustila v Americe kořeny. Dokonce i v době Gilberta Stuarta, Johna Singletona Copleye a Benjamina Westa bylo americké malířství jakýmsi chudým příbuzným britské umělecké rodiny a ve srovnání s evropským uměním bylo velmi podceňováno. Již před rokem 1850 se však americké umění svébytným způsobem prosadilo a čerpalo energii z ohromné síly místních přírodních scenerií. Tuto tvorbu dnes musíme považovat za jednu z nejvýznamnějších krajinářských škol v celých dějinách umění. Jak k tomu došlo?

Osvobozujícím bodem zlomu byla práce Thomase Colea (1801-1848). Cole byl téměř úplný samouk a jistě měl své nedostatky, byl však obdařen imaginací a stejným nadšením jako Hogarth a sdílel Hogarthův smysl pro morálku. Tyto vlastnosti mu umožnily založit novou školu umění. Cole pocházel z Lancashire a do Spojených států přijel až ve svých sedmnácti letech. Protože absolvoval dvě dlouhé cesty po Evropě v téměř zoufalé snaze vstřebat co nejvíce poznatků o významných uměleckých dílech, strávil v Americe pouze polovinu svého života.

Nicméně až do konce života ho provázel jeho prvotní úžas, z prvního setkání s touto téměř neuchopitelně obrovskou zemí, celou její křehkostí i silou, kvůli kterým se ji rozhodl malovat. Brzy také pochopil, že aby pro umění nadchl americké intelektuály, musí v něm být přítomen morální aspekt. Tímto pravidlem se při práci řídil, stejně jako Hogarth. Kdykoli to bylo možné, maloval v plenéru, a jeho rané krajiny byly oslavou nesmírné rozlohy americké země. *Krajina s kmeny stromů* (Museum of Art, Providence, R. I.) a *Hřebtíček, Catskills* (Museum of American Art, New Britain, Conn.) jsou atmosférické studie otevřené krajiny, které nezbudily velký zájem. Aby přitáhl pozornost, Cole použil americkou krajinu jako kulisu pro biblické výjevy, jako například v *Rajské zahradě* (Amon Carter Museum, Fort Worth) nebo na obraze *Kázání sv. Jana Křtitele* (Wadsworth Atheneum, Hartford, Conn.). Prožíval též módní vlnu bestsellerů Jamese Fenimora Coopera a namaloval *Scénu z Posledního Mohykána* (Historical Association, Cooperstown, N.Y.).

Tyto umělecké aktivity Coleovi poskytly finanční prostředky pro jeho první cestu do Evropy; seznámil se s Turnerovým dílem a v Římě pobýval v Claudově ateliéru. Tato dvojí zkušenost ho přivedla na myšlenku, jak realizovat první rozsáhlý cyklus amerického umění. Po svém návratu mu dal konkrétní podobu a nazval jej *Cesta impéria*. Pět rozměr-