

DÍLO A STYL

MEYER SCHAPIRO

OBSAH

	STUDIE O STARŠÍM UMĚNÍ
13	Anděl s beránkem v oběti Abrahámově – paralela západního a islámského umění
31	Irsko-latinský text o andělovi s beránkem v oběti Abrahámově
37	„Muscipula diaboli“ – symbolika oltáře Mérodů
49	Poznámka k oltáři Mérodů
53	O estetickém přístupu v románském umění
79	Dvě románské kresby v Auxerre a některé ikonografické problémy
101	Leonardo a Freud: uměleckohistorická studie
133	O italském obraze bičování Krista ve Frickově sbírce
	STUDIE O NOVĚJŠÍM UMĚNÍ
153	Courbet a lidové umění, esej o realismu a naivitě
185	Seurat
193	Jablka Cézannova, esej o významu zátiší
225	Mondrian: řád a nahodilost v abstraktním malířství
	METODOLOGICKÉ STUDIE
253	Fromentin jako kritik
277	Styl
311	O dokonalosti, souvislosti a jednotě formy a obsahu
321	K problémům sémiotiky výtvarného umění: pole a nositel obrazu-znaku
339	Karel Srp: Dějiny umění podle Meyera Schapira
373	Meyer Schapiro o Šímovi
375	Bibliografické údaje k článkům
377	Seznam vyobrazení
381	Ediční poznámka
383	Jmenný rejstřík

JABLKA CÉZANNOVA, ESEJ O VÝZNAMU ZÁTIŠÍ

(1968)

Mezi Cézannovými mytologickými obrazy se nachází jeden, který je obvykle nazýván Paridův soud, i když pozice postav a další detaily řeckému mýtu neodpovídají (obr. 79).¹ Mužská postava, pravděpodobně sám Paris, podává jedné ze tří nahých žen plnou náruč ovoce. Jak ale mohl Cézanne, který pověst o legendárním jablku znal, použít k ilustraci motivu Soudu tolika nabízených jablek? Navíc je obdarovávaná postava právě tou nejméně výraznou figurou ze tří nahých žen. Druhá, vyšší a vyzrálejší žena stojí vedle ní a přátelským, jakoby projektivním gestem se dotýká jejího ramene, přičemž druhou paží vztahuje k přicházejícímu muži. Třetí postava, sedící na bobku, je k ostatním otočena zády. Jen stěží tedy asi jde o pozici tří bohyň soutěžících o cenu krásy. Dalším problémem je přítomnost čtvrté, částečně oděné ženy, která stojí sama v pravé části obrazu. Lze připustit, že je to nymfa Oinóné, již Paris opustil kvůli Heleně; postava však byla identifikována i jako Helena, již vděčná Venuše přislíbila Paridovi jako odměnu.² Avšak na přípravné kresbě k této kompozici jsou všechny čtyři ženy vlevo, dvě sedí na bobku a dvě stojí (obr. 80). A na další črtě na témže listu nejsou pozice tří (možná i čtyř) nahých žen, tentokrát bez mužské postavy a umístěné protilehle jako na Cézannových obrazech *Koupajících*, o nic obtížněji identifikovatelné jako postavy soupeřících božstev.³

Ze scény jsem nabyl naivního dojmu, jenž mi napovídal, že zde běží o imaginární pastorální téma: pohanský pastýř tu nabízí své nesmělé dívce ovoce. Za zdroj námětu lze pokládat latinskou poezii, kterou Cézanne četl ve škole⁴ a citoval i v pozdějších letech.⁵ Na své dopisy se podepisuje „*Pictor semper virens*“.⁶ Mladý Cézanne, jenž Vergiliovy *Zpěvy pastýřské* dobře znal, přeložil druhou eklogu o Korydonově dvoření se Alexiovi, a to pravděpodobně ve verších.⁷ O Cézannově lásce k latinské poezii věděli i ostatní malíři. V dopise z roku 1885 popisuje Gauguin Cézanna následovně: „*Je to Jižan, jenž celé dny tráví na kopcích, čte Vergília a ztrá do nebe.*“⁸

Ve Vergiliově druhé ekloze jsem ale nenalezl nic, co by odpovídalo zmíněnému obrazu; ovšem jedna pasáž v ekloze třetí mne přivedla na stopu pravděpodobnějšího zdroje tohoto námětu, totiž v Propertiovi. V jedné ze svých eklog (kniha II, elegie 34, verš 67–71) Propertius opěvuje dívku, jejíž lásku získal díky daru deseti jablek. Básník se obrací k Vergiliovi, jehož staví nad Homéra, a píše:

*Tucanis umbrosi subter pineta Galaesi
Thyrsin et adtritis Daphnin arundinibus;
Utque decem possent corrumpere mala puellam,
(...)
Felix, qui viles pomis mercaris amores!*

*Pěješ pod sosnami stinného Galaesu,
O Thyrsidovi a Dafnidovi zpíváš za doprovodu obehnaných píšťal;
A o tom, jak deseti jablky lze dívku svést.
(...)
Šťastný je muž, jenž dokáže si lásku tak levně koupit, deseti jablky!*

Myšlenka tohoto verše: *Utque decem possent corrumpere mala puellam*, byla nepochybně inspirována Vergiliovou třetí eklogou, verš 70, 71:

*Quod potui, puero silvestri ex arbore lecta,
Aurea mala decem misi; cras altera mittam.*

*Já však, pokud jsem mohl, jsem deset mu jablíček zlatých
poslal z lesního štěpu a ostatní pošlu mu zítra.*

V další elegii (kniha III, 13, verš 25nn) se Propertius vrací k tématu pastorálního věku, kdy plody a květy přírody byly bohatstvím mladých pastýřů i jejich milostným darem:

*Felix agrestum quondam pacata iuventus,
Divitiae quorum messis et arbor erant!
(...)
His tum blanditiis furtiva per antra puellae
Oscula silvicos emta dedere viris.
(...)
Nec fuerat nudas poena videre deas.*

*Šťasten je mírný vesnický hoch,
jehož jediným bohatstvím jsou stromy a úroda!
(...)
Těmito dary dokáže venkovský jinoch pak získat
polibky dívky své v šeru jeskyně.
(...)
Ni byl to břich na nahou bleděti bohyni.*

I když by Propertiovy verše mohly vysvětlovat přítomnost mladíka v pastýřském oděvu přinášejícího děvčeti jablka, neosvětlují roli dalších postav na obraze. Můžeme je považovat za postavy doplňkové – jako samotnou krajinu s jejími neurčitě vyhlížejícími stromy, oblohou a říčkou –, jež evokují poetickou náladu scény, onu atmosféru klasické pastorály s bužky a pastýři. Svou kolektivní přítomností poskytují záruku nevinného vyznění pastýřova gesta a odkazují na imaginární svět, ve kterém je nahota přirozeností a pastýřova touha je přípustná. Specifičtější volba postav a jejich póz je nejen osobní záležitostí malíře – jde o individuální tvorbu vědomých i podvědomě dodaných prvků, jako při fantazírování –, ale částečně také záležitostí konvence spolu s přezívajícími prvky erotických mýtů (snad i včetně tématu Paridova soudu), stejně jako malířových vlastních kompozic Koupajících se. V těchto pracích se Cézanne dlouho vyhýbal jakémukoliv sdružování postav opačného pohlaví; zde se však objevuje mužská figura přinášející jedné z dívek dary.

Cézanne dokázal vhodně zpracovat toto klasické pastorální téma, neboť v době jeho vlastního mládí byla darovaná jablka projevem lásky. Později si v jednom rozhovoru vzpomněl, jak dar jablek vlastně zpečetil jeho velké přátelství se Zolou. Ve škole v Aix projevoval Cézanne sympatie k mladšímu chlapci, kterého jeho spolužáci mezi sebou nestrpěli. Poněvadž byl Cézanne sám impulzivní a tvrdohlavý, dostal od ostatních chlapců výprask za to, že je neposlechl a dál se se Zolou stýkal. „Příští den mi přinesl velký košík jablek. „Ach, jablka Cézannova,“ prohlásil s uličnickým mrknutím, „ta mají kořeny hluboko.““⁹

Když pak Cézanne tuto historku vyprávěl mladému básníku Joachimmu Gasquetovi z Aix, synovi svého spolužáka a svému příteli, zažertoval nejen o původu námětu svých obrazů. Zavzpomínal i na bolestnou roztržku dlouholetého přátelství se Zolou, jež následovala poté, co Zola ve svém románu *Dílo* (1886) označil svého přítele za malíře „zkrachovaného“. Při vzpomínce na onu významnou epizodu vlastního mládí Cézanne říká: „Jeden čas Zola znal lepší způsoby, jak vyjádřit svou vděčnost a přátelství, než darem jablek: nyní však má jablka odmítá.“ O dvacet let dříve Zola v dedikaci ke své brilantní uměleckokritické prvotině, *Mon Salon*, Cézannovi napsal: „Ty jsi mé mládí, podílíš se na každé mé radosti, na každé mé strasti.“¹⁰

Ve věku, kdy oba muži do svého přátelství soustřeďovali velkou dávku vlastních zhrzených citů vůči druhému pohlaví, se Cézanne svěčil nejbližšímu příteli Zolovi se svými básničkami plnými erotické fantazie. Stydlivě však nepřiznal svůj překlad Vergiliový druhé eklogy pojednávající o lásce pastýře Korydona k jinochu Alexiovi: „Proč jsi mi ji neposlal?“ píše Zola. „Díkybohu nejsem žádná slečinka a nebudu se pohoršovat.“¹¹

Tak jako Propertius přeměnil motiv darovaných jablek ve Vergiliově třetí ekloge v námět heterosexuální lásky, stejně můžeme i Cézannův obraz považovat za transpozici epizody z mládí se Zolou do umělce vlastního milostného snu.

Dnes je již nemožné přesně vystopovat okolnosti vzniku obrazu *Zamilovaný pastýř*, rekonstruovat onen emocionální moment. Můžeme se domnívat, že na počátku či v polovině osmdesátých let 19. století, tedy v době, do níž je obraz obvykle datován, si Cézanne, který tehdy často maloval zátiší, při četbě latinských básníků připomenul, že darovaná jablka dokázala v oněch dobách, kdy bylo smrtelníkům dovoleno pohlížet na nahou bohyni, získat dívčí srdce. A tato myšlenka, odpovídající jeho skrytým přáním, přivedla malíře k nápadu namalovat obraz podle pastorálního námětu Vergilia a Propertia. Lze si též představit, že latinské verše oživily nevyřčenou naději, že by malířovy vlastní obrazy mu jednou mohly dopomoci vydobýt si lásku.

Bylo by zajímavé zjistit, zda obraz vznikl před vydáním Zolova románu, který nepochybně probudil vzpomínky na přátelství, nebo až po něm. Je též možné, že byl vznik obrazu spjat s epizodou z jara roku 1885, malířovým milostným románkem, jehož stopy se objevují v nedokončeném konceptu patetického dopisu, který zkroušený Cézanne napsal neznámé ženě na zadní stranu jedné kresby, a v několika dopisech Zolovi krátce poté.¹²

Ať už jsou však bezprostřední okolnosti vzniku obrazu jakékoliv, *Zamilovaný pastýř* má pro celé Cézannovo dílo zásadní význam. Skutečnost, že malíř připisuje motivu jablek klíčovou úlohu, vede k otázce citového pozadí Cézannova častého zpracovávání tohoto námětu. Cožpak nám taková asociace ovoce a nahoty neumožňuje spatřovat v Cézannově preferované volbě zátiší, tedy volbě motivu jablek, projev nevhodně zaměřených erotických sklonů?

Vzhledem k tomu, že si v západním folklóru, poezii, mytologii, jazyce i náboženství jablko uchovalo zavedený erotický význam, můžeme snáze připustit možnou souvislost mezi malováním jablek a sexuální fantazií. Jablko je symbolem lásky, atributem Venušíným a rituálním předmětem svatebních obřadů.¹³ *Fructus* – latinský výraz označující ovoce – si zachoval ze svého kořene, slovesa *fruor*, původní konotaci uspokojení, požitku a rozkoše. Díky přitažlivě vyhlížejícímu plodu, nádherné barvě, textuře i tvaru, kvůli působení na všechny lidské smysly a příslibu fyzického požitku bývá tento druh ovoce přirozenou obdobou zralé lidské krásy.

V Zolově románu *Břicho Paříže* (1873), který je nazýván „*obrovským zátiším*“ – příběh se odehrává v Halles Centrales, na velkém pařížském tržišti –, autor popisuje ovoce nepokryté erotickým tónem: „*Jablka, hrušky se kupily v architektonické souměrnosti, tvořily pyramidy, vystavovaly uzardělost rodičích se prsů, zlatá ramena a boky, celou diskrétní nahotu uprostřed kapradí.*“ Mladá prodavačka ovoce je sama omámena jeho vůní a na jablka a hrušky přenáší cosi ze své vlastní senzuality. „*Byla to ona, její paže, její šíje, které dodávaly ovoci onen milostný život, ono sametové teplo ženy. [...] (Ale Sariatka) dovedla ze své výlohy vykouzlit velkou nahou rozkoš. [...] Její vášnivost hezkého děvčete přiváděla do milostného roztoužení všechny tyto plody země, tato semena, jejichž láska končila na loži z listí.*“¹⁴

Jestliže Zola v tomto svěžím popisu použil asociace ženy a ovoce, vycházel ze starého *topos* klasické a renesanční poezie. V pastorální poezii je od dob Theokritových jablko metaforou ženských ňader. V Tassově *Amintě* běduje satyr: „*Ach, když nabízím ti krásná jablka, odmítáš je s opovržením, neboť sama máš v záhradě krásnější.*“¹⁵ Klasické spojení jablka a lásky bylo do pozdějšího umění, včetně Cézannova, zavedeno díky parafrázi Filostrata, řeckého spisovatele působícího kolem roku 200 n. l. Amorkové sbírající jablka v zahradě Venušině zde odložili do trávy svá pestrobarevná roucha, někteří sbírají do košů jablka – zlatavá, žlutá a rudá, jiní tančí, zápasí spolu, poskakují, pobíhají, honí zajíce, pohazují si ovocem jako míčem a míří a střílejí jeden na druhého lukem. V pozadí je svatyně či skála zasvěcená bohyni lásky. Amorkové jí přinášejí první plody jabloní.¹⁶

Z Filostratova popisu vychází Tizianův obraz Venušina kultu se skotačící skupinou amorků hrajících si s jablky a nepřímo i Rubensův obraz, který představuje amorky nesoucí girlandy ovoce. Jak uvidíme dále, Cézanne dvakrát umístil doprostřed svého zátiší s jablky odlitek Pugetova *Amora*.¹⁷ Dávno předtím, než Cézanne namaloval *Zamilovaného pastýře*, vyjadřoval své sexuální fantazie ve verších idylického pastorálního ladění. V básni věnované Zolovi, kterou nazval elegií a již sepsal rok před překladem Vergiliový eklogy, se devatenáctiletý Cézanne ptá: „*Kdy tedy milá družka (...) přijde, ó bohové, a uleví mé trýzni?*“¹⁸ Sní o pastýřkách a rýmuje „*compagne*“ (družka) s „*campagne*“ (venkov). O rok později napsal v jiné básni Zolovi: „*Možná, že řekneš mi: (Ach, Cézanne můj milý,) dábelské čáry žen ti rozum zatemnily.*“¹⁹ Jako stydlivý a velice plachý jinoch Cézanne nacházel v četbě a napodobování klasické poezie výraz svých nenaplněných tužeb.

Milostná témata se často objevují v jeho korespondenci z mládí se Zolou v podobě střetu idealismu a realismu, přičemž pod názvem idealismu se skrývá platonická láska, zatímco realismus označuje zkušenost fyzickou, kterou si Cézanne mohl jen představovat. Zola zpočátku svého nešťastného přítele utvrzoval v tom, aby od svých romantických představ ideální

lásky neustupoval; on sám miloval pouze ve snu. Přislíbil, že napíše román o mladé lásce, o jejím zrodu, a dílo věnuje Cézannovi, „*tobě, který bys to svedl lépe než já, kdybys psal, tobě, jehož srdce je mladší a více schopno lásky*“.²⁰ Rok nato naprosto změněný Zola píše z Paříže v odlišném duchu a doporučuje malíři život v metropoli, jenž je existencí plnou volnosti, a práce v ateliéru prý skýtá erotické zkušenosti bez zábrán.²¹

Zdá se, že v Paříži byl vášnivý Cézanne před ženami stejně ostýchavý a bojácný jako v Aix. Posedlá představivost nedobrovolně ctnostného umělce pak plodí obrazy kruté senzuality, dokonce motivy znásilnění, orgií a vraždy (obr. 82). Ke konci šedesátých let přizpůsobuje svým vypjatým tužbám nové idylické symboly pokrokového moderního umění. Transponuje prvky mytického pastorálního světa renesančního pohanství a venkovských slavností rokokového malířství do pikniků a nedělních výletů pařížských středních vrstev, zábav, které si oblíbili i malíři a básníci. Tento sváteční motiv anticipují rozkošné dřevoryty, ilustrující lidové knížky o pařížském životě v desetiletích před příchodem impresionistického malířství.

Cézannovy verze byly anomální ze dvou hledisek: nahé ženy tu byly zobrazeny na pikniku ve společnosti oblečených mužů, což znamenalo přítomnost romantické fantazie v realistickém obraze; druhým faktorem je prudkost kontrastů, onen převládající neklid v obrazech, které znázorňují pohodu svátečních chvil. Na jednom z těchto obrazů (obr. 83) rezonuje touha, naznačená ve spárovaných nahých a oděných postavách, ve zerotizované průraznosti zobrazených stromů, oblak i jejich odrazu v řece, stejně jako v sugestivním zdvojení láhve a sklenice.²² Cézannův obraz, inspirovaný Manetovou *Snídaní v trávě* (obr. 84) namalovanou nedlouho předtím, a možná i Giorgionovým *Koncertem v Louvru*, (obr. 85) nemá pranic z chladu a atmosféry netečnosti originálu. Jeho verze se vyznačuje náladovostí, vehemencí provedení, která prozrazuje umělcovy neovladatelně silné city. Cézanna nepochybně přitahovala starší mistrovská díla svou sexuální symbolikou stejně jako uměleckou hodnotou. Zdvojením nahých a oděných postav patří Manetův piknik k Giorgionově pastorále spíš než k Raffaelově pohanské skupince vodních víl a říčních bůžků (obr. 86), z nichž si Manet vypůjčil tři postavy; dílo však zcela postrádá tu hloubku prožitku, která prozařuje práci benátskou. Jeho podivné obrazy desakralizovaly ženský akt. Od té doby si mohli střízlivě oděni muži prohlížet ženský akt v přírodě, tak jak to činili v ateliéru, bez vášní vědomého erotického zájmu či pocitu morálního provinění.

V Raffaelově pojetí nejsou obě pohlaví nikterak oddělena: muži i ženy jsou prostými neoděnými obyvateli panenské přírody.²³ Na Giorgionově *Koncertu* je vyjádřena dualita sociálního a estetického ražení a obě pohlaví

rozděluje. Oba muži jsou tu odlišeni: jeden je pastýřem, druhý je vznešeného původu, jeden je venkovan, druhý městský člověk, stejně tak jsou odlišeny i jejich hudební nástroje – píšťala (kterou drží žena) a loutna. Pastýřova hlava připomíná svou rozsochatou siluetou košatý dub, hlava mladého šlechtice v klobouku není nepodobná víle zobrazené v pozadí. I obě nahé ženy představují rozdílné typy – robustnost a elegance, zemitost a ušlechtilost v ženské kráse. Obrazu implikují srovnání přirozenosti a rafinovanosti v lásce. Avšak v souladu s rajskou krajinou obrazu jsou protikladné figury vzájemně propojeny v důslednou formální jednotu.

U Maneta se protiklad obou pohlaví stává násilným, a to v důsledku oddělení postav: panuje zde prudký kontrast ve způsobu bytí, bytí sociálního i biologického, což je divákovi zdůrazněno tím, že je celá scéna umístěna v krajině, jejíž zelenavá barva připomíná jeskyni. Žena je tu neosobním sexuálním objektem, s pozoruhodně namalovaným zátiším s hruškami, jablky, třešněmi a brioškou vedle ní.²⁴ Muž je pak typem vzdělance, diskutéra a myslitele. Manetův obraz pouze netransformuje Giorgionovy a Raffaelovy metaforické a symbolické prostředky do moderního hávu; význam oděvů a nahoty v úloze znaků se změnil. Obě pohlaví nespojuje žádné citové pouto a nezachovává se pranic z mytického či hudebního vyznění předlohy. Ostrá bělost nahého těla je propojena s podobnou ostrovní černých pánských obleků. Žena obrací pohled k divákovi a vyzývá jej, aby pohled opětoval, jakoby v kontextu rozprávějících Pařížanů ženina nahota zosobňovala její běžné společenské postavení. Za Manetovým pojetím se skrývá, byť nepříznán, oslavovaný salonní úspěch jeho učitele Goutura, obraz *Římané v době úpadku*, na němž jsou nad bohatým zátiším s ovocem a šatstvem propletení oděni muži a nahé ženy v masové orgii.^{24a}

Toto Manetovo dílo působilo na Cézanna jako snový obraz, který byl umělec s to rozpracovat v rámci vlastních tužeb. Existuje totiž jeden soudobý obrázek skutečného snu, který – jak se domnívám – vykazuje podobnou závislost na Manetově práci. Frontispis knihy o snech od Herveye de St. Denis, vydané anonymně v roce 1867, obsahuje kromě několika příkladů „abstraktních“ tvarů nakreslených v mráкотném stavu i kresbu oblečeného muže a nahé ženy, kteří vstupují do jídelny, kde sedí rodina u stolu (obr. 87). Kresba s banální objektivitou denního světla ilustruje autorův sen, v němž „*M. D. (...), malíř, jenž byl mým učitelem, přichází doprovázen úplně nahou dívkou, a mně je okamžitě jasné, že je to jeden z nejkrásnějších modelů, jaký jsme kdy v ateliéru měli*“.²⁵

Na několika Cézannových raných pracích inspirovaných Manetem je motiv sexuálního uspokojení přímo vyobrazen či naznačen. Na jedné, nazvané *Moderní Olympie*, sedí v popředí muž, ve své neohrabanosti ne nepodobný malíři samotnému, jenž upřeně hledí na nahou ženu na posteli, jíž

sluha přináší – na rozdíl od květin na *Olympii* Manetově – podnos s jídlem a pitím.²⁶ Další práce téhož názvu (obr. 88) zobrazuje černošku odhalující ženský akt, zatímco Manetova kočka je nahrazena směšným psíkem. Na několika verzích výrazněji erotického ražení leží vedle sebe či přes sebe nahý muž a žena, i zde sluha nabízí jídlo a pití a na blízkém stolku je umístěno zátiší s ovocem a lahvemi.²⁷ V oněch scénách plných prostopášnosti je pozoruhodná ona pravidelná přítomnost zátiší. Jeden obraz této série dostal exotický titul *Dopoledne v Neapoli, aneb Vinný grog* (obr. 89), další nese název *Noc v Benátkách, aneb Rumový punč*.²⁸ Připomínají báseň mladého Cézanna *Píseň o Hannibalovi*, ve které hrdinu kárá jeho otec za „ten koňak a ty nestoudné ženské“.²⁹

Koncem sedmdesátých let 19. století taková nepokrytě sexuální témata ze Cézannových prací mizí. Pravda, na jeho pozdních obrazech koupajících se objevují nahé postavy, ale jsou to buď mladíci u řeky – což je reminiscence z dětství na prázdniny prožité v Provence –, anebo samotné ženy. V těchto nových idylických dílech se malíř vyhýbá konfrontaci obou pohlaví. Výjimečný obraz *Bakchanálie*, zobrazující čtyři páry nahých žen a mužů, kteří spolu zápasí ve volné krajině, je scénou výbušného násilí (obr. 90), na níž je jako zástupce zvířecí říše zpodobněn známý pes Black, o kterém se autor zmiňuje ve svých dopisech jako o společníku studentských her v přírodě, na polích a u řeky.³⁰ I v *Bakchanáliích* je transponován motiv mužnosti, neboť u jedné ze zápasících dvojic je – jak se domnívám – pozice zkřížených paží nad hlavou obkreslena z Delacroixova *Jakuba zápasícího s andělem*, tedy díla, které Cézanne, vášnivý obdivovatel velkého romantika, nepochybně prostudoval v kapli v St. Sulpice.

Cézannovy akty potvrzují, že své pocity vůči ženám nedokázal tlumočit bez úzkostí. Maluje-li ženský akt a nereprodukuje-li starší práce, je výsledek povětšinou strnulý či plný násilností. Pro malíře prostě střední cesta nezkaleného potěšení neexistuje.

Zamilovaný pastýř je v pozdějším období pozoruhodný z hlediska konfrontace mladého muže a nahé ženské postavy: dvořící se mužská figura, jež ve staré pastorální epizodě přinášela darovaná jablka, ztělesňovala Cézannovy tužby dvojnásob zastřenou formou.

Když se pak v další výjimečné práci, na zátiší v Courtauldově institutu (obr. 81), rozhodl namalovat vedle jablek lidské bytosti, stávají se tyto postavy uměleckými objekty, jež jsou na hony vzdáleny živé přírodě zobrazené v ovoci: je to sádrová soška Pugetova *Amora* a kresba odlitku z *Ecorché*, představující vnitřně trýzněnou nahou postavu, jejíž horní část je přetnuta rámem. Tuto volnou a snad i nezamýšlenou asociaci jablka, Kupída a trpícího nahého muže lze považovat za důkaz o spojitosti motivu jablka a erotiky, kterou spatřujeme v *Zamilovaném pastýři*. Na courtauldském plátně jsou

jablka pohromadě s cibulí, což vytváří nejen kontrastující tvary, ale i chutě, jež zas naznačují polaritu obou pohlaví.³¹

Na listu kreseb z konce sedmdesátých let Cézanne znovu vedle svého autoportrétu umístil ženský akt, nahou kráčející postavu, jablko, ještě jeden ležící akt a kopii další hlavy – Goyova leptu vlastního profilu (obr. 91).³² Na spodní polovině listu, pod jeho ohybem, nacházíme kresbu muže a ženy sedící na pohovce. Zde v kontextu portrétů se jeví akty a jablko jako spřízněné osobní předměty, jako volně asociované prvky svázané s maskulinitou. Goyova mužná hlava znázorňuje v očích ostýchavého a trýzněného malíře ideál sebejisté a nesporné maskulinity, možná, že představuje i typ otce. Tato snůška nahodilých motivů vytváří skutečné i symbolické kulisy vnitřního dramatu.

Vynikajícím dokladem spojitosti ovoce a eroticky laděné postavy v procesu eliminace či substituce obou motivů je obraz jedné nahé postavy z konce osmdesátých let (obr. 92).³³ Tato figura je natolik podobná ženě vyobrazené na Cézannově *Lédu s labutí* (obr. 93), že není možno pochybovat o malířově úmyslu zpodobnit Lédu podruhé.³⁴ Ovšem namísto labutě umělec namaloval podivuhodné fragmentární zátiší, kde esovité obrysy a červený pruh ubrusu kopírují vlnité linie labutě z prvního díla a dvě velké hrušky připomínají ptákovu hlavu a zobák. Toto zátiší bylo označeno za pozůstatek dřívější malby na téměř plátně a jeho neobvyklá pozice v levém horním rohu byla vysvětlována převrácením plátna při práci na aktu.³⁵

Avšak shoda tvarů v zátiší je natolik zřejmá, že ho nemohu pokládat za pouhý nahodilý zbytek rané malby. I přes anomální tvary stolu a hrušek se zátiší jeví jako úmyslně komponované jádro nového obrazu. Převraťte totiž obraz, a stůl i jeho ubrus se objeví v perspektivě a kresbě ještě nereálnější. Celá malba vyžaduje hlubší analýzu pomocí rentgenových snímků, jež by určily její původní vzhled. Domnívám se však, že i přes rozpory a výjimečnost obrazu mezi ostatními Cézannovými díly jej lze považovat za jednotný celek – i s neuvědoměle projektovanými rysy –, který malíř jako takový zamýšlel. Jestliže umělec skutečně začal pracovat se zátiším z jiného *projektu* ve zmíněném rohu plátna, pak je zcela zřetelně modifikoval a nakonec začlenil do obrazu *Lédy* za pomoci souhlasných forem, které též připodobňují tvary ubrusu a hrušek chybějící labutě. Běží tu o výrazný příklad potlačení sexuálního námětu nahrazením příslušné figury různými předměty zátiší.

Z pozice, kterou předměty zátiší na těchto obrazech a kresbách zaujímají, lze vysoudit, že za Cézannovým preferovaným způsobem zobrazování jablka coby samostatného námětu se skrývá latentní erotický význam, podvědomá symbolizace potlačené touhy.

Nepochybně musím uznat, že tato kusá formulace, vyplývající z psychoanalytické teorie, ponechává v otázce malířovy oblíbenosti zátíší mnohé nevysvětleno. Z povětšinou skrytého, složitého a proměnlivého procesu umělecké tvorby abstrahuje jediný faktor. Neříká nám, proč a jak Cézanne přešel od přímého vyjadřování vlastních pocitů v erotických obrazech, jež přinášejí některé motivy bezuzdné fantazie, k použití nevinných předmětů, jejichž úkolem bylo takový erotický význam zakrýt. Ignoruje Cézannovu změněnou životní situaci v jeho třicátých letech i okolnosti, za nichž se jablka stala oblíbeným a konstantním, námětem. Nelze pominout ani milostné pouto, jež malíře spojovalo s Hortense Fiquetovou, jeho změněné rodinné poměry, zvláště po narození syna, ani jeho výcvik u Pissara, jehož ctil jako otce. Nelze ani opomenout radikálně odlišný charakter jeho umění, jeho objektivní a promyšlený přístup. Musíme se zamyslet nad rozličnými funkcemi, které předměty zátíší plnily v procesu Cézannova uměleckého vývoje. Na obraze se totiž nevyskytuje žádný prvek, který by sloužil pouze jedinému účelu; musí uspokojovat mnohé požadavky, z nichž některé se mění s každým novým dílem. Malbu s jablky lze též pokládat za úmyslně zvolený prostředek dosažení jisté citové nezaujatosti a sebeovládání; ovoce poskytovalo i objektivní pole barev a tvarů, přičemž bohatá senzualita malířových raných uměleckých děl plných vášně chyběla a nebyla tak plně realizována jako v jeho pozdějších aktech. Spokojit se s vysvětlením výskytu zátíší jako projevu sublimované sexuality znamená nechápat význam zátíší obecně, stejně jako nedoceňovat důležitost zobrazených předmětů na významové rovině obrazu. V uměleckém díle má tato rovina svou vlastní váhu a volba předmětů je stejně pevně spjata s umělcovým vědomým žitím, jako s podvědomou symbolikou; zapustila životně důležité kořeny i v sociální zkušenosti umělce.

Připustíme-li tedy, že taková sublimace představovala podvědomý faktor Cézannovy volby námětu, musíme si též uvědomit, že tento proces předpokládá jistou míru rozšíření zátíší v malířově okolí. Cézanne sám nebyl tvůrcem zátíší jako uměleckého žánru, ovšem v existujícím umění našel tuto přitažlivou oblast, kterou svým vlastním způsobem přetvořil ve snaze uspokojit jak vědomé, tak podvědomé potřeby. Maloval zátíší jako většina impresionistů i mnozí francouzští umělci dalších generací. Středověký malíř by jen stěží transponoval svou sexuální fantazii do zátíší s jablky, i když by v motivu Evina jablka jistě využil erotickou symboliku zakázaného ovoce.³⁶ Mohl ovšem do religiózních námětů, které dostal za úkol namalovat, vnášet jistý vedlejší prvek, jakýsi nový akcent a výraz, jež promítaly jeho podvědomé tužby a současně splňovaly i požadavky zadaného úkolu.

Když se pak zátíší vyvinulo v uznávaný a samostatný žánr, poté co se objevovalo na pozadí náboženských maleb s realistickými podtóny, skýtal

malířův neomezený výběr zobrazovaných předmětů, coby výraz jeho volby ve sféře intimní, latentní osobní symboly, a rámoval tak ony pocity, jež pak byly ze Cézannových prací vyvozovány. Vzhledem k tomu, že maloval zátíší i akty, mohl ve svých idylických a čistých zátíších symbolizovat své touhy pomocí jablek v roli prvků vágně analogických k sexuálnímu motivům. (Podobně – i když v tomto případě jde o vědomou inspiraci – ve společnosti, v níž voják zosobňuje uznávaný vzor mužnosti, používají básníci válečné metafory k popisu milostných scén, ale i milostných metafor k zobrazení válečných epizod.)³⁷

Cézanna od studentských let přitahovalo zátíší; jednou z jeho prvotin je talíř s broskvemi, obrázek, který okopíroval v muzeu v Aix.³⁸ Většina jeho raných zátíší však ovoce nezobrazuje, i když je v té době maloval ve figurálních kompozicích. Přímou prostřednictvím konvenční symboliky pak tyto předměty tlumočí malířovy pocity i výrazné osobní zájmy. Připravil-li si pro malbu lebkou, svícen s ohořelou svíčkou, otevřenou knihu a růži, můžeme takovou volbu interpretovat jako symbolické prostředky romantického studenta, jenž pomýšlí na lásku i na smrt.³⁹ Maluje-li zátíší v tmavých tónech s chlebem, vejci, cibulí, hrnkem mléka a nožem, vybaví se nám představa bohémského malíře, sedícího u svého improvizovaného oběda.⁴⁰ Dříve než se malíř zaměřil na jablko jako na svůj motiv *par excellence*, vytváří známé zátíší s černými hodinami a obrovskou lasturou s výrazným červeným otvorem, což jsou nepochybně předměty zcela výjimečné, jež vyvolávají dojem podivuhodné nálady.⁴¹

Pozdější zátíší s jablky a zmuchlanými ubrusy již podobnou náznakovitost postrádají. Z nich už nemůžeme jednoduše vyčíst příběhy či symboly osobního charakteru. Mnozí kritikové je považovali za nahodilá seskupení předmětů v ateliéru, pouhé malířské instrumenty, ne nepodobné předmětům, které filozof náhodou nalezne na svém stole a s jejichž pomocí dokumentuje svoji tezi o vnímání a empirickém poznání.⁴²

K posunu směrem k nevýmluvným, nevýrazným zátíším s ovocem dochází na počátku sedmdesátých let 19. století, kdy Cézanne pod vlivem Pissara přešel od temných, silně citově laděných tonálních maleb s častými prudkými kontrasty k jemnějšímu impresionistickému zobrazování veselé, rozjasněné scenerie. Touto změnou se Cézanne vymanil z víru vlastních vášní. I když v sedmdesátých letech namaloval několik vskutku erotických obrazů, nejednalo se již o náměty prvořadého významu.⁴³ Paralelou k zátíší s jablky,⁴⁴ coby hlavnímu motivu, zůstává výše zmíněné opakované pojednávání skupinek koupajících se,⁴⁵ kde jsou téměř vždy zobrazeny postavy téhož pohlaví; v těchto aktech se pak objevují erotické náznaky velmi zřídka, vyskytují-li se tam vůbec.

V sedmdesátých a osmdesátých letech minulého století se Cézanne často pouští do detailních studií několika jednotlivých jablek či hrušek, na nichž

zevrubně zkoumá barvu ovoce, která spoluvytváří jeho tvary. Van Gogh jednou poukázal na uklidňující účinek takového zátiší na samotného umělce: „*Je nutno ukáznit se třeba malováním zdí nebo salátu, a teprve když jsme nabyli vnitřního klidu (...), malujeme to, čeho jsme schopni.*“^{45a}

Vzhledem k Cézannovu temperamentu, kulturní úrovni a vkusu se nám zdá naprosto nepravděpodobné, že by si mohl zvolit za svůj námět zelí či salát. I Van Gogh maloval zátiší s jablky, ale nakupením obrovského množství ovoce chtěl spíš poukázat na bohatost rolníkovy sklizně, ne na intimitu buržoazního prostředí. Pod vlivem impresionistů se ve Francii charakter jeho zátiší mění, vyznačují se teď většími volnými plochami a zdobí své prosvětlené prostory jako květiny v příjemném interiéru.

Nejen ve významu zátiší pro Cézannovo umění vůbec, ale i v jeho přetrvávající preferenci motivu jablek vycítujeme určitý rys jeho osobnosti. A jestliže díky těmto pečlivě rozvažovaným, pomalu uzrávajícím malbám dosáhl dočasného klidu duše, nebyly to přípravné práce k nějakému velkému projektu. Jde o význačná díla sama o sobě, často o práce těžké hloubky a krásy, jako jsou jeho nejpozoruhodnější krajinomalby a figurální kompozice. Rozmístění předmětů, stolů a drapérií na plátně někdy připomíná rozsáhlý modelovaný terén a barevné tóny zdí v pozadí se jemností vyrovnají Cézannovým oblohám.

Obvyklá volba určitého typu námětu ukazuje na spojitost vlastností tohoto tématu s tím, co se zhruba označuje za umělcovy hodnoty či jeho názor. Ale v typu námětu lze nalézt i mnohé kvality a kontace; není jistě lehké určit, který z těchto faktorů malíře přitahoval nejvíce. Navíc vysvětlujeme-li převahu jistého druhu, jako je zátiší – stejně jako krajinomalby nebo náboženských, mytologických či historických námětů –, hledáme společné zájmy, jež dodávají tomuto poli důležitost v očích umělců nejrůznějšího temperamentu a které je činí volbou typickou pro určité historické období. V případě zátiší jsou příčiny takového zájmu problematictější. Malba zátiší je v podstatě považována za projev naprostého nezájmu o námět a Cézannovo umění je uváděno jako známý argument ve prospěch tohoto názoru. Jablka, jimž malíř věnoval takřka celoživotní pozornost, jsou až dodnes citována k potvrzení *bezvýznamnosti* zobrazovaných předmětů autorem zátiší. Předpokládá se totiž, že jsou pouhou „záminkou“ pro zachycování formy. Zesnulý Lionello Venturi vyjádřil v jedné otázce i odpovědi na ni běžně rozšířený názor: „*Proč bylo v moderní době zobrazováno tolik jablek? Protože tento zjednodušený motiv poskytoval malíři příležitost soustředit se na problémy formy.*“⁴⁶

Překvapuje, že kritik, jenž prokázal tolik pochopení pro Cézannovo pronikavou studii jemně se měnících tvarů a barev jablek a který si povšiml bohatosti jejich zobrazení na plátně, hovoří o jablku jako o „*zjednodušeném*

motiv“, jako by šlo o schematické koule či kruhy. Ale vedle tohoto nepochopení „motiv“ Venturiho odpověď, jež se zdála být přirozenou reakcí v očích generace malířů, kteří věřili v „čisté umění“ a oceňovali formu jako soběstačnou hodnotu (zatímco i nadále zobrazovali jednotlivé předměty), neuspokojí ty, kteří spatřují ve výtvarných prostředcích moderního umění a zvláště v malířových oblíbených tématech osobní volbu toho, co Braque nazval „*poezií malířství*“.

A přesto mohl takové pojetí předmětu jako „záminky“ pro zachycení formy a barvy vyznávat právě mladý Cézanne. Takový přístup potvrzoval jeho nejbližší přítel Zola ve své obhajobě Courbeta a Maneta a mladých impresionistů v letech 1866 a 1867. Není pochyb o tom, že ve své obecné charakteristice malířů, ve které tvrdil, že „*jim námět slouží jako záminka k malování*“,⁴⁷ vlastně tlumočil názory mladých pokrokových umělců, které zná a obdivuje a kteří se bouří proti veřejnému a oficiálnímu vkusu, soustředěnému na senzační a lákavé náměty. V témže díle píše o Manetovi toto: „*Pokud soustředí několik předmětů nebo několik postav, je při svém výběru veden pouze přáním obdržet krásné skvrny, krásné protiklady.*“⁴⁸ I v provokativní *Snídani v trávě* Zola spatřuje pouhý příklad hledání „*životných protikladů a osvobozených hmot*“.⁴⁹

O šest let později bylo toto pojetí ryze estetického malířského zájmu o předměty ztělesněno v Zolově románu *Břicho Paříže*, z něhož jsem již citoval ony eroticky laděné popisy ovoce. V roli pozorovatele zde autor uvádí na scénu umělce Clauda Lantiera, hrdinu zčásti vytvořeného podle mladého Cézanna, který prochází ulicemi a pavilóny a vzrušeně obdivuje zeleninu a ovoce: „*Probloumal v tržnici celé noci a snil přitom o obrovitých zátiších, o neobyčejných obrazech. Dokonce se do jednoho pustil, stál mu k němu jeho přítel Marjolin a ta ubožačka Cadine, ale šlo to ztěžka, bylo to příliš krásné, ta dáblská zelenina, to ovoce, ty ryby a to maso! [...] Bylo zřejmé, že Claude v těch chvílích ani nepomyslel na to, že se ty krásné věci taky jí. Maloval je pro jejich barvy.*“⁵⁰

V Zolově románu nelze vypozařovat autorovo vlastní nadšení při pohledu na tržiště s překypujícími, vyrovanými haldami potravin, ani v jeho poznámkách k této knize nemůžeme vysledovat přiznání jakéhokoli hlubšího smyslu umístění děje právě do tržnice bez pocitu, že by důležitost a plastičnost postavy umělce- pozorovatele, hrdiny, který má pro samotný příběh pramalý význam, nějak utrpěla.⁵¹ V této kolosální podívané městského života umělec nevidí nic jiného než záminku k zachycení barev. Ve skutečnosti Claude, nespokojený s vlastními plátny, která často ničí, touží přiblížit se realitě tím, že ji bezprostředněji ztvární. Jako svůj umělecký úspěch, své mistrovské dílo, uvádí pomíjivou výlohu v masném krámku, kterou upravil na Štědrý večer – vystavená husa,

salámy, tlačenky a šunky skýtají zvláštní škálu tónů.⁵² Pro Zolu samotného je však tržnice bohatým zdrojem inspirace: je obrovským sociálním plátnem, skutečným břichem Paříže a „v širším smyslu (obrazem) trávicí, přežvykující buržoazie, poklidně hýčkáající své radosti a své ctnosti (...), hojně a přehnaně ukojení hladu (...), buržoazie tupě podporující Císařství, protože Císařství jí poskytuje její paštiku k snídani a paštiku k večeři (...), až do Sedanu a jeho mrtvol“. A dále: „To tučné, to obžerství je filozofickou a historickou polohou díla. Jeho uměleckou stránkou je moderní tržnice, gigantická zátiší jejích osmi hal.“⁵³

Neměli bychom tedy malíři přiznat stejnou hloubku pochopení, jako přisuzujeme básníkovi, jenž opěvuje tytéž předměty? Je nasnadě, že tu neběží o zcela totožné pocity a vjemy jako u Zoly; koneckonců byl to autor sám, a ne jeho skutečný přítel malíř Paul Cézanne, který u vytržení hleděl na pyramidu hlávek zelí, jež Claudu Lantierovi připadaly krásnější než rozpadající se gotické budovy oné čtvrti.⁵⁴ Toto mistrovské dílo pop artu ve výkladní skříni, završené bílou husou, jen stěží odpovídá Cézannovu vkusu; soud o vyšší kvalitě tohoto výtvoru v porovnání s obrazy ukazuje na neschopnost velkého romanopisce rozlišit mezi prací štětce a skutečným modelem. Taková nesrovnalost nás překvapuje zvláště v souvislosti se Zolovou dřívější obhajobou Maneta a mladých impresionistů. Přece však pramení z oné posedlosti realitou, kterou by mohl přiznat romantický malíř snažící se o dosažení umělecké dokonalosti.

Zola, jenž v malířově volbě námětu neshledává smysluplnost zátiší, ji projevuje a důkladně rozpracovává ve svých vlastních spisech. Potřebuje ale reakci ryzího malíře, aby potvrdil onu pravou krásu, již nazývá „uměleckou stránkou“ tohoto zrůdně nevázaného světa zátiší. Autorovy popisy tržiště vyjadřují jeho nesmírnou vitalitu i jeho posvátnou hrůzu před nekonečnou plodností přírody, která stejně obklopuje lidskou společnost. Potvrzují také jeho pojetí člověka jako biologického fenoménu v konstruovaném mechanickém prostředí, v tržnici, kde lidé den co den prodávají a nakupují prostředky k živobytí. Zde se sbíhá umění a instinkt, nezkontrolovatelná příroda a vyspělá technická modernost. Zola spatřuje nenasytnou masu lidí, zaujatých jen jídlem, a s touž spontánností vytváří pro plody přírody – ovoce, zeleninu a maso – i nádherné racionální prostředí ze železa a ze skla, jež zastihuje krásu gotických kostelů té čtvrti. Modernizuje Huga, když ústy Clauda praví: „Jedno zabije druhé, železo zabije kámen.“⁵⁵ Je si jist, že budovy tržnice předjímají architekturu 20. století.

Vidíme, že i když Zola upíral předmětům zátiší jakýkoliv význam kromě jejich úlohy zdroje tónů, ve svém románě zátiší monumentalizoval a vyzdvihoval jeho neobyčejnou krásu, jako součást existence i jako symbol zvířecích sil v sociálním chování.

Je zřejmé, že zátiší coby typ malířského námětu odpovídá – stejně jako krajinomalba, žánrový obrázek či portrétní malířství – mimoumělecké oblasti zájmů; uvědomujeme si to, aniž jsme nuceni takový pocit dokládat nějakým příkladem, když si povšimneme procesu vyčleňování zátiší coby samostatného námětu (či předmětu) v 16. století. I krajinomalba se vyčlenila ve význačný samostatný žánr poté, co po staletí sloužila za pozadí pro lidské postavy. Předměty vybírané pro malbu zátiší – stůl s jídlem a pitím, nádoby, hudební nástroje, dýmka a tabák, části oděvů, knihy, nářadí, hrací karty, *objets d'art*, květiny, lebky atd. – náležejí specifickým okruhům hodnot: intimity či soukromí, domáckosti, chuti, žoviality, umění, práce a zálib, dekorativnosti a přepychu a řidčeji – v negativním vyznění – jde o předměty určené k meditaci jakožto symboly marnosti, mementa efemérnosti a smrti. Kromě toho se v zátiší vyskytuje určitá škála vlastností odpovídající všeobecně rozšířenému názoru či hledisku, které není tak patrné z jiných typů námětů. Jak píše na jiném místě,⁵⁶ zátiší sestává z předmětů, které – ať už jsou umělé či přírodní – jsou člověku jistým způsobem podřízeny jako předměty denního použití, manipulace či potěšení, jsou menší než my sami, jsou vždy po ruce a za svou přítomnost i pozici vděčí lidské činnosti, určitému účelu. Vyjadřují moc člověka nad těmito věcmi při jejich výrobě či užití, jsou stejně tak nástroji jako produkty jeho zručnosti, jeho myšlení a tužeb. Jsou sice oblíbeným námětem umění, jež oslavuje samotný vizuální aspekt, ale apelují na všechny smysly, a zvláště na hmat a chuť. Představují náměty *par excellence* jistého empirického hlediska, ve kterém je naše znalost blízkých předmětů, hlavně jejich instrumentalita, modelem či základem všech ostatních znalostí. V tomto smyslu tvrdí americký filozof George H. Mead: „*Realita toho, co vidíme, je tím, co můžeme uchopit.*“⁵⁷

Předměty používané v zátiší, jež jsou často spojovány s jistým stylem, který trpělivě a detailně zkoumá vzhled blízkých věcí – jejich texturu, světla, odrazy a stíny – zaměřují naši pozornost na složitou jevovost a jemnou souhru vnímání a rafinovanost zobrazování.

Zátiší tedy zastupuje jistou střídavou objektivitu a umělec, jenž se snaží takového cíle dosáhnout poté, co se zřekl své impulzivnosti či fantazie, může k zátiší přistupovat jako k úkolu, který uklidňuje nebo duševně očisťuje, jako k prostředku sebeukáznění a disciplíny; pro něj zátiší znamená věrnost všemu danému, jednoduchému a objektivnímu, onomu neosobnímu univerzu hmoty. V polovině 19. století řekl jeden malíř, který reagoval na anekdotičnost malířství Salónu, že dostatečným námětem malíře může být i kamínek.⁵⁸

V okamžiku, kdy je zátiší uznáno za vzorovou oblast objektivitu v umění, otevírá se prostor nekonečné paletě pocitů a myšlenek, dokonce i pocitů a myšlenek zneklidňujících intenzity. Zátiší přitahuje umělce rozličného

temperamentu, kteří dokáží zobrazením drobných předmětů vyjádřit bez akce či gesta intimní a osobní pochody. Tyto předměty se mohou stát stejně tak nástroji vášně, jako chladné meditace.

Zátiší nutí malíře (i pozorovatele, který je schopen oprostít se od povrchního vnímání) k soustředěnému pohledu, jenž odhaluje nové a nepostihnutelné aspekty stacionárního objektu. I když se takový předmět zprvu zdá běžný, v průběhu kontempace přerůstá ve zdroj záhadného, metafyzického podivu. Předmět zobrazený na zátiší, naprosto světský a oproštěný od veškeré konvenční symboliky, představující průsečík neomezené síly atmosféry a světla, dokáže vyvolat mystickou náladu podobně jako světlo odražené na kovové nádobě Jakoba Boehma.

Nehodlám zde zkoumat, do jaké míry závisí obliba zátiší v západním umění na smýšlení maloměšťáka, jehož touha po movitém majetku a sklon ke všemu konkrétnímu a praktickému by mohly ze zátiší učinit oblíbený umělecký žánr. Popis zátiší, který jsem tu podal, se sice těchto aspektů dotýká jen okrajově, avšak některým čtenářům naznačí spojitost s dalšími rysy buržoazního světového názoru. Ale ani tam, kde buržoazie po staletí dominovala a kde přežívá názor o vážnosti námětů zátiší a krajinomalby a jejich rovnocennosti s historickými tématy jako demokratizující tendence, která dodává každodenní realitě a prostředí pozitivního významu, ani tam se zátiší netěšilo zvláštní oblibě patronů umění ze středních vrstev. Jeho důležitost vzrostla hlavně díky úspěchům Chardina, Cézanna a kubistů. Malíři zátiší museli bojovat s předsudky o podřadnosti svého umění, plynoucí z inherentní podružnosti zobrazovaných předmětů; vznešené a idealizované náměty, např. idealistické filozofické systémy, byly uznávanější i poté, co byla v podstatě akceptována rovnocennost všech druhů námětů a kvalita malířského umění se stala základním měřítkem hodnoty díla. Z tohoto zjištění bychom ale neměli vysuzovat, že rozvoj malby zátiší nebyl závislý na sociálních podmínkách. Bylo by nemyslitelné, aby umění Chardinovo či Cézannovo vzniklo jinde než právě v západní buržoazní společnosti. Velký rozdíl mezi malbou zátiší ve starém Římě, vyznačující se volným a neurčitým prostorem, a zátiším pozdějších období, jež je charakterizováno větší šíří zobrazených osobních předmětů, umístěných v intimním domáckém či jinak soukromém prostředí a ovlivňovaných hlediskem faktického pozorovatele, odráží změněný charakter společnosti.

Na počátku našeho století bylo zátiší preferovaným malířským žánrem, který směřoval k výrazné konkrétnosti materiálu i techniky prostřednictvím hmatatelnějšího tahu štetce a povrchu obrazu, dokonce i upevnováním skutečných předmětů na plátno, což vedle tradičního použití barvy završovalo tendenci pohlížet na obraz samotný jako na hmotný předmět, a rozličnými způsoby tak smazat hranice mezi realitou a zobrazováním. Umělecké dílo je

pak samo nápadným objektem určeným k manipulaci, jako jisté zobrazené i reálné předměty, které je tvoří. Zátiší, umístěné na stole, postrádá stále místo v přírodě a stává se předmětem nahodilé a často náhodné manipulace, je objektivním příkladem tvoření a neustálého přeskupování, volné disponibility v realitě, a tudíž odpovídá ideálu umělecké volnosti. Více než krajinomalba či historické malířství vděčí zátiší za svou kompozici malíři, a více než ony výrazně zpodobňuje část každodenní reality.

V každé moderní škole, jež akceptovala zátiší – v kubismu, expresionismu, fauvismu, nové objektivitě, v klasicismu i v některých oblastech nedávného moderního umění – může volba předmětů signalizovat určité objevné shody ve stylu a náladě jednotlivých umělců. Parafrázujeme-li Marvellovy verše: „*Mysl, ten oceán, v němž každá věc věrný nalézá své podoby obrazec,*“ pak můžeme svět zátiší nazvat oceánem, kde i každá mysl nachází svou vlastní podobu. Pokud jde o společnou oblast intimních a manipulovatelných prvků v zátiší, existuje široká škála možností; umělcům rozmanitého temperamentu – a nejen těm empiricky zaměřeným – zátiší poskytuje možnost výběru unikátních předmětů, na něž pak reagují jen oni sami. Jsme schopni rozpoznat práci Grisovu od Légerovy, Matisse od Picassa, Soutina od Bonnard, a to díky jejich nejčastěji používaným předmětům v zátiší, která pro každého umělce představují vysoce osobní, nezaměnitelné uskupení zobrazovaných objektů. Není pak divu, že prý Picasso zapochyboval o autorství Rousseauovy *Spící cikánky* (1897) s mandolínou, jejíž předčasně vyzrálé pojetí předjímal tento typický kubistický motiv.⁵⁹

Nicméně jednotlivý předmět zátiší není nositelem nějakého zvláštního významu. Nabízí sice soubor vlastností, z nichž si může umělec vybrat kteroukoli jako dominantu, anebo ji použít vzhledem k očekávanému účinku ve skupině jiných předmětů. Tak jako může modř, je-li dostatečně sytá, přitahovat malíře chladem, svým recesivním charakterem, svou průzračností či tmavostí a hloubkou, stejně tak určitý předmět – láhev nebo ovoce – nabízí různým umělcům určitou škálu vlastností; kombinací takového předmětu s jinými pak lze jistou kvalitu podpořit či zvýraznit.

Baudelaire, který více než většina soudobých spisovatelů zdůrazňoval nezávislost jazyka, barvy a formy a který vášnivě hájil názor, že krása v umění je cílem sama o sobě, dokázal také napsat: „*Často se opakuje: Styl, to je člověk; ale nedalo by se říci stejně pravdivě: Volba námětů, to je člověk?*“⁶⁰ Ale můžeme skutečně hovořit o zátiší jako o „subjektu“? Domnívám se, že by Baudelaire tento názor nesdílel. Když připouštěl, že může námět tlumočit osobní význam, měl na mysli taková díla jako Delacroixovy obrazy, v nichž malíř díky představivosti příbuzné obraznosti básníka zpodobňoval dějový námět či alespoň faktickou lidskou přítomnost. Zalitoval, že umění jeho doby postihl kulturní úpadek, který byl způsoben nástupem nového typu

malíře – umělce řemeslného temperamentu, lhostejného k velkým tématům poezie i historie, který se zabýval malířstvím čistě jako uměním vyžadujícím zručnou ruku a oko.

Požadavkem k určení významu obrazu s „námětem“ byl tehdy název díla a někdy i dlouhé vysvětlení, jaké např. poskytl Delacroix u svých nástěnných maleb v St. Sulpice. A tam, kde tyto náležitosti chyběly, byl obraz zkoumán ve světle jiných, známějších či plněji dešifrovaných zobrazení, a zvláště ztvárnění literárních. Pro většinu zátiší by srovnání s takovou imaginární sférou bylo podružné; zobrazené předměty totiž náležejí každodennímu světu, a ne literatuře; nabýváme pocitu, že jsme určitý obraz pochopili, jestliže jsme jednotlivé prvky identifikovali v jejich zřejmé realitě. Na rozdíl od náboženské či historické malby nepotřebuje zátiší, zobrazující notoricky známé současné téma, žádné vlastní jméno či název, který by označoval onu jedinečnou asociaci individuů ve specifickém (často imaginárním) čase i místě. Je v určitém smyslu nadčasové a prostor tu není přesně označenou lokalitou. Mezi předměty zátiší, jež se jeví jako naprosto nedramatické, nedochází k žádné vzájemné komunikaci; jak jsem již zdůraznil, jejich zobrazené pozice jsou povětšinou nahodilé, podléhají jen fyzikálním zákonům a náhodné manipulaci. Květiny na stole nevytrůstají ze svého přirozeného podkladu a mohly by být nahrazeny umělými květy. Stejně jako zboží vystavené ve výkladě obchodu také ony představují svět věcí, přírodu transponovanou či transformovanou lidskou rukou. I žánrové malířství postrádá onen prvek jedinečné události, ale přináší pózy, gesta a výrazy tváře, které bezprostředně interpretujeme jako spontánní pohyby našich bližních v důvěrně známé oblasti, v níž se pohybujeme i my sami.

A přece zátiší – stejně jako krajinomalba a někdy více než ona – vyžaduje relaci k lidské přítomnosti, kterou obraz implikuje. Každé zátiší se vyznačuje nejen specifickým výrazem celku; zobrazené předměty nabývají v očích diváka jistých významů díky tužbám, jež uspokojují, i prostřednictvím svých analogií a vztahů s lidskou bytostí. Zátiší s hudebními nástroji se vztahuje k hudebníkovi, stůl s ovocem a vínem evokuje oběd či banket, knihy a noviny vytvářejí zátiší spisovatele, studenta či vědce a mohou si najít cestu do jeho portrétu. Drobné předměty zachycené na starých portrétech zmírňují strohost prázdného prostoru, zlidšťují prostředí a označují je za doménu zobrazeného individua.

Jsou i symbolem či určitou heraldikou životního způsobu. Když si Léon v *Paní Bovaryové* představuje svá právnícká studia v Paříži, pomýšlí na budoucí studentský život jako na existenci orámovanou zátiším: „*V duchu si zařídil byt. Povede život umělce! Bude brát hodiny na kytaru, mít župan, baskickou čapku, modře sametové trepky! A už se dokonce obdivoval dvěma fleretům zkrříženým nad krbem, s lebkou a kytarou nad nimi.*“⁶¹

Zátiší dokáže evokovat i momentální náladu náznakovitým načrtnutím prostředí vhodného k introspekci:

*Má padesátka přešla už.
Seděl jsem, osamělý muž,
v kavárně, mezi lidmi kolem,
v ruce knihu a prázdný šálek
na chladném mramorovém stole.⁶²*
(Přeložil J. Pelán)

Je možné předpokládat, že na zátiší je význam celého díla pouhou sumou významů jednotlivých částí, zatímco na obrazech dějových (historických, mytologických či náboženských) se identifikací určité postavy ještě nedobereme významu celku; lze se tedy domnívat, že taková nahodilost při seskupování předmětů v zátiší by mohla vysvětlovat plytkost jeho duchovního obsahu. Ale i zátiší mohou vyjadřovat určité konotace a tlumočit jistou komplexní hodnotu vyplývající ze sdružení předmětů, hodnotu zviditelněnou a zvýrazněnou uměleckým pojetím. Nebude to text či událost, ale citové zaměření umělce, jež ovlivňuje jeho představivost, která rozhodne o promyšlené volbě skupiny předmětů.

Na zátiší se setkáváme s určitou jednotou věci, ne nepodobnou jednotě ve scéně dějové; abychom ale tuto jednotu zátiší pochopili, musíme si uvědomit celý kontext reálných předmětů, jejich spojitost s převládající náladou či zájmem malíře nebo typem události.⁶³ A stejně jako na náboženském či historickém obraze, kde autorova vlastní interpretace příslušné epizody určuje významy a hodnoty typické pro jeho obrazivost, tak také na zátiší s ovocem, nádobami a nádobím rozlišujeme individuální pojetí ve výběru i seskupování předmětů. Malířova obvyklá volba těchto objektů po čase začne představovat umělce samotného a stane se jeho výrazným rysem. Ve své oddanosti Cézannovi, uznávanému mistru kompozice, jeho imitátoři napodobují táz jablka, ubrusy i stůl, a to i přes své přesvědčení, že jedině ve struktuře tvarů a barev spočívá veškerá umělecká hodnota Cézannova obrazu.⁶⁴ Tato bezděká chvála věcí však nijak neosvětluje hlubší podstatu volby námětů. Ta je pokládána za samozřejmou, a i když se v případě Cézanna připouští, že je tato volba osobní, není zkoumána z hlediska hlubších významů či pramenů.⁶⁵

Na jiném místě píší o Cézannově zvláštní netečnosti vůči společenským konvencím i tomu, co lze nazvat „apetitem“, při pojímání předmětů umístěných na stole, ať už doma nebo v ateliéru.⁶⁶ Nikdy není stůl prostřený k jídlu, jen velmi zřídka je ovoce oloupano a nakrájeno; onen rozptýl zátiší spolu s nahodile rozprostřenými ubrusy volně splývajícími v nepravidelných

záhybech naznačují neuspořádaný svět. Jak jsem již zdůraznil, ovoce, které již není součástí přírody, se ještě nestalo součástí světa lidí. Zůstává někde na pomezí mezi světem přírody a lidí, jako by existovalo pouze za účelem kontemplace. To, co se na zátiší jeví jako neuspořádanější prvek, vychází z malířových viditelných tahů štětcem a takřka vůbec se nevztahuje k těm uměleckým záměrům, které mají dodat obrazu stolu v běžném životě onen punc domácího pořádku a půvabu. Malíř naplňuje tyto tahy štětcem tak jemnou soudržností a souladem barev, která celé umělecké dílo přetváří, přičemž v jednotlivých předmětech zvýrazňuje aspekty existenciality a důvěrnosti.

Také na Cézannových krajinomalbách a někdy i na jeho obrazech lidských postav je v malířově nekompromisní oddanosti *vizuálnosti* patrný též výrazný odstup od děje či snah o jakýkoli citový účinek. Ve svém kontemplativním pohledu jako by realizoval filozofickou koncepci estetického vnímání coby čistého, bezvolního poznávání. Není ale styl „poznávání“, jakkoli je osobní, částečně formován i charakterem předmětů, jež poutají umělcovu pozornost, jejich významem pro osobnost, která na ně reaguje? Je sice pravda, že Cézanne maloval i krajiny, portréty a akty, jež nejsou celkovým pojetím o nic méně osobní než zátiší, vyznačují se však jinými vlastnostmi, které popírají myšlenku Cézannova zralého období, tedy umění vždy prostého vášní a osobního zaujetí. Nedokážeme si ale představit, že by se takový Poussin věnoval zátiší tak jako Cézanne, nebo že by Chardin zobrazoval krajiny a mytologické náměty. Již sama různorodost Cézannových námětů je charakteristickým rysem jeho citlivé moderní senzibility; je typickým znakem jisté vývojové řady francouzských umělců – malířů, jež nejsou specialisty v určitém žánru, ale kteří se ve svém uměleckém projevu obrací k životu a vjemům, a kteří tudíž malují lidi, přírodní motivy i předměty, ačkoliv zřídka ztvárňují děj a symboly. A přece se studiem zátiší Courbета, Maneta, Renoira a Moneta nedobereme podstaty specifčnosti a dokonalosti jejich umění; kdyby ale nebylo Cézannových zátiší, postrádali bychom onen základní článek, paletu vlastností barev a tvarů spjatých se specifickým pojetím nám blízkých, každodenních předmětů.

Právě toto ústřední postavení zátiší v Cézannově díle nás vede k hlubšímu rozboru jeho výběru zobrazených předmětů. Že je tato volba skutečně osobní, a ne „nahodilá“, je zřejmé ze srovnání Cézannových předmětů zátiší s objekty, jež zobrazovali jeho současníci i nástupci.⁶⁷ Jen stěží si lze představit, že by si Cézanne vybral za námět lososa, ústřice a chřest jako požitkář Manet, nebo že by si zvolil Van Goghovy brambory, slunečnice a boty.⁶⁸ Jablka Cézannova se objevují v pracích některých ostatních vynikajících umělců, avšak v celkovém pohledu na jeho zátiší představují jablka motiv obvyklý, zatímco v dílech jeho současníků jsou námětem náhodným

a díky rozličnému kontextu doprovodných předmětů se vyznačují jinými vlastnostmi. Na Courbetových malbách jablek jsou plody nejen nápadně větší než u Cézanna, ale jsou obvykle zobrazeny se stopkou a listy, což celku dodává aspekt živé součásti přírody, plodu utrženého člověkem obrovské senzuality. Domnívám se, že pro Courbета, který obvykle zátiší připisoval jen skromné místo v hierarchii jednotlivých žánrů vlastního umění, mezi jehož nejpозорuhodnějšími výtvoři figurují i nádherná zobrazení přírodních látek – kožesin, kamene, dřeva, kovů či listí –, a to s hloubkou tónů a důrazem na podstatu zobrazených materiálů, jež dokázalo evokovat jen láskyplné vidění skutečnosti, bylo malování těchto zvláště velkých nebo zvětšených jablek v době jeho uvěznění po Komuně nejen náhražkou obvyklých postav a vnějšího světa, od něhož byl odloučen; lze v nich poeticky spatřovat i literární ztvárnění výroku jeho starého přítele a krajana básníka Buchona, jenž o Courbetovi napsal, že „*vytvářel své obrazy tak snadno, jako jablko plodí jablka*“, což byl názor, který podtrhoval i ctnosti jeho provinčního charakteru, jeho naivitu, robustnost a sílu sedláka, tedy vlastnosti, jež spatřujeme také v jeho obrazech ovoce.⁶⁹ Dovoluji si tvrdit, že i pro Cézanna, který Courbета obdivoval a který měl na stěně svého ateliéru fotografii díla *Pobřeží v Ornans* vedle snímku Poussinovy *Arkádie*, i když Courbета shledával „trochu těžkopádným ve výraze“ – bylo jablko vhodným předmětem, ovocem, které jej v celé šíři vlastností plodů přírody nejvíce přitahovalo díky svým analogiím s tím, co malíř sám pociťoval jako podstatu svého já. Při četbě líčení Cézannova života z pera jeho přátel se vnucuje myšlenka, že v jeho volbě motivu jablek v zátiší – pevných, kompaktních, soustředěných přírodních předmětů každodenní, a přece nevšední krásy, objektů umístěných na prostém stole s neurovnaným ubrusem, který je zprohýbán jako pohoří – je skryta malířova přiznaná příbuznost s předměty, jež zdobí, přiznání nadaného samotáře, který se cítí lépe ve společnosti rolníků na rodném venkově než mezi společenskou smetánkou a její bezkrevnou kulturou.⁷⁰ Tento pocit sounáležitosti – kromě podobnosti tvarů jablka s malířovou holou lebkou – možná vysvětluje jeho nutkání zobrazit jablko vedle svého autotypu (obr. 94).⁷¹

V Cézannově oblíbené zátiší lze též spatřovat hru introverta, jenž pro své umění zobrazování našel objektivní sféru, ve které se stal samostatným mistrem a v níž se oprostil od zneklidňujících impulsů a obav, jež vzbuzovali ostatní lidé, hru osobnosti, která byla nicméně otevřena novým vjemům. Jeho zátiší, vyznačující se stabilní, byť neustále se měnící zářivou barvou a nabízející v drobných zaoblených tvarech nekonečné tónové nuance, je modelovým světem, který si pečlivě rozložil na svém stole, jenž se podobá stolu stratéga uvažujícího o imaginárních bitvách cínových vojáků, které si rozestavil do variabilního terénu. Nebo lze Cézannovo zátiší přirovnat

k obrazné šachové partii jednoho hráče, při níž umělec vždy hledá pro každou svou libovolně vybranou figuru tu nejsilnější pozici.

Neměli bychom ale podceňovat Cézannův cit pro krásu a poetičnost zobrazovaných předmětů. Oproti názoru, který tvrdí, že je malíř ke smyslnosti ovoce lhostejný, což je domněnka, jež nebyla úplně bez opodstatnění, srovnání Cézannových raných zátiší s jablky s výraznějšími texturami obrazů ostatních malířů ukazuje, že Cézannova jablka (i jeho méně časté hrušky a broskve) jsou nezřídka objekty laskavějšího vidění, zvláště pak v pozdějších dílech. Miluje jejich mírně asymetrickou zaoblenost a jemnost jejich bohatých barev, místy je evokuje nádherným způsobem, který jen stěží nalezneme v jeho pojednání nahého těla.⁷²

Mnozí kritikové si povšimli změny, kterou v osmdesátých a devadesátých letech 19. století prošlo Cézannovo pojetí zátiší. Určitou roli mohlo sehrát stárnutí i mistrovská vyrovnanost, již malíř dosáhl díky vyzrálosti svého umění. Mezi jeho pozdějšími zátišími nacházíme díla zvláštní okázalosti a konvenčnosti, obrazy zpodobňující bohatší předměty, kytice květů, záclony a drapérie a zdobené ubrusy. Avšak jeho původní vnitřní konflikty nebyly nikdy úplně vyřešeny. Během tohoto období, kdy nabyt větší sebedůvěry, zůstávají jeho koupající se ženy stejně vzdálené jako dříve, i když jsou nyní zobrazovány ve větším měřítku, a díla, jako je význačné zátiší s *Amorem* a *Ztlučeným mužem* svědčí o pokračující duševní nevyrovnanosti malíře.

Názor, podle něhož umělecky zralý Cézanne pojímal zobrazování předmětů pouze jako problém plastický a opomíjel, či dokonce neutralizoval jejich význam nebo přirozenou přitažlivost, není tedy jeho malířskou praxí ani poznámkami v dopisech anebo konverzácích naprosto doložen. Psal obdivně o krajině rodné Provence, kterou zobrazoval ve svých dílech s ověřitelnou věrností skutečnosti a jejím půvabům. A při studiu starších maleb a soch v Louvru si ke kopírování vybíral převážně postavy plné spanilosti, krásy a patosu. Když hovořil o rytině Van Ostada jako o „ideálu tužeb“ a přenesl ji na plátno, nemínil tím – jak nedávno tvrdil jeden uměnovědec –, že v rytině našel čistě umělecký kompoziční ideál.⁷³ Na Cézannově kopii je nejpečlivěji a nejuplněji reprodukováným prvkem originálu matka krmící dítě, které jí sedí na klíně u velkého krbu v popředí, zatímco otec a druhé děcko jsou načrtnuti méně jasně v pozadí. Můžeme se domnívat, že rytina v malíři probudila dávnou touhu po harmonické atmosféře rodinného krbu. Více než třicet let předtím, na počátku své kariéry, Cézanne naivním stylem namaloval právě takový obraz mateřské lásky, zřejmě podle soudobého tisku.⁷⁴ Takový návrat k raným vzpomínkám není v jeho díle ojedinělý. Již jsem se zmiňoval o několika námětech čerpajících z dětských zkušeností a fantazií, jež se znovu objevují na pozdějších obrazech. Je možné, že za Cézannovou kopii Delacroixovy *Médei zabíjející svá nemluvnata*⁷⁵ a *Hagary a Izmaela*

*na poušti*⁷⁶ se skrývá nesmazatelný obraz malířovy matky i konfliktních vztahů dítěte a rodičů. Je i pravděpodobné, že se Cézannův zájem o zátiší datuje do doby nám neznámých raných fixací z domova, ještě dávno před epizodou se Zolou.

Z tohoto hlediska jsou zajímavé narážky v Cézannových dopisech a básních z mládí. Zmínky o předmětech zátiší v některých z těchto písemných dokladů, jež jsou i plodem fantazie, bude nutno interpretovat stejně jako obrazy samotné. Ve věku 19 let Cézanne napsal a ilustroval hrůzostrašný text o otci, jenž svým dětem u stolu porcuje uřatou hlavu.⁷⁷ Pozdější obrazy lebek⁷⁸ pak lze spojovat s touto morbidní fantazií i s básní z téže doby, v níž malíř rýmuje „*crâne*“ (lebka) a „Cézanne“⁷⁹ O mnoho let později malíř, jenž transponoval své úzkosti z dětství, zobrazil mladíka, svého vlastního syna, sedícího u stolu s lebkou.⁸⁰ U všech těchto prací si nejsme jisti, do jaké míry jde o záměr a do jaké míry se jedná o neuvědomělé pozůstatky a reakce. Původní fantazie mladého Cézanna je umístěna do pekla, jako příběh Ugolina, což byl námět, který zpracoval Rodin a Carpeaux, i téma zahořklé básně od Laforgua. Holohlavý otec tu své děti nepožírá; je zpodoben, jak jim sardonicky nabízí kousky své vlastní hlavy. Tento obraz je možno interpretovat jako nevyslovené přání otcovy smrti, jež by mladému Cézannovi poskytla volnost a prostředky k nezávislé kariéře. Dopis s tímto textem adresoval svému příteli Zolovi zřejmě proto, že Zola neměl otce a s pochopením by přijal historku o neoblomném autokratickém otci.⁸¹

Druhý text o zátiší se objevuje v básni z roku 1858, již nazval „Hannibalova píseň“.⁸² Mladý hrdina se tu na banketu opije a při pádu pod stůl strhne s sebou ubrus i všechno jídlo, pití a nádobí; jeho přísný otec mu pak ostře vyčíní. Tato báseň mě kdysi vedla k domněnce, že Cézannův intenzivní zájem o zátiší skrýval snahu o smíření, o návrat k řádu rodinného krbu, o urovnání konfliktů s otcem a zapuzení obav z vlastních hanebných tužeb.⁸³

V těchto raných textech, které poukazují na jisté citové pozadí určitých námětů Cézannových zátiší, není o jablku ani slovo. Ale Cézannova zmínka z doby mnohem pozdější (asi z roku 1895) nás přivádí zpět k našemu hlavnímu motivu. Sděluje svému obdivovateli, kritiku Geffroyovi, že chce jablkem udivit „*Paris*“ („*Parida*“).⁸⁴ Pomocí této slovní hříčky, jež vlastně není slovní hříčkou v pravém slova smyslu, si pohrává s tématem vlastní umělecké kariéry a ve jméně „*Paris*“ spojuje jak naději na úspěch svých obrazů, tak i mýtus o štěstí, které soudci v soutěži krásy přinese Helenu jako hlavní cenu. (Domníval se snad též, že jablkem udiví také Zolu, přítele, který jej poprvé přivedl do Paříže z Aix?) V té době Cézanne pečlivě studoval barvy a tvary jablka, jež považoval za příkladný motiv. A právě onen vznešený řád některých těchto prací, komponovaných s velkými drapériemi a složitými

seskupeními ovoce, potvrzuje domněnku, že pro něj bylo jablko ekvivalentem lidské postavy. Je známo, že Cézanne chtěl namalovat akt podle živého modelu, ale ženské modely jej uváděly do rozpaků; snad se obával vlastního impulzivního jednání, které – byl-li mu dán v dílech nespoutané obrazivosti volný průchod – dalo vzniknout obrazům nezkrotné vášnivosti. Mnoho let po svém rozhovoru se Cézannem si Renoir vzpomněl na jeho vyprávění a opakoval je svému synovi: „*Maluji zátiší. Ženské modely mne děsí. Ty coury člověka neustále sledují, aby jej přistihly nepřipraveného. Musíte pak být celou dobu ve střehu a motiv zmizí.*“⁸⁵ Později, když maloval velký obraz koupajících se žen, jejichž pózy si většinou pamatoval z praxe v uměleckých školách a z muzeí, zavedl do kompozice nahých postav bez tváří strohý, restriktivní řád (obr. 95). Především tento obraz pak vedl k mylné domněnce, že Cézannovo umění vůbec je schematické a abstraktní.

Na obrazech s jablky dokázal díky jejich rozličným barvám a seskupení tlumočit širší škálu nálad, od vážně kontemplativní až k senzualní a extatické. V tomto pečlivě naaranžovaném seskupení dokonale poddajných předmětů mohl malíř vyjádřit typické vztahy mezi lidskými bytostmi, stejně jako vlastnosti širšího reálného světa – samotu, pospolitost, soulad, vyrovnanost, nadbytek i přepych – a dokonce i stavy uvolnění a potěšení. Zvyk pracovat s předměty zátiší takto expresivně odráží základní přístup malíře, který je zafixován již v počátku jeho uměleckého vývoje, ještě dříve, než se jablko stalo jeho hlavním motivem. Avšak poznámka o Paříži či Paridovi a o jablku poukazuje na hloubku Cézannova zájmu o tento druh ovoce, jež mu mělo sloužit k dosažení nejvyššího uměleckého úspěchu. Neprohlašuje pouze, že prostřednictvím skromného předmětu bude jeho prostá a opomíjená osobnost triumfovat. Spojením svého oblíbeného motivu se zlatým jablkem starého mýtu prohloubil jeho význam a dotkl se i onoho snu o sexuální naplnění, který Freud a ostatní odborníci té doby byli až příliš náchylní považovat za obecný cíl umělcovy sublimace.⁸⁶

Spontánní slovní hříčka má nepochybný význam pro odhalení skrytých myšlenek a pocitů svého autora, a to zvláště tehdy, jde-li o něj samotného. Jestliže i přesto pomíneme Cézannovu hříčku o Paříži či Paridovi jako zjevný žert, inspirovaný návštěvou v hlavním městě a první samostatnou výstavou, kdy dlouho opomíjený malíř získal úctu svých kolegů, chybí nám důkaz, jenž by potvrzoval domněnku, že si byl malíř vědom spojitosti nahé postavy s jablkem právě v díle, které chybně nazval *Paridův soud*,⁸⁷ a též na plátně s amorkem a jablky.

Mezi Cézannovými obrazy nalezneme dva další, z nichž lze usuzovat na to, že si byl malíř vědom určitého konfliktu i nutnosti volby mezi vlastními city a uměleckými cíli. Jedním je satirický obraz *Hold ženě*, též nazvaný *Apoteóza ženy* či *Věčná žena* (obr. 96), a druhým je *Apoteóza Delacroixe*

(obr. 97).⁸⁸ První byl vytvořen v polovině sedmdesátých let; druhý byl na Cézannově stojanu v roce 1894, i když koncepcí je bližší době vzniku prvního díla – tedy alespoň pojetí oděvů odpovídá sedmdesátým letům.⁸⁹ Jsou to příbuzné kompozice, na nichž je skupina obdivovatelů umístěna v dolní části obrazu a předmět jejich obdivu se nachází v části horní. Na prvním obraze leží nahá žena pod baldachýnem s roztaženými sblhými drapériemi – je to kyprá ženská postava, kolem níž stojí obdivovatelé, zastupci různých umění a profesí, včetně biskupa v mitře. Na akvarelové črtě k této práci přináší postava nejbližší k ženě podnos s jablky a vínem, což je typický prvek cézannovského zátiší a stálý motiv jeho obrazů s náměty prostopášnosti.⁹⁰ Vpravo stojí jakýsi malíř u svého stojanu.⁹¹ *Apoteóza Delacroixe*, dílo, jež je přípravnou črtou k větší kompozici, kterou Cézanne nosil v hlavě roku 1904, se podobá baroknímu „nanebevstoupení“ světce. Ve spodní části obrazu, v krajině, nacházíme několik umělců a jednoho klečícího obdivovatele, kteří vzhlíží vzhůru. Jedna postava, s krabicí barev připevněnou na zádech a s kloboukem se širokou krepou, připomíná Cézannovu podobiznu na fotografii ze sedmdesátých let minulého století.^{91a} Vedle něj je pes Black, prázdninový společník z dětství v Provence, jenž se objevuje na několika Cézannových idylických obrazech. V pravé části je malíř, který byl označen za (podobiznu) Pissara, stojící u svého stojanu stejně jako na *Holdu ženě*.⁹² Díváme-li se na oba obrazy současně, jeví se jako dvě alternativní řešení k Volbě Herkulově, tématu, jež mladého Cézanna inspirovalo k napsání básně.⁹³ Prvým dílem odsuzuje ženu tím, že se vysmívá jejímu kultu, ve druhém ztotožňuje sebe sama a některé ze svých kolegů malířů s velkým romantickým mistrem.

Zpodobněním Delacroixe jako svého boha ukojil Cézanne svůj mladistvý hlad po motivech lásky a smrti, ale vyjádřil i svou oddanost malířství coby umění barev, umění vznešenějšího řádu. Na zadní straně akvarelové črty k *Apoteóze Delacroixe* najdeme Cézannovy verše popisující nahou krásku: „*Zde je mladá žena s kyprými hýžděmi.*“⁹⁴ Ve své další tvorbě se téměř úplně vzdal těchto symbolů, jimž – jak jsme již viděli – přisoudil jen příležitostné místo.

Jeho kopie Delacroixovy *Médei* a *Hagary* a *Izmaela* potvrzují, že Cézanna i nadále přitahovala emocionální stránka mistrovských koncepcí. Romantikovy vášnivé city nebyly zobrazovány přímo, jako v Cézannových realistických erotických scénách, v nichž si přehrával vlastní touhy. Delacroixovy erotické scény byly přetvořeny za pomoci vzdálených básnických a historických symbolů, expresivity barev a dramatické kompozice. V přechodu od malování fantazií k disciplinovanému pozorování Cézanne učinil z barvy, onoho uměleckého principu, který byl v romantickém malířství spjat se senzualitou a patosem, jenž však v jeho vlastních raných obrazech s citovým

nábojem ještě nebyl vyvinut, velkolepou substancí stabilních, předmětných forem a vzácně koherentní kompoziční strukturu. Je značně nejisté, zda by byl kdy tohoto cíle dosáhl, kdyby byl býval šel ve šlépějích Delacroixe i ve volbě námětů. V onom sebeočistném procesu však bylo zátiší – jako latentní symbol i jako intimní hmatatelná realita – snad více než jiné žánry mostem, klenoucím se mezi Cézannovými ranými a pozdějšími díly.

POZNÁMKY

- 1 Srov. L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, Paris 1936, I, Katalog, č. 537, „1883 až 85“. Obraz byl ve sbírce Josse Bernheim-Jeune v Paříži, ale během poslední války zmizel. Barevnou reprodukcí publikoval J. GASQUET, *Cézanne*, Paris 1921, obr. příl. proti s. 156. K rozboru tohoto obrazu viz T. REFF, *Cézanne, Flaubert, St. Anthony, and Queen of Saba*, Art Bulletin XLIV, 1962, s. 113–125, a zvláště s. 118nn; a od téhož autora *Cézanne and Hercules*, tamtéž XLVIII, 1966, s. 35–44, s dalšími poznámkami k našemu obrazu na s. 39. Akvarelovou verzí o rozměrech 9 krát 11 1/4 palce reprodukuje katalog aukční síně Sotheby, Londýn, 30. dubna 1969, s názvem *Le Jugement de Paris* (Paridův soud) – Katalog impresionistických a moderních obrazů, kreseb a soch, č. 42.
- 2 T. REFF, *Cézanne, Flaubert*, s. 118.
- 3 Tyto kresby reprodukuje T. REFF, *Cézanne and Hercules*, obr. 7, a rozebírá je na s. 39 jako fáze jedné kompozice Paridova soudu. Opomíjí však skutečnost, že na kresbě vpravo jsou čtyři nahé ženy. Další kresba k tomuto obrazu, v zápisníku ve sbírce pana Chappuise, zcela zřetelně Paridovým soudem není. Mužská postava cosí nabízí nahé ženě sedící na bobku a další příkrčená postava je k první otočena zády, třetí figura, jejíž paže jsou vztyčené, se do hlavního děje nijak nezapojuje a připomíná spíš Cézannovy typické koupající se postavy; čtvrtá figura vpravo otáčí hlavu a ohlíží se na přicházejícího muže (viz A. CHAPPUIS, *Dessins de Paul Cézanne*, Paris 1938, obr. příl. 7).
- 4 Viz P. CÉZANNE, *Correspondance recueillie, annotée et préfacée par John Rewald*, Paris 1937, s. 30–32, 36, 42, 45–47, 57, 59, 63, 69, 77, 137, 156 a obr. příl. 4.
- 5 Tamtéž, s. 137. „*Qualis ab incepto processerit, et sibi constat*“ (Ars poetika, 127).
- 6 Dopis je psán příteli Rouxovi, viz tamtéž, s. 156 a obr. příl. 24; vydavatel poslední slovo nesprávně četl jako „virus“.
- 7 Tamtéž, s. 69, a E. ZOLA, *Correspondance, Lettres de jeunesse*, Paris 1907, s. 189 (30. prosince 1859).
- 8 P. GAUGUIN, *Lettres à sa femme et à ses amis*, ed. Malingue, Paris 1946, s. 45 (dopis Schuffenekerovi, 14. ledna 1885).
- 9 J. GASQUET, *Cézanne*, s. 13.
- 10 Přetisťeno v E. ZOLA, *Mes Haines*, Paris 1923, s. 258. Intenzitu vzájemného přátelství lze doložit i Zolovou volbou jmen pro postavy představující autora Cézanna. Claude, křestní jméno Lantiera, malíře v románu *Dílo*, je i jménem vypravěče a protagonisty Zolova raného životopisného románu *La Confession de Claude* (*Claudova zpověď*) (1865). Claude se pak stává Zolovým *nom de plume* v jeho spisech o umění v roce 1866. V románu *Břicho Paříže* z roku 1873 je Cézanne zpodobněn v postavě Clauda Lantiera coby mluvčí Zolovy vlastní vizuální senzibility. Všechny tyto postřehy již byly publikovány dříve (srov. J. REWALD, *Paul Cézanne, a Biography*, New York 1948, s. 143), ale já bych chtěl dodat, že toto spojení se v *Díle* objevuje dokonce i ve jméne přátel Clauda Lantiera, romanopisce a pozorovatele, jímž

je zcela nepochybně Zola sám. Jmenuje se Sandoz, což je zřetelná kombinace jmen „Zola“ a „Cézanne“.

Epizoda ve škole v Aix dala bezesporu vzniknout Zolovu líčení přátelství dvou chlapců ve 3. kapitole jeho románu *Madeleine Fenat*, který byl věnován Manetovi. Guillaume má rád staršího Jacqua „jako první milenku v životě, s absolutní vírou a slepou oddaností“. V dalších detailech příběhu objevíme záměny událostí Zolova a Cézannova života.

- 11 Viz poznámka 7.
- 12 *Correspondance*, s. 199–200, obr. příl. 28 a s. 200, 201, 203.
- 13 Srov. O. GRUPPE, *Griechische Mythologie und Religionsgeschichte*, München 1906, I, s. 384nn a *passim* – viz *Sachregister s. v. Apfel*; H. BÄCHTOLD-STÄUBLI, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Berlin / Leipzig 1927, I, s. v. *Apfel*, s. 510nn; H. AURENHAMMER, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Wien, I, 1959, s. 171nn. Pokud jde o erotickou symboliku jablka, jsou renesanční knihy pojednávající o emblemech jednoznačné – srov. I. P. Valerianus, *Hieroglyphica*, kn. LIV (Köln 1631, s. 674–679 – De Malo).
- 14 E. ZOLA, *Břicho Paříže*, Knihovna klasiků, Spisy Ěmila Zoly, sv. 1., Praha 1959, s. 503–504.
- 15 *Jednání II*, scéna 1. Cituji z anglického překladu Louise E. Lorda, Londýn 1931, s. 132. Srov. též sbor, s. 130.
- 16 *Imagines*, kn. I, 6.
- 17 Viz též poznámku 31.
- 18 *Correspondance*, s. 36 (9. července 1858).
- 19 Tamtéž, s. 55 (červenec 1859).
- 20 E. ZOLA, *Correspondance, Lettres de jeunesse*, s. 2 (leden 1859), s. 187, 188 (30. prosince 1859).
- 21 Tamtéž, s. 255 – „*ve dne je malujeme, v noci je milujeme*“ (24. října 1860).
- 22 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 104 (1870). Viz též M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, New York 1952, opravené vydání, 1958, s. 22.
- 23 Na kresbách k tomuto obrazu jsou zobrazena jablka. – A. CHAPPUIS, *Die Zeichnungen von Paul Cézanne*, Kupferstichkabinett der öffentlichen Kunstsammlungen, Basel. Katalog der Zeichnungen, díl II, Olten / Lausanne 1962, č. 55, 59. Srov. též V 107, v barevné reprodukcí v: M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, s. 245. Dále viz G. PAULI, *Raffaël und Manet*, Monatshefte für Kunstwissenschaft, I, 1908, s. 53–55; O. FISCHER, *Raphael*, London 1948, II, obr. příl. 293; a ke vztahu Maneta k Giorgionemu v tomto díle viz J. MESNIL, *Le Déjeuner sur l'Herbe de Manet et Il Concerto Campestre di Giorgione*, L'Arte, 37, 1934, s. 250–257.
- 24 K jablkům v Cézannových studiích o jeho obrazu viz A. CHAPPUIS, *Die Zeichnungen von Paul Cézanne*, č. 55, 56.
- 24a Domnívám se, že zde není nemístné upozornit na Baudelaireovy postřehy v jeho *Le Peintre de la vie moderne* (1863) ohledně zobrazování soudobé kurtizány. Baudelaire si byl jist, že je-li v takovém díle umělec inspirován malbou Tizianovou či Raffaelovou, „*je nekonečně pravděpodobné, že vytvoří něco falešného, pochybného, obskurního. Studium veledíla onoho času a druhu ho nepoučí o postoji, pohledu, grimase ani o životních názorech žádného z těch stvořitelů, jež módní slovník postupně označil obhroublými či zertovnými názvy běhny, prodejné holky, lořetky a koruptivky. [...] Běda tomu, kdo studuje na antice něco jiného než čisté umění, logiku, obecnou metodu!*“ (*Ceuvres*, ed. de la Pléiade, II, s. 337). A přesto Manetův obraz zaujal v roce 1867 jednoho obdivovatele a obránce jeho umění jako čisté umělecké dílo, hru hmoty a tónů; pokud se týká onoho skandálního seskupení nahých a oděných postav, mohl uvést jako vzor Giorgioneho *Koncert v Louvru*. Baudelaire ovšem nenapadlo, že by vyspělý moderní malíř mohl ve starých dílech nacházet poučení nejen v oblasti formy a kompoziční logiky, ale i v pojetí námětu, póz jednotlivých postav a v narážce na muzejní umění nalézt pláštík k zakrytí významů ve své vlastní práci, jenž tak obrazu dodává dvojnámosti. Baudelaire předtím kritizoval ty, kteří jako Gérôme malovali moderní realitu ve starobylém šatu. Zde zase Manet vytvořil starodávnou scénu v moderním hávu.

- 25 *Les Rêves et les moyens de les diriger*, Paris 1867, s. 381.
- 26 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 106 (1870); další verze, tamtéž, č. 225.
- 27 Tamtéž, č. 223, 224, 820, 822, a kresby č. 1176, 1178, 1179, 1181–83. Viz též A. CHAPPUIS, *Die Zeichnungen von Paul Cézanne*, č. 69–73.
- 28 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 820.
- 29 *Correspondance*, s. 44 (13. listopadu 1858).
- 30 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 380, a ranější verze, č. 379; M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, s. 48, 49, kde je barevná obrazová příloha a komentář. Tento pes se nachází i na raném obraze se scénou u řeky, rybářem a objímajícím se párem (L. VENTURI, tamtéž, č. 115). Na kresbě (tamtéž, č. 1520a), která by mohla být črtou (L. Venturi č. 115), jsou na jednom břehu zobrazeny dvě nahé ženy a na opačném břehu oděný rybář s prutem, který směřuje přes řeku k oběma ženám.
- 31 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 706; v Národním muzeu ve Stockholmu je další verze (tamtéž, č. 707) s hruškami a jablky a bez kreseb *Ecorché*.
- 32 Viz G. BERTHOLD, *Cézanne und die alten Meister*, Stuttgart 1958, číslo katalogu 275. L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 1474 reprodukuje pouze autportrét. Tato otázka bude rozebírána v připravované knize profesora Wayne Andersena o Cézannových kresbách. Povšimněte si též č. 290 u Bertholdové, což je kresba v Albertinu ve Vídni, kde amorek sedí na kentaurovi nad třemi velkými jablky; pod tím je převrácena táž krácející nahá postava jako na Clarkově kresbě.
- 33 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 551.
- 34 Tamtéž, č. 550.
- 35 Tamtéž, v katalogovém popisu č. 551.
- 36 Chtěl bych se zde zmínit jako o otázce relevantní k symbolice jablka o tom, že určení stromu poznání v Genesi, kap. 3, jako jabloně bylo pravděpodobně inspirováno pohanskou řeckou mytologií a folklórem, které jablko spojovaly s erotikou – byla to asociace potvrzená v západním křesťanství i latinskou slovní hříčkou: „malum“ = jablko, zlo. Mohla být ovlivněna i klasickými symboly jabloně Hesperidek, kolem jejíhož kmene byl obtočen had, jako na malbě na váze v Neapoli (W. ROSCHER, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, I, 2, sl. 2599). Sexuální symbolika jablka stejně jako motivu hada v Pádu člověka byla potvrzena v 17. století kdysi zakázanou knihou Adriana Beverlanda, *De peccato originali*, London 1679, s. 36nn, dílem, které obsahuje zajímavé postřehy anticipující psychoanalytické myšlenky. – V raných židovských spisech byly za plody stromu poznání označovány vinná réva či fík; psalo se i o pšenici, palmě a ořechu, a konečně i o citrusu. K židovským textům, které též ovlivnily některé raně křesťanské a gnostické spisy o této otázce, viz L. GINZBERG, *Die Haggada bei den Kirchenvätern und in der apokryphischen Literatur*, Berlin 1900, s. 38–42, a z pera téhož autora *The Legends of the Jews*, Philadelphia 1925, V, pozn. 70, s. 97–98, a pozn. 113, s. 119. K ranému křesťanskému textu o jablkách Stromu poznání srov. Commodianus (4. století?), *Instructiones*, který staví do protikladu jablka, jež přinesla na svět spolu s Kristovými zásadami (příkazy) smrt, a jablka, která skýtají věčným věčný život. (*Gustato pomii ligno mors intravit in orbem [...] In ligno pendit vita ferens poma, praecepta [...] Capite nunc [vobis] vitalia poma credentes [...] Nunc extende manum et sume de ligno vitali.*) Viz H. LIETZMANN, *Lateinische altkirchliche Poesie*, Berlin 1938, s. 43, č. 41).
- 37 Srov. O. RANK, *Um Städte Werben*, v: *Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse des dichterischen Schaffens*, Leipzig / Wien / Zürich 1925, s. 158–170.
- 38 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 12.
- 39 Tamtéž, č. 61.
- 40 Tamtéž, č. 9.
- 41 Tamtéž, č. 69, M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, s. 36, 37 (barevná obrazová příloha).

- 42 Jablko bylo také dokonalým modelem k osvětlení dialektiky smyslové zkušenosti a poznání již u Macrobia (*Saturnalia*, kn. VII, kap. 14, o vidění), přibližně kolem roku 400 n. l. Ukazuje, jak se potvrzuje platnost vědění shodou rozličných smyslů, přičemž pouze jediný smysl je pokládán za omylný. Zajímavou moderní paralelu, kde jablko figuruje jako objekt, lze nalézt v diskusi, vedené kolem roku 1907 Leninem a N. Valentinovem, bývalým bolševickým stoupencem Machovým (*Le Contrat Social*, Paris 1960, IV, s. 202–204). Domníváme se, že není nepřipadné citovat tyto příklady právě ve studii o Cézannovi, který – ať už byly analogie jeho vlastních názorů a myšlenek Bergsona a Kanta, formulované interpretu jeho umění, jakékoliv – sám opakovaně ve svých dopisech a rozhovorech zdůrazňoval, že v umění stejně jako ve vědění uznává jen dva zdroje: logiku a pozorování (*Correspondance*, s. 253, 262; E. BERNARD, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris 1925, s. 102); pozorování ovšem u Cézanna znamená „vjemy“.
- 43 Srov. L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 106, 112, 121, 132, 124, 223–25, 240, 241, 1520.
- 44 Tamtéž, č. 185–214, 337–357, 494–510, 512, 513.
- 45 Tamtéž, č. 264–276, 381–392.
- 45a *Verzamelde Brieven van Vincent Van Gogh*, ed. J. Van Gogh-Bonger, Amsterdam / Antverpy 1953, III, 458 (10. září 1889, dopis č. 605, adresovaný Theovi).
- 46 L. VENTURI, *Art Criticism Now*, Baltimore 1941, s. 47. Jeho výklad začíná postřehem, že od roku 1860 „převládá studium formy. Toto studium může být symbolizováno obrázkem jablka.“
- 47 E. ZOLA ve svém esejí o Manetovi (1867), přetištěném v knize *Mes Haines*, Paris 1923, s. 356. Viz též jeho článek *Proudhon et Courbet* (1866), v témtže svazku, s. 36.
- 48 Tamtéž, s. 344.
- 49 Tamtéž, 355.
- 50 E. ZOLA, *Břícho Paříže*, Knihovna klasiků, Spisy Emila Zoly, sv. 1, Praha 1959.
- 51 Tamtéž.
- 52 Tamtéž.
- 53 Tamtéž.
- 54 Tamtéž.
- 55 Tamtéž.
- 56 *Paul Cézanne*, s. 14.
- 57 G. H. MEAD, *The Philosophy of the Act*, Chicago 1938, s. 103nn a *passim* (viz rejstřík pod heslem „manipulatory“). V tomto kontextu stojí za přečtení, co napsal Diderot ve svém *Salónu* roku 1765 o Chardinovi jako filozofickém malíři.
- 58 E. FEYDEAU v *Revue internationale de l'art et de la curiosité*, 1869, I, 7, 8 – „K čemu tedy hledat tak nové náměty? Odjakživa je tou nejvelkolepější a nejnádhernější novotou namalovat kámen, který by opravdu vypadal jako kámen, který by dokonale shrnoval veškeré myšlenky na téma kamene, kolik jich jen může v duchu vzniknout...“ Srov. též s. 3, 4, 8 k dalším námětům zátiší.
- 59 Opakují zde výrok, který jsem slyšel od André Bretona.
- 60 V jeho esejí *La Double Vie par Charles Asselineau*, v *Œuvres*, ed. de la Pléiade, II, 456 (kolem roku 1859).
- 61 *Deuxième partie*, IV – ed. de la Pléiade, I, 432.
- 62 W. B. YEATS, *Vábní*, sloka 4.
- 63 Charles de Tolnay publikoval některá středověká zátiší z toskánských kostelů, která zobrazují posvátné nádoby a římskokatolické liturgické knihy coby izolované předměty ve skutečných či napodobených výklencích na kůru nebo v sakristii. V těchto vzácných dochovaných dokladech, potvrzujících zřejmě běžnou praxi té doby, spatřujeme spojitost mezi zátiším a nástroji určité profese; nejsou totiž zobrazeny jako teologické symboly, nýbrž jako uznávané paraferniále kněžského statutu či životního způsobu, který si takřka jíc uvědomil sám sebe a svůj zvláštní svět (*Postille sulle origini della natura morta moderna*, Rivista d'Arte, XXXVI, 1963, s. 3–10).

- 64 Klasický výrok o oblíbených Cézannových jablkách pochází od dnes již zesnulého Wyndhama Lewise: „*Není pochyb o tom, že příklad Cézanna, jenž byl obdivován jako skvělý tvůrce čisté formy, inspiroval množství zobrazení jablek v desetiletí před malířovou smrtí. Během oněch patnácti let bylo namalováno více jablek, než jich malíři za tyž počet století předtím snědli.*“ – *The Calip's Design*, London 1919, s. 50.
- 65 Soudím tak z rozhovoru s Albertem Giacomettim, který maloval jablka po celý svůj život, v tom smyslu, že považoval volbu předmětu zátiší za zásadní hodnotu, a ne za „záminku“ formy. V jistých pozdějších obrazech tohoto malíře nabývá jablko rázu osobního manifestu či výkladu, což bylo možná motivováno pochopením Cézannových obav, jako by chtěl dramaticky potvrdit – i přes soudobou lhostejnost k významu předmětu zátiší – svůj vlastní hluboký zájem o osamělou přítomnost jablka jako typu bytí.
- 66 *Op. cit.*, s. 14, 15.
- 67 Ve srovnání se Chardinem (který má blíže k prostředí spížířny a kuchyně a který se často zmiňuje o přípravě jídel, o umění kuchařky a ženy v domácnosti a souhlasně i o nástrojích umělce) patří Cézannovy předměty zátiší, včetně džbánek, lahví a sklenic, výrazněji ke stolu a zdají se být méně užívané, méně podřízené probíhající manipulaci. Tam, kde Chardin maluje ovoce, staví vedle něj obvykle předměty cizí Cézannovu pojetí a celé zátiší je umístěno mnohem formálněji na kamenném podstavci (bázi) či poličce. Při studiu Chardinova neobyčejného díla *La Raie* v Louvru Cézanne z obrazu okopíroval pouze džbánek a kovový hrnek, ale opomenul rejnoka(?), kočku, rybu a ústíci (Viz G. BERTHOLD, *Cézanne und die alten Meister*, obr. 23, 24.).
- 68 Onen vlastní odkaz na Van Goghovy obrazy jeho vlastních bot rozebírám v článku: *The Still-Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and Van Gogh*, *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, 1878–1965, Springer Publishing Co., New York 1967.
- 69 Tento text cituje C. LÉGER, *Courbet*, Paříž 1929, 65nn.
- 70 Viz A. VOLLARD, *Paul Cézanne*, Paris 1914, s. 75, 77.
- 71 Na tuto kresbu, z níž byla v knize J. REWALDA, *Paul Cézanne*, New York 1948, s. 163, reprodukována pouze hlava, a to zrcadlovitě obráceně, mne upozornil profesor Wayne Andersen.
- 72 Příkladem je zátiší s broskvemi na bílém talíři v Barnesově nadaci, Merion, Pennsylvánie (L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 614).
- 73 F. NOVOTNY, *Zu einer 'Kopie' von Cézanne nach Ostade*, *Pantheon* XXV, 1967, s. 276–280.
- 74 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 9 („kolem 1860“).
- 75 Tamtéž, č. 867.
- 76 Tamtéž, č. 708.
- 77 *Correspondance*, s. 49 a obr. příl. 3.
- 78 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 61, 751, 753, 758, 759, 1567. V č. 758 je lebka umístěna v zátiší s ovocem.
- 79 *Correspondance*, s. 55 (červenec 1859).
- 80 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 679. Pověšimně si též jeho kopie, zhotovené kolem roku 1873, Delacroixovy litografie Hamleta držícího Yorickovu lebku (G. BERTHOLD, *Cézanne und die alten Meister*, č. 244–245).
- 81 Srov. M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, s. 22.
- 82 *Correspondance*, s. 42nn (Viz též T. REFF, *Cézanne's Dream of Hannibal*, *Art Bulletin* XLV, 1963, 148–152).
- 83 M. SCHAPIRO, *Paul Cézanne*, s. 23.
- 84 G. GEFROY, *Claude Monet*, Paris 1922, s. 198 – „*Co jsem na něm miloval především, byl jeho entuziasmus: S jedním jablkem, prohlásil, chci udivit Paříž (Parida).*“
- 85 J. RENOIR, *Renoir, My Father*, London 1962, s. 106.
- 86 Na Cézannově raném *Paridově soudu* (L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 16, „1860–61“), což je nesmírně podivné pojetí tohoto námětu, je Paridovou odměnou samotná Venuše.

- Nahá bohyně sedí u nohou Parida, který jí hladí rameno; je oblečen v romantickém trubadúrském stylu. Na rané kresbě ve Velkém muzeu umění v Atlantě ve státu Georgia, publikované profesorem T. REFFEM (*Art Bulletin* XLVIII, 1966, s. 38 a obr. 6) sedí postavy Parida a Venuše spolu, přičemž jejich nohy jsou propleteny; zdá se, že společně drží ve zdvižených rukou jablko a Paris objímá Venuši levou paží. Avšak jsou tyto postavy tak jistě Paridem a Venuší, jak předpokládá profesor Reff?
- 87 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 247; též č. 895, 904, 1207 ke skicám k tomuto obrazu.
- 88 Tamtéž, č. 245; a skica, č. 89 r.
- 89 Tamtéž, u č. 245; fotografii Cézanna pracujícího na tomto obraze reprodukuje J. REWALD v *Correspondance*, obr. příl. 33; viz též F. NOVOTNY, *Cézanne*, Wien 1937, obr. příl. 93 a jeho katalog ke komentáři a dataci kolem roku 1894.
- 90 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 895.
- 91 Obraz byl srovnáván s *Triumfem ženy* od Coutura (B. DORIVAL, *Paul Cézanne*, Paris / New York 1948, obr. příl. VI, s. 39); tam čtyři mladíci táhnou vůz, ve kterém stojí triumfující žena. Já sám spatřuji mezi Cézannovým pojetím a touto prací velmi malou, ne-li žádnou spojitost. Oba obrazy vyjadřují běžnou misogynskou myšlenku: k bojovně polemické paralele v polovině 19. století srovná Proudhonovu posmrtně vydanou knihu *La Pornocratie*, 1868. V Karlsruhe se ale nachází barokní *Hold Venuši* od J. A. Dycka s nahou Venuší spočívající na zvýšeném trůnu pod baldachýnem jako žena na Cézannově obraze a s postavami obdivovatelů kolem ní (A. PIGLER, *Barockthemen, eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, Budapest 1956, II, 249.).
- 91a Reprodukované J. REWALDEM, 1948, obr. příl. 41 (1873).
- 92 L. VENTURI, *Cézanne, son art, son œuvre*, č. 245. Venturi označuje postavy zprava doleva jako Pissara, Moneta, Cézanna a Chocqueta; identifikace poslední postavy není jistá.
- 93 *Correspondance*, s. 77. Viz též T. REFF, *Art Bulletin*, 1966, 35nn.
- 94 *Correspondance*, s. 260 (12. května 1904), poznámka. Cézanne v tomto dopise píše: „*Nevím, zda mi mé chatrné zdraví někdy umožní uskutečnit můj sen, namalovat jeho apoteózu.*“

Chtěl bych poděkovat svému kolegovi, profesoru Theodoru Reffovi a dr. Miriam Bunimové za jejich pomoc při vyhledávání pramenů některých výroků v literatuře o Cézannovi. Za fotografie vděčím profesorům Reffovi, Wayne Andersenovi a Anthony Bluntovi, panu Adrienu Chappuisovi a panu Philipu Adamsovi, řediteli Muzea umění v Cincinnati.

část prostoru za ním. Ve starším umění se iluze divákova skutečného ohraničeného pole nejčastěji vytvářela zobrazováním stabilních ohraničujících architektonických prvků – dveří a okenních říms – uvnitř pole samotného obrazu, čímž byl v poli znaků (signat) vymezen faktický a permanentní rámeček vidění.

Abstraktní umění zachovává pojetí obrazu-pole, které ve své celistvosti odpovídá jednomu prostorovému segmentu vyjmutému z většího celku. Mondrian již předměty nezobrazoval, nýbrž sestavoval sít vertikálních a horizontálních čar nestejné tloušťky a vytvářel obdélníky, z nichž některé zůstávají neúplné, protože jsou zachyceny okrajem pole, podobně jako jsou Degasovy postavy přetnuty rámem. Zdá se, že v těchto pravidelných, i když nezřetelně souměřitelných formách, zjišťujeme jen malou část nekonečně rozšířené struktury; strukturu zbývajících tvarů nelze odvodit z onoho fragmentárního vzorku, který představuje podivný a v některých ohledech i dvojnásobný segment a který se přesto vyznačuje překvapující vyrovnaností a souladem. V takové konstrukci lze spatřovat nejen umělcův ideál řádu a výsledek jeho úzkostlivé přesnosti, ale i ukázkou jednoho aspektu soudobého myšlení: pojetí světa jako zákonitě řízené struktury spočívající ve vztahu jednoduchých, elementárních částí, a přece jako celku sestávajícího z komponent otevřených, neohrazených a souvislých.

POZNÁMKY

- 1 Některé z těchto závěrů, které jsem přednesl na svých kursech na Kolumbijské univerzitě před 30 lety, lze nalézt v doktorské disertaci mé žáčky M. S. BUNIMOVÉ, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940.
- 2 Viz H. SCHÄFER, *Grundlagen der ägyptischen Rundbilderei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbilderei*, Leipzig 1923, s. 27.

DĚJINY UMĚNÍ PODLE MEYERA SCHAPIRA

KAREL SRP

Roku 1955 označil Erwin Panofsky v úvaze *Tři dekády dějepisu umění ve Spojených státech*¹ léta 1923–1933 za období soustavného vzestupu: na prahu dvacátých let vyšly důležité práce medievalistů Arthura K. Portera a Charlese R. Moreyho,² nad kterými si evropští badatelé uvědomovali nebývalý rozvoj oboru ve Spojených státech amerických, a změnila se také koncepce časopisu *Art Bulletin* (vydávaného od roku 1913), jenž přešel od popularizačních snah k publikování ryze odborných studií. Panofsky se zmínil i o několika mladých osobnostech nastupujících koncem druhého desetiletí. Na předním místě jmenoval absolventa Kolumbijské univerzity Meyera Schapira,³ který se po druhé světové válce stal jednou z nejznámějších osobností amerického dějepisu umění. Právě Schapiro – svou mnohostrannou erudicí, hloubkou pohledu a nezvykle širokým spektrem zájmů – vytvořil předpoklady k prudkému rozmachu americké uměnovědy ve druhé polovině 20. století a vychoval množství úspěšných žáků, dále rozvíjejících jeho podněty.

Žádný Schapirův životopis se podstatněji nezmiňuje o vlivu přímých učitelů. Okruh jeho metodologických východisek lze určit spíše podle literatury, kterou v raných studiích citoval. Nejčastěji šlo o díla hlavních představitelů vídeňské školy, německých historiků umění (především Wilhelma Worringer a Wilhelma Pindera) a Francouze Henriho Focillona. Když Schapiro nastupoval, musel si najít vlastní cestu, protože ve Spojených státech dosud dějepisu umění chyběly legendární školy i dlouhodobější domácí tradice. Pravděpodobně z této skutečnosti vyplývá i velmi otevřený, nedogmatický a někdy téměř experimentální způsob práce, který se později promítl i do jeho vyučovací metody. W. Eugene Kleinbauer ji v knize *Moderní perspektivy západního dějepisu umění* popsal takto: „Schapiro a jeho studenti na Kolumbijské univerzitě považovali za nezbytné rozvinout novou terminologii a pojmy – vycházeli nejen z psychologie a psychoanalýzy, ale také z fenomenologie a v jistém smyslu i z existencialismu – a synchronizovali je logicky a metodicky s tradičními formálními a ikonografickými hledisky.“⁴ Kleinbauer neváhal

označit Schapira za moderního dědice Jacoba Burckhardta a upozornil, že jeho práce není snadné charakterizovat určitým zobecňujícím termínem: nenabízejí pevný systém interpretace, neodkazují na zavedený způsob uměleckohistorického psaní, jsou sui generis. Podle svědectví posluchačů byly Schapirovy přednášky velmi poutavé, jelikož probíranou látku pokaždé zpřítomňoval; nepodával jen pozitivistická zjištění, ale přímo demonstroval proces uměnovědného uvažování. Dokonce se mohlo zdát, že přednášení bylo i pro Schapira mnohem podnětější než publikování: zakládalo jeho odbornou pověst zejména mezi širokou veřejností, která by sotva sáhla po četbě odborného časopisu. Během přednášek byl Schapiro mimořádně kreativní a dokázal zaujmout i posluchače, kteří k odtažitým motivům neměli bezprostřední vztah, tím, že často poukazyval na současné umění a nabízel široké spektrum přístupů k jednomu tématu.

Ze Schapiroových amerických předchůdců je třeba připomenout oba výše zmíněné badatele, kteří místní dějepis umění pozvedli na mezinárodní úroveň a podstatně se zasloužili o vzrůst studia středověkého umění ve Spojených státech: Artura K. Portera (1883–1933) a Charlese R. Moreyho (1877–1955). Na jejich výsledky Schapiro v mnohém navázal a kriticky se s nimi vyrovnával. Porter, využívající systematické faktografické metody, obohacené ve třicátých letech o kulturně historické aspekty, ho přivedl k románskému sochařství a raně křesťanskému umění na území Velké Británie. Morey, jenž v roce 1918 založil na Princetonské univerzitě středisko specializující se na raně křesťanskou ikonografii, zase inspiroval Schapira ke studiu umění Blízkého východu a byzantského umění. Důvody, proč začínající Schapiro nešel studovat přímo k němu jako tehdy nejznámější autoritě v této oblasti dějin umění, snad nejlépe vysvítají z jeho pozdější reakce na Moreyho práci *Rané křesťanské umění*,⁵ již vytýkal jak úzké a jednostranné, téměř mechanické pojetí ikonografie, tak i statický přístup k vývoji umění.

Radikální skepticismus k evolučním konstrukcím a k idealistickým názorům vykládajícím umění jako výsledek metafyzického procesu překonával Schapiro pojmem interakce, převzatým od amerického filosofa Johna Deweyho, s nímž se znal z Kolumbijské univerzity. Interakce umožňuje uchopit umělecké dílo jako výsledek střetů umělce a světa. Dewey v knize *Umění jako zkušenost*, jejíž dvě kapitoly Schapiro dokonce lektoroval, napsal: „Vlastní význam každého důležitého nového hnutí v jakémkoli umění spočívá v tom, že vyjadřuje něco nového v lidské zkušenosti, nějaký nový způsob interakce člověka s okolím.“⁶ Upozorněním na podmínku geneze uměleckého díla ze sociálního pozadí se tak Schapiro vyhnul zjednodušujícímu imanentismu. Nesetrvával tudíž u formálních analýz, ale obdobně jako Dewey, přecházející z asociativní psychologie ke zkoumání funkcionálních reakcí organismu v daném prostředí, hledal „intenzitu energie a stav pole“,

z něhož umělecké dílo vzniká a s jehož základní strukturou je spoutáno. Dewey zdůrazňoval emotivní a expresivní vlastnosti uměleckého díla, poukazoval na jeho imaginativní podstatu a na institucionální rysy umění. Jeho úvahy měly na Schapira podstatný vliv stejně jako postřehy o okleštěné roli umělce v epoše vyspělého kapitalismu (v tomto bodě na Deweyho navázal v přednášce *Sociální základy umění* z roku 1936) a o rozdílu mezi masovou průmyslovou výrobou a individuálním, neopakovatelným uměleckým dílem (Schapiro se dotkl tohoto tématu koncem padesátých let v souvislosti s abstraktním uměním).

Na Kolumbijské univerzitě přednášel také jeden z hlavních představitelů americké antropologie Franz Boas. Schapira jistě přitahovaly jeho články ze začátku třicátých let.⁷ Používal-li Dewey pojem interakce, najdeme u Boase termín obdobný – interrelace: „Vynálezy, ekonomický život, sociální struktura umění, víra, mravy jsou všechny vzájemně propojeny. Ptáme se, jak dalece jsou determinovány prostředím, biologickým charakterem lidí, psychologickými podmínkami nebo obecnými znaky interrelace.“⁸ Schapira mohl zaujmout autorův apel na pojetí kultury jako sjednocujícího fenoménu se zvláštním vytčením sociálních vazeb, především vztahu jedince a společnosti. Boas však varoval před redukováním kultury jen na jednu příčinu, například na ekonomické vztahy. Přestože v Schapiroových vyostřeně formulovaných názorech z konce třicátých let představovala sociálně ekonomická struktura východisko ke všem dalším kulturním oblastem, nikdy nezužoval umění jen na výsledky výrobních vztahů.

[1]

Meyer Schapiro jako jednadvacetiletý student Kolumbijské univerzity zveřejnil v roce 1925 recenzi anglického překladu knihy významného německého archeologa a specialisty na antické umění Emmanuela Loewyho *Zobrazování přírody v raném řeckém umění* (1900).⁹ Loewy vykládal vývoj řeckého umění od primitivních archaických počátků po helénistický naturalismus jako proměnu abstraktních vzpomínkových obrazců v empirický realismus. Umělci v raných vývojových fázích nenapodobovali vnější skutečnost, ale vnitřní představu zbařenou individuálních znaků (jakousi platónskou ideu), postupně nahrazovanou bezprostředním kontaktem s přírodou. Abstraktní pojem ustupoval přímému názoru. Hlavní přínos Loewyho knihy tkvěl podle Schapira ve vystižení konkrétních rysů řeckého archaického stylu (použitelných také na umění egyptské, přírodních národů a dětské): 1) tvar a pohyb postav je omezen jen na několik typických forem, 2) jednotlivé

formy jsou stylizované, tzn. schematizované do pravidelných nebo o pravidelnost usilujících lineárních vzorů, 3) zobrazení vychází z obrysu, 4) je-li použita barva, pak bez odstínění světlem a stínem, 5) jednotlivé postavy se vzájemně co nejméně překrývají nebo prolínají, 6) to, co ve skutečnosti je za sebou, je zobrazeno vedle sebe, 7) zobrazení trojrozměrného prostoru, ve kterém se dění odehrává, více či méně chybí. Schapiro o několik let později v úvodu diplomové práce těchto sedm bodů doplnil a rozšířil (uznával je pouze z pozice formální analýzy), staly se mu zdrojem pro vlastní pojetí primitivního umění, jež po celý život rozpracovával. Neznamená to však, že by souhlasil s Loewyho psychologizací a teleologií. Odmítl představu vzpomínkových obrazců a upozornil na negativní důsledky jinak správných východisek. Přijal-li totiž zmíněných sedm bodů, příznačných pro archaické umění, neviděl již vyvrcholení vývoje v helénismu, který nepovažoval za projev nejvyššího vzepětí antického sochařství, ale měl jej za příklad úpadku, slepé imitace a prázdného iluzionismu. Diference mezi Loewym a Schapirem je důležitá nejen pro pochopení jeho pozdějšího teoretického postoje, nýbrž zrcadlí i celkovou dobovou proměnu v přístupu k umění. Je zřetelné, že Loewy zastával naturalistické stanovisko závěru 19. století, ve kterém napodobení znamenalo maximum, kdežto podle Schapira v umění nešlo o doslovný přepis, znemožňující rozlišit tvůrce a imitátora, ale o jednotný, celistvý a harmonický výraz (přestože pak sám vyhledával a vyzdvihoval naprosto opačné kvality, například plastickou diskoordinaci). Z toho hlediska Loewy podlehl „biologickému klamu“, kdy jej přesně určené premisy, které, jak Schapiro tvrdil, „mohou být úspěšně uplatněny na mnoha dalších obdobích, ale pokaždé se stejnou chybou ve výkladu“, přivedly k mylným závěrům. Chyba však netkvěla jen v apriorně teleologických postojích nadřazujících jednu vývojovou fázi celému vývoji, ale i v opomenutí estetické stránky uměleckého díla: Loewyho metoda přehlíží estetické zaměření, a proto vede k „reductio ad absurdum“, k vysokému ocenění dekadentního umění, jelikož to je posledním pojmem technické řady.

Příkladem naprostého rozchodu obou autorů je helénistické sousoší tzv. *Farnéskeho býka*. Složitou, mnohostranně dějově a prostorově rozvinutou pyramidální kompozici plastiky považoval Loewy za vyvrcholení řeckého sochařství, zatímco Schapiro ji označil za naprosto chaotickou, s nízkými uměleckými nároky. Proti *Farnéskému býku* postavil zpracování zad raně řecké plastiky mnichovského *Kúroa z Teney*, na němž lze ukázat jeho požadavky na umělecké dílo, zcela odlišné od Loewyho: sochařský tvar není napodobením reality, ale je výsledkem abstraktní, čistě umělecké obrazivosti, již nelze převést do žádného jiného způsobu vyjádření, nepodřizuje se ani vnějšímu motivu, ani literární předloze. Distance vůči naturalismu umožnila Schapirovi, aby se stal jednou ze zakladatelských osobností moderního

dějepisů umění, jehož nová hodnotová kritéria začal formulovat, přestože jeho pohled ještě nebyl tak radikální jako ve třicátých letech, kdy byl výrazně ovlivněn četbou a osobním kontaktem s levicovými intelektuály.

Reflexe nad Loewyho knihou daly směr příštímu Schapirovu uvažování, ve kterém se nadále bude projevovat odmítnutí spekulativních dějinných konstrukcí, nedůvěra v evoluční pojetí vývoje umění, důraz na estetickou stránku uměleckého díla a jeho autonomní charakter. Dva poslední body, související s postimpresionismem, však nevnímal jako jakési imanentní, nepochybnitelné vlastnosti, nýbrž ve vztahu k sociální a ekonomické základně doby. V recenzi na Loewyho se v neposlední řadě již projevuje i Schapiroův celoživotní zájem o primitivismus, a to o několik let dříve, než Franz Boas zveřejnil proslulou knihu *Primitivní umění* (1927). K tomuto umění měl navíc Schapiro vztah také jako amatérský výtvarník – některé jeho plastiky a obrazy z konce druhého a začátku třetího desetiletí se vyznačovaly primitivizujícím postkubistickým tvaroslovím.¹⁰

V květnu 1929 obhájil Schapiro na filosofické fakultě Kolumbijské univerzity v New Yorku rozsáhlou a široce založenou disertační práci o románské plastice kláštera v Moissacu.¹¹ Skládala se ze tří částí: v první, publikované roku 1931 v *Art Bulletinu*, se zabýval popisem sochařské výzdoby, ve druhé ikonografií a v poslední dějinami stylu. Přestože část druhá a třetí zůstala nezveřejněna, již v první Schapiro precizně spojil formální a ikonografickou analýzu, jejichž svorník vytvářela představa stylu. Loewym jednostranně interpretovaný vývoj umění jako proces od archaických počátků k vrcholným naturalistickým formám přijal jen v rané fázi, kterou však nepokládal za východisko, chápal ji spíše jako věčné opakování, nikoli přežívání. Řecké umění nutně neznamená první příklad archaičnosti. Typologie raně řeckého umění je do určitého stupně nezávislá na archaickém procesu vzniku typů, protože některé z nich jsou vypůjčeny z umění egyptského a z umění Blízkého východu. Genezi primitivní formy Schapiro nepovažoval za výsledek náhodných a nevědomých událostí, ale za důsledný a promyšlený proces. V disertaci uzavíral vývoj románského sochařství do linie probíhající od primitivního projevu k realistickému, tj. od forem archaických a schematických k realistickým a individuálním. Rozlišoval mezi „archaickou metodou zobrazení“ a „neomylným směrem k realistickému zobrazení“. Na teleologickém modelu přechodu od jednoduchého geometrického tvaru a abstraktních vazeb k realistickému zobrazení dosáhl mimořádných, formálně deskriptivních výsledků, vedoucích k přesnějšímu rozlišení podílu jednotlivých mistrů. Schapiro, ovlivněný polaritním systémem obvyklým koncem dvacátých let 20. století, tak hovořil o dvou „moissacých“ skupinách: jedné tektonické a plastické, druhé lineární a malířské.¹² Pojem stylu používal ve značně širokém rozpětí, zahrnujícím jak způsob provedení,

tak vnitřní kontinuitu formy; přecházel od osobního výrazu (například zpracování ornamentu, pohyb drapérie) až k celkovému pojetí, určujícím zobrazovaný výjev. Moissacký styl nebyl podle Schapira nutně výsledkem nepřetržitého imanentního vývoje. Vznikal interakcí cizích vlivů s původními typy, tj. spíše prostým přidáváním nových motivů na společný tvarový základ než vlivem jednotného principu postupujícího každý detail. Vedle průniku do vnitřních vlastností formy se tudíž Schapiro zabýval i dosahem její radiace. Vývoj formy nepovažoval za pouhou návaznost jednoho tvaru na druhý během dějinného procesu, nýbrž za otevřené pole nejrůznějších dynamicky na sebe působících vztahů, jež nebyly jen čistě umělecké. Jeho zájem o vlastnosti existující za formou nevedl ke zdůraznění transcendentálních obsahů, ale spíše k hledání předpokladů utvářejících vlastní tvar, které nacházel v sociální oblasti.

Schapirovo rané pojetí stylu vyvrcholilo srovnáním moissackého figurálního tympanonu a překladu, který ho nese. Zarazil ho totiž stylový nesoulad mezi románským reliéfem a osmi kamennými rozetami překladu, kdy jeden architektonický komplex spojuje dvě disparátní stylové oblasti, starověkou a románskou, přičemž staré pojetí není úplně změněno různými kombinacemi, ale existuje vedle nich. Střet dvou odlišných stylů přivedl Schapira k významnému zobecnění: „*Nejde o to, že umění 7. století se stylově liší od románského, i když v této práci odpovídá doslovně napodobení ranějšího stylu (provedené s takovou pravděpodobností, že vědci dokonce uvažovali o starověkém původu celé práce) okolním románským plastikám. Z uvedeného příkladu zjišťujeme, že analogie prvků v uměleckém díle není nutně dokonalá nebo úplná a že stylově si nepodobné tvary mohou koexistovat v souvislém celku. Vztahy mezi formami jsou závažnější a více určující než formy samé. Proto je možné ustřebání rysů nejvzdálenějšího umění v románském, aniž vznikne eklektický nebo neucelený styl. Dojem neucelenosti vyplývá z prvků nedokonale uspořádaných, nikoli neslučitelných.*“¹³ V tomto raném vymezení se objevují nejen zárodky pozdější Schapirovy kritiky strukturalismu (zejména ve verzi rozvíjené začátkem třicátých let jednou frakcí vídeňské školy – nikoli strukturalismu promyšleného během třicátých let Janem Mukařovským, k jehož stanoviskům by se mohl Schapiro blížit),¹⁴ ale paradoxně by se dal chápat i jako anticipace postmodernismu díky pružnému pojetí celku, sestávajícího z částí pocházejících z různých zeměpisných a stylových epoch. Nicméně pro Schapira tento konkrétní příklad znamenal, že se bude především zabývat o disparátní vztahy, které ho přitahovaly více než díla uzavřená a tzv. dokonalá. Napětí mezi antickými rozetami a románským reliéfem, jež si zřejmě uvědomuje až současný divák, jehož mysl je vycvičena v rozlišování jednotlivých stylů, se stalo Schapirovi nosným motivem, který nadále z různých úhlů zkoumal.

[II]

Již během studií na Kolumbijské univerzitě se Schapiro střídavě zaměřoval na starší a novější umění. Na obě oblasti aplikoval tytéž metodologické postupy. I když v moderním umění byl hlavní doménou autorova zájmu postimpresionismus, vyrovnal se brzy jak s abstraktním uměním, s nímž na rozdíl od některých evropských dějepisců umění sympatizoval, tak se surrealismem, jenž mu však příliš blízký nebyl. Zaujala ho také aktuální vlna amerického sociálního realismu. V roce 1932 publikoval v časopise *The Androcles* článek *Matisse a impresionismus*, ve kterém postupoval obdobně jako v disertaci: mistrný formální rozbor doplnil o významovou interpretaci. V raných Schapiroových studiích, označovaných někdy za neokantovské, nebyl ještě tolik zjevný názorový zlom, ke kterému došlo v první polovině třicátých let, kdy novým způsobem radikalizoval otázku obsahu a formy. Projevil se v reakci na Baltrušaitisovu mechanickou a formalistickou dialektiku výkladu románského sochařství, ze které nelze pochopit ani vývoj nového stylu, ani proměny románského tvarosloví: „*Není výkladem aktivního dějinného vývoje, ani není přesně řečeno dialektickou metodou ve smyslu Hegelově nebo Marxově. Neodhaluje možné skryté vnitřní záměry formálního vývoje, jak to učinil Riegl, když upozorňoval na protiklady uvnitř stylu. Její princip změny není nikde verifikován v konkrétním historickém sledu, ani v ní nenalezneme empirické ohledy na společenské, náboženské, technické nebo psychologické zdroje změny při utváření a používání uměleckých děl; faktor dějinného času byl eliminován. [...] Hlavní slabinou Baltrušaitisovy dialektiky je pasivní, neutrální role obsahu při formování uměleckého díla, neposkytující žádnou interakci mezi významem a tvary; vzorce zůstávají prvotní a stálé. Jde proto o umělo nebo schematickou dialektiku, která opomíjí významy prací, účel umění v románské společnosti a náboženství, chtěné výrazové aspekty forem a významů (které byly vytvořeny jako celky, a ne jako kombinace protikladných forem a námětů).*“¹⁵ Rozdíl mezi Schapiroovým a Baltrušaitisovým přístupem k románskému sochařství je nejjasnější z výkladu geneze expresivních kvalit. Zatímco u Baltrušaitise vznikaly jako „*pouhé vedlejší produkty deformace tvaru*“, našel Schapiro jejich příčiny ve vnitřních, obsahových záměrech, často souvisejících se sociálním kontextem. Hlavní pozornost neupíral k nepřetržitému vývoji forem, nýbrž chápal dialektiku obsahu a formy jako celistvé gesto, jež je v neustálém napětí.

Schapiroův pojem expresivních kvalit mohl být inspirován Benedetto Croce, jehož poznání mu zprostředkoval buď Porter, nebo přímo Dewey. Pro Schapiroův přístup bylo příznačné, že za expresivní kvalitu považoval i datum, určující postavení konkrétního uměleckého díla v dějinném procesu: spolupodmiňovalo jeho estetické a formální rysy. Expresivní kvality, jak

poukázal roku 1933 ve stati *Nové doklady k Saint-Gilles*, dokonce spojovaly datum se stylem: „Data nejsou pouze neutrální body v čase, jsou také soudy o charakteru práce a jejím historickém postavení v rámci středověkého umění. [...] Bez správného datování nemohou být vztahy jasné: pro dějiny tvorby je podstatný objasňující aspekt formy vývoje a forma vývoje se zaměřuje na jinak nepostřehnutelné aspekty a kvality dějinně spjatých prací.“¹⁶ Až do pozdních let představovaly expresivní kvality jeden ze stěžejních Schapiroových pojmů, aniž ho ovšem uplatňoval mechanicky a interpretoval metafyzicky. Expresivní kvality zdůrazňoval mnohem dříve, než se objevil abstraktní expresionismus. Sloužily mu za hranici stanovující, co je umělecké dílo a co stojí mimo umění. Podle Schapira jsou základním rysem uměleckého díla. Vyjevují mnohem skrytější vlastnosti, než aby určovaly jen jeho vnější vzhled. Zasahují do celkové struktury utváření. Souvisely se Schapiroovým zdůrazněním křížení a nejrůznějších chiasmatických vzorců.

Kritiku ryze formálních přístupů k umění, která se projevila již v reakci na Baltrušaitise, Schapiro důsledně rozvinul ve druhé polovině třicátých let. Z projevu na Prvním kongresu amerických umělců v roce 1936, z reakce na texty nové vídeňské školy a z kritiky úvodního slova Alfreda H. Barra k výstavě *Kubismus a abstraktní umění* byla patrná změna stanoviska, vyvolaná nejen vyhocenou politickou situací (tj. předcházející hospodářskou krizí a stupňující se aktivizací fašistických sil), ale i skepsí k názorům, považujícím umělecké dílo za autonomní produkt lidského ducha, nezávislý na historických okolnostech. Schapiro ve druhé polovině třicátých let, kdy prý pronesl dnes již legendární větu, že „žádný Kapital o umění nebyl ještě napsán“, zdůrazňoval sociální kontext a konkrétní dějinný proces více než jakýkoli jiný tehdejší uměnovědec. Poukazoval na rozdíly mezi marxistickou historií umění a moderním umělecko-historickým bádáním, reprezentovaným Wölfflinem a vídeňskou školou. V jednom dopise podotýkal: „Marxistická historie umění, kterou nyní zbývá vytvořit (...), odmítá jako nevědecké typické metody a teorie Heinricha Wölfflina a Maxe Dvořáka (nejlepšího z moderních historiků umění) z vědeckých důvodů.“¹⁷ V přednášce *Sociální základy umění*, proslovené na Prvním kongresu amerických umělců,¹⁸ odhalil paradoxní situaci moderních umělců – na jedné straně se chtěli zbavit vazby na společenskou vrstvu, od níž se nejvíce odpoutávali, představovala hlavní kupní sílu jejich prací. Připomněl jim, zejména těm, kteří se soustředili kolem skupiny Amerických abstraktních malířů (byla založena v roce 1936), svázanost se společenským řádem a varoval je před úzkou specializací na čistě formální otázky a před uspokojením z laciných politických hesel. V přednášce napadl iluzi o sociální nepodmíněnosti, námětové irelevantnosti a ekonomické nezávislosti moderního umělce. Potlačení námětu, které se projevilo zejména

v umění třicátých let, vedlo podle něho k lartpourlartismu. Koncepce čistě estetického a individuálního umění může existovat jedině tam, kde byla kultura oddělena od praktických a kolektivních zájmů a podporují ji pouze jednotlivci, a ve své nepokročilejší formě je typická pro zámožnou rentiérskou třídu moderní kapitalistické společnosti. Umělci tak byli vehnáni do pozice izolované skupiny, zbavené přímého podílu na společenském životě, stali se pouhými vykonavateli estetických a formálních kreač. Individuální a estetické bylo idealizováno jako věc hodnotná sama o sobě a vyžadující nejvyšších obětí. Schapiro měl na mysli především nepředmětnou malbu, ke které si však během čtyřicátých a padesátých let vypracoval mnohem kladnější vztah. Ani výběr témat v moderním umění nezávisl podle jeho přesvědčení jen na individuální volbě, ale je vázán sociálně. Schapiro ukazoval na to, že obraz není nápodobou vnějších předmětů – což přísně neplatí ani o realistickém umění –, ale že předměty umístěné v obraze vycházejí ze zkušeností a zájmů, které následně ovlivňují formální charakter. Ve vystoupení na Prvním kongresu amerických umělců, které mělo otevřeně manifestační politický ráz, vysvětloval souvislosti dvou různých současně existujících stylů vznikajících za stejných psychologických a společenských podmínek v určitém historickém kontextu. Schapira přitahovaly střety vyrůstající z těžé základny, nikoli jen protiklady dvou zcela odlišných světových názorů působících v jedné době. Tímto způsobem nevnímal jen umění, ale i aktuální politickou scénu dvacátých a třicátých let, zejména odlišnosti mezi Leninem a Trockým.

Obdobné stanovisko, avšak týkající se uměnovědy,¹⁹ se objevilo i v Schapiroově recenzi publikace o vídeňské škole, v jednom z jeho nejvyhrocenějších textů. Bez zábran označil imanentistické koncepce dějin umění za formalistické a abstraktní. Odhalení nejasných zásad nové vídeňské školy zpochybnil její tzv. přísnou vědeckost, a dokonce neváhal prohlásit proklamované metody za „věštění nebo numerologii“. K tvrdé kritice jej přiměla zejména programová práce Hanse Sedlmayra z prvního svazku *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, dělící uměnovědu na fázi nižší, tj. deskriptivní a klasifikační, zkoumající vznik stylu, a na fázi vyšší, věnující se formálním strukturám a skrytým zásadám uspořádávajícím umělecké dílo jako výrazový celek. Sedlmayrovo rozlišení mu připomnělo umělé vzdalování přírodních věd a duchověd, kdy by mělo mít přednost „porozumění“ nad pouhými „plebejskými manipulacemi s fakty“. Považoval je za nesprávné již proto, že duchovní vědy vyžadují stejný respekt k faktům jako přírodní vědy, a viděl v něm „aristokratické“ nadřazení duchověd nad faktickým výzkumem. Podle jeho názoru obojí závisí na věcných hypotézách, precizním porozumění, logické analýze a na různých způsobech verifikace. Proti vysoce abstraktnímu citění vídeňské skupiny, vyjádřenému ve druhém svazku *Kunstwissenschaftliche*

Forschungen, skromněji dodával, že každý, kdo zkoumal se skutečnými pochybnostmi problém dějin umění, ví, jak je často obtížné zjistit prostý fakt za otázkou a jak je nesnadné vytvořit přesný výklad. Na nové vídeňské skupině oceňoval Schapiro především kvalitu formálního rozboru, intenzitu, se kterou se zabývá pojetím tvarů, a zejména způsob, jakým nachází pojmy, jimiž je charakterizuje. Odmítal však její závěry, založené podle něho na izolování prováděných analýz od konkrétních dějinných situací, kritizoval ustrnutí v hermetické oblasti bez spojení se sociálními, politickými, ekonomickými a ideologickými zdroji. Nesouhlasil s tím, že autoři sborníku opodstatňují formy mytickými, rasově psychologickými konstantami, nebo do nich vkládají nezávislou, ze sebe se vyvíjející „kariéru“ bez ohledu na historické podmínky jejich vývoje.²⁰ Dokonce neváhal přispěvatele sborníku označit za šarlatány, provádějící něco, co by se ve vědecké psychologii nebo filosofii sotva mohlo stát. Schapiro vytkl *Kunstwissenschaftliche Forschungen II* zejména dva negativní rysy: spekulativní dedukci a přejímání vnějších, smyslu díla neodpovídajících pojmových systémů.

Koncem sedmdesátých let měli čtenáři možnost se seznámit se třemi výbory z Schapirova díla,²¹ které se staly nadále hlavním východiskem, sloužícím k rozboru jeho práce. Mnohé další stati, nezahrnuté v těchto výborech (uspořádaných pravděpodobně samotným Schapirem), zůstaly tak dlouho stranou zájmu. Teprve v devadesátých letech, na sklonku Schapirova života, provedla skupina historiků umění podrobnější analýzu jeho názorových stanovisek ze třicátých a čtyřicátých let a uveřejnila ji ve zvláštním čísle *Oxford Art Journal*.²² Zjistili, že Schapiro tehdy publikoval více, než se předpokládalo, ale na rozdíl od textů do odborných časopisů své příspěvky často vůbec nesignoval, nebo používal nejrůznějších pseudonymů. Právě pod krycími jmény prezentoval v mnohem jednodušší podobě stanoviska, jež promyšleněji uplatňoval ve studiích o románském umění, psaných souběžně. Nejrůznější recenze, úvahy, překlady, kritické poznámky, zveřejňované začátkem třicátých let v časopise *New Masses*, kolem poloviny třicátých let v časopisech *Art Front*, později v *Marxist Quarterly* a následně v *Partisan Review* a v *Zeitschrift für Sozialforschung*, totiž zachycují jinou stránku Schapirovy osobnosti, odlišnou od „akademického“ historika umění, publikujícího v *Art Bulletinu* a zajímajícího se o středověkou plastiku a rukopisy. Schapiro se během třicátých let stýkal s vyhraněnou intelektuální levicí, která téměř dennodenně diskutovala o situaci v Sovětském svazu. Studoval Karla Marxe a Bedřicha Engelse, podporoval Lva Trockého, se kterým byl v písemném kontaktu, zajímal se o stav Komunistické strany Spojených států, během války se stýkal s André Bretonem. Osudy jeho politických názorů se v mnohém podobaly dějinám evropských levicových hnutí druhé poloviny třicátých let, jež rozštěpil nástup stalinismu a hodnocení moskevských procesů.

V roce 1937 otiskl Schapiro v časopise *Marxist Quarterly* jeden ze svých nejzávažnějších předválečných příspěvků o moderním umění věnovaný abstrakci.²³ Pokračoval zde v předcházející kritice uměnovědného formalismu, tentokrát v polemice s názory Alfreda H. Barra. Co v minulých letech, kdy zamítal vývojový imanentismus potlačující sociální a ekonomické vztahy, pouze obecně naznačil, ozřejmil na vzniku abstraktního umění, které přispělo k docenění primitivního umění, dětských kreseb a výtvarných projevů choromyslných. Schapiro nepřijal ani Barrovo antitetické pojetí vývoje umění jako akce a reakce, ani jeho výklad, proč dochází k vyčerpání a úpadku (tímto jevem se přibližně v téže době u nás zabýval Vojtěch Birnbaum). Obě Barrovy teorie považoval za neadekvátní nejen proto, že zjednodušují lidskou činnost na prostý mechanický pohyb, který přirovnal k pohybu skákajícího míče, ale i proto, že opomíjejí „zdroj energie a stav pole“, bez kterého nejsou schopny zpětně dostatečně posoudit vlastní omezenou mechanickou koncepci. Z pouhého vyčerpání se nedají nikdy objasnit jeho příčiny. Vysvětlení, proč k vyčerpání došlo, nelze totiž podle Schapira odvodit z imanentního systému samého, ale z okolností, jež ho podmiňují, charakterizovatelných jako „zdroj energie a stav pole“. Reagoval zde přímo na Deweyho knihu *Umění jako zkušenost*, kde pojem energie, oproštěný od metafyzických obsahů, získal stěžejní postavení. Energií byl v tomto případě míněn osobní vklad umělce, polem otevřená sociálně ekonomická, institucionální základna. V dalekosáhlých úvahách o propojení umění a společnosti, které Schapiro podrobněji ozřejmil na výkladu Seuratova díla,²⁴ poukazoval na meze tohoto pohledu, spočívající v převážení sociálního nebo ekonomického východiska nad uměleckým. Shledal, že směřování postimpresionistického umění k extrémnímu subjektivismu a abstrakci je evidentní již v impresionismu, protože izolování jednotlivce a vyšších forem kultury od jejich sociálního základu, obnovení ideologické opozice člověka a přírody, jedince a společnosti vyplývá ze společenských a ekonomických příčin, které existovaly již před impresionismem. Ve složité politické situaci druhé poloviny třicátých let Schapiro nepovažoval vývoj umění za odraz metafyzických vztahů, ale za třídní zápas, ve kterém je umělec svobodný pouze zdánlivě. Abstraktní projev jako vyvrcholení autonomního procesu vývoje umění sice může být výrazem naprosté nezávislosti – umělecké, společenské i ekonomické, avšak umělec možná ještě více spoutává: jeho práce komunikuje jen s ním samým, když zůstává uzavřena v ateliéru.

[III]

Ze zmíněných tří příspěvků, vyzývajících k vytvoření sociálních dějin umění, vzniká dojem, že obsahovaly pouze teoretická prohlášení bez určitého naplnění. To nastalo na přelomu třicátých a čtyřicátých let, kdy se objevily práce *Od mozarabského k románskému stylu v Silosu* (1939), *Sochařství v Souillacu* (1939) a *Courbet a lidové umění* (1941). Dvě studie o románském sochařství se pojetím podobají disertaci, avšak jemný formální popis byl obohacen nejen podrobným ikonografickým rozbohem, nýbrž i novými postřehy, rozvíjenými během třicátých a čtyřicátých let, zejména vztahem k sociální základně. Tak španělský klášter sv. Dominika ve městě Silos poskytl model průniku dvou stylů – domácího mozarabského a přicházejícího románského.²⁵ V dosavadní literatuře se přijetí románského slohu vykládalo pouze mimouměleckými okolnostmi (například činností francouzských mnichů) a připomínal se jen vliv románského stylu na španělské umění, nikoli již zpětné působení. Schapiro se zaujetím sledoval, jak se oba různé styly prolínají dokonce na jedné památce. Podotýkal, že současnost stylů není ve středověkém umění zvláštností, zejména v dobách závažných dějinných změn. Nové formy se objevily vedle staršího umění nikoli pouze jako formy z něho vyvinuté, ale také jako jeho naprostá negace. Staré formy přetrvávaly vedle nových jako potvrzení protikladné nebo zanikající kultury. Srovnání mozarabského a románského stylu podnítilo Schapira k významným zobecněním, jimiž postihl jejich různou podstatu: mozarabský styl je spirituální, apokalyptický, fantastický a exegetický, románský je monumentální, expanzivní, veřejný a svou ikonografickou koncepcí mezinárodní. Schapiro přitom zdůrazňoval protikladnost jejich výrazových prostředků. Je-li vyvrcholením mozarabského stylu kniha jako výsledek práce mnišského skriptoria, je to u románského umění architektonická skulptura. Mimo minuciózně pojímané stylové otázky sledoval Schapiro důsledky měnících se společenských podmínek na obsah uměleckého díla. Zdůraznil vzrůst městského živlu ovlivňujícího původ světských motivů, které se vymanily z rámce tematiky náboženské. Dokládá je jak bordurami iluminovaných středověkých rukopisů, jejichž miniatury „*netvoří iniciálu a nevytvářejí žádný komentář k podstatě rukopisu. [...] Jde o profánní netradiční motiv, projev svobodné invence umělce inspirovaný slavnostními zkušenostmi každodenního života*“²⁶ tak i některými plastikami, zejména skupinou čtyř hudebníků, která mu byla příkladem sekularizovaného motivu ve středověkém umění a připomínala mu pouliční žongléry jako nositele světské, nenáboženské kultury. Již zde lze podle Schapira spatřovat kořeny moderního umění. Společenské změny pronikaly hluboko do církevní struktury, dokonce ovlivnily i osobnost sv. Dominika, který jako „*moderní světec své doby nebyl mučedníkem nebo čistým*

asketikem, upevňoval moc svého opatství stejně jako králové upevňovali svou světskou moc, a dokonce i jeho zázraky byly soudobého ducha a vztahovaly se k ekonomickým a politickým potřebám jeho doby.“²⁷

Jak hluboce dovedl Schapiro proniknout formální analýzou za skryté obecné myšlenkové a společenské souvislosti, vyplývá z jeho druhé výrazné studie o románském umění z konce třicátých let, analyzující sochařství v Souillacu.²⁸ Pro výklad románského sochařství se stal nesmírně podnětný rozbor souillackého tympanonu, jehož kompozice byla v dosavadní literatuře označována za náhodnou, spleť a chaotickou. Schapiroův pohled jednak ukončil jednostranné výhrady vůči románskému umění vedené z pozice naturalistické estetiky, jednak odhalil jeho estetické kvality, upírané mu některými historiky umění. Zjistil totiž, že zdánlivě zmatený rozvrh tympanonu je vnitřně uspořádaný, dokonce psal o chiasmatické symetrii, jejímž výrazem byla plastická diskoordinace (viz recenze na Emmanuela Loewyho, kde pracoval s pojmem plastické koordinace),²⁹ která se mu stala motivem, jež odhaloval na dalších románských památkách. Podle Schapira mělo jít o zvláštní druh negace, vytvářející skrytý kompoziční řád, založený na „*rozporném vztahu korespondujících částí*“, působící při povrchním rozboru sice náhodně, avšak při bližším pohledu vykazující vnitřní uspořádání.

Druhý metodický přínos práce o souillackém reliéfu tkvěl v paralele mezi formálními pojetím tympanonu a vývojem feudální společnosti. Schapiro porovnával tři tympanony: beaulieuský, moissacký a souillacký. Hierarchický, nadčasový řád Moissacu spojoval s ústřední feudální mocí, na beaulieuském reliéfu shledal individualizační tendenci, vrcholící v Souillacu, kde do centra tympanonu nebyla umístěna postava jako v Moissacu, ale dvě fáze příběhu. Docházelo tak ke „*znehodnocení absolutní transcendence*“ a zničení „*nehybného, absolutního, hierarchického řádu*“. Souillacký tympanon již podle něho „*anticipuje renesanci a konec středověku*“, neboť „*spiritualistické tendence mají světské zaměření*“.³⁰ V obou zmíněných studiích o středověkém umění odkrýval Schapiro za teologickou rovinou námětů obsahy, odkazující k dobové sociální situaci. Do výrazové stránky uměleckého díla zahrnoval nejen ikonografické náměty, ale především významy, vyplývající ze samého formálního provedení, ve kterém by se měla odrážet struktura společnosti.

Jak pružný byl pojem interakce, dosvědčuje Schapirova studie o Courbetovi,³¹ analyzující prostřednictvím svědectví mnoha malířových přátel a mecenášů jeho vztah k lidovému umění a probíhajícímu společenskopolitickému dění. Schapiro sledoval, jak se z lidového umění, z naivních a často neobratně provedených rytin, definovatelných zmíněnými sedmi Loewyho body, stává autonomní výtvarná forma vědomého primitivismu, odrážejícího Courbetovo sepětí s určitými sociálními vrstvami (nižšími společenskými třídami) a výtvarnými zájmy (umění dětí). Dospěl tak k rozlišení,

jež uplatnil i později, mezi naivním, přirozeným primitivismem, typickým zejména pro umění přírodních národů, a vědomým primitivismem, používajícím zjednodušené formy, prosazujícím se od konce první světové války jako pojem i ve výtvarné kritice. U Courbeta šlo konkrétně o záměrnou opozici vůči obrazům oficiálních salonů, probíhající jak ve výtvarné formě (v tzv. akompozičnosti), tak v rovině námětové (v monumentalizaci motivů rozšířených pouze v lidovém umění). Na jeho příkladu Schapiro zdůraznil způsob, jakým umělecké dílo vzniká v neopakovatelném dialogu se svou dobou.

Ve čtyřicátých letech soustředil Schapiro pozornost také na raně křesťanské umění na území Velké Británie. Studie *Oslí čelist, již Kain provedl první vraždu* (1942), *Obraz Nanebevstoupení Krista* (1943), *Náboženský význam Ruthwellského kříže* (1944) a *Místo Irska v irsko-saském umění* (1950), k nimž se volně váže *Anděl s beránkem* (1943), se sice týkaly jedné zeměpisné oblasti, avšak vždy se soustřeďovaly na určitou podrobnost. Každá odhalila jinou stránku Schapirova postoje. Když například probíral, proč byla za smrtící nástroj zvolena v anglosaském umění právě oslí čelist, zdůvodnil to nejen charakterem místního prostředí, nýbrž i její jedinečnou expresivní hodnotou, dokonce podotkl, že výběr oslí čelisti je „*vysoce imaginativní a obsahuje zvláštní styl fantazie*“.³² Schapiro často vycházel z jednoho dosud neanalyzovaného detailu, po jehož podrobném rozboru přistoupil k osvětlení podstaty celého stylu. K jiným typickým známkám jeho práce náležela koncentrace na stejný, současně se vyskytující, nicméně různě ztvárněný motiv. Příkladem mohou být odlišná pojetí Nanebevstoupení Krista, kdy jeden typ je statický (tj. emblematictější, zobrazuje Krista triumfujícího na nebesích), druhý narativní (tj. ukazuje přechodnou epizodu Nanebevstoupení, poslední moment inkarnace).³³ Zdůraznění protikladných pojetí jednoho motivu, příznačné pro Schapirův dualistický způsob uvažování a rozvedené o třicet let později ve vrcholné práci *Slova a obrazy*, volně navazuje na Rieglovy polaritní principy. Při interpretaci náboženského významu Ruthwellského kříže³⁴ se Schapiro dokonce dovolával společenských institucí, konkrétně církve jako hieraticky strukturované organizace, když zkoumal, zda bylo v silách osamělých poustevníků, aby v neosídlené krajině vztyčili monumentální kříže. Dospěl k závěru, že to vyžadovalo existenci pevné církevní instituce, reprezentující hlavní zájmy společnosti. Pojem instituce (později uplatněný i při analýze *Armory show*, výstavy, již proniklo moderní evropské umění do konzervativních Spojených států) představoval pro Schapira mez, po kterou prováděl sociální interpretaci. Zatímco styl zastupoval hraniční pojem v umělecké oblasti, instituce byla mezním pojmem v oblasti společenské: „*Výklad zvláštnosti ostrovních rukopisů musí vzít v úvahu funkce a obsah tohoto umění a jejich vztahy k zvláštnímu náboženskému stanovisku*

domácí církve a k jejímu asketickému duchu a výjimečné roli, někdy fetišistické a magické, psaného slova“.³⁵ V práci o irsko-saském umění opět narazil na svůj „životní“ námět: současnou existenci dvou různých stylů, střetávajících se v jednom díle, jejíž příčiny, jak to ostatně naznačoval v přednášce *Sociální základy umění*, není možné zjistit bez odkazu na velké náboženské a sociální antagonismy.

[IV]

Uvažoval-li Schapiro během třicátých let o interakci umělce a světa z hlediska sociologie a ekonomie, ovlivnila jeho umělecko-historický přístup v polovině třicátých let další disciplína: psychoanalýza. Zřetelně se promítla do práce „*Muscipula diaboli*“ – *symbolika oltáře Mérodů*,³⁶ ve které je ovšem patrný i vliv metodologických postojů Erwina Panofského, působícího ve Spojených státech od roku 1931. Schapirovi bylo umělecké dílo výsledkem složitého a mnohoznačného dějinného procesu. V případě oltáře Mérodů se zaměřil na odhalení „*skrytých významů*“ a na zjištění původního smyslu zobrazovaných předmětů, které podle něho získaly konkrétní obsah ještě dříve, než jim byl přiřazen teologický význam a než se staly součástí náboženské malby.³⁷ V tomto smyslu četl Schapiro jednotlivé předmětné motivy způsobem, který byl nadčasový, dokonce téměř ahistorický z hlediska dějin umění. Známý motiv pastičky na myši, jejíž výrobou je Josef zaměstnán, vnímal Schapiro z hlediska reálného života: nejprve musel být součástí jevového světa, teprve pak se stal námětem zobrazení, nejprve musel být funkčním předmětem, až následně se změnil v teologický symbol. Schapiro si všímal dvojích různých rysů jedné věci. V oltáři Mérodů tak na běžně rozšířeném, užitkovém předmětu dokládal ambivalenci světského a náboženského. Podle Schapira byl totiž autor oltáře ve svých představách o prostředí, kde žila Panna Maria a její ochránce Josef, bezděčně přitahován předměty, do kterých se promítají některé základní vlastnosti zobrazených postav a které neurčitě připomínají skryté prvky děje. Mimo faktické významy obsahovaly předměty ještě další dvě významové vrstvy: teologickou, spojenou s konkrétními náboženskými proudy, a psychologickou, týkající se latentní inklinace malíře, který prý neměl jednotlivé předměty dány předem ve formě určité konvence, ale jejich zobrazení vyplývalo z jeho podvědomého zacílení. Oltář Mérodů Schapirovi reprezentoval střet světského a náboženského jako většina děl, o něž se ze staršího, zejména středověkého umění zajímal. V psychoanalýze spatřoval Schapiro výrazné obohacení a rozšíření významové interpretace uměleckého díla. Dnes, kdy se bez pojmu

ambivalence a dvojznačnost zpravidla neobejde žádný uměleckohistorický text, si lze znovu uvědomit, jak bylo časné převedení původně psychoanalytického pojmosloví do oblasti dějin umění novátorské.

Schapiroův zájem o vznik moderního umění sahal mnohem hlouběji než do poloviny 19. století. Mezi jeho hlavní motivy náleželo vystihování okamžiku, ve kterém do románského umění pronikala osobní subjektivita, nezávislá na jakémkoli nadosobním řádu. Ve středověkém umění Schapiro poukazoval na zrození moderního člověka, který podle něho vyrůstal z konfliktu sakrálních a profánních sil. Schapiro nikdy neopomněl zdůraznit proces narušování církevních kánonů „*plodným okamžikem individuální koncepce*“ (viz jeho studie *O estetickém přístupu v románském umění* z roku 1947), obsahujícím zárodky dnešní senzibility. V zájmu o světské motivy, vyvázané z neprodyšných církevních dogmat, shledal rysy, vedoucí do současnosti. Tendence k subjektivitě představovala pro něj jeden ze základních zlomů v kulturních dějinách vůbec.

Zdůrazňování psychických obsahů zasáhlo i Schapirovy články o moderním umění: projevilo se jak v jedinečné analýze van Goghova obrazu *Havraní nad obilným polem* (1946), kde formální rozbor doplňoval rozbor psychologický, tak v podrobné studii *Fromentin jako kritik* (1949),³⁸ předcházející o několik let znovuvzkříšení *Starých mistrů*, vrcholící v druhé polovině padesátých let (tehdy byla kniha přeložena do několika jazyků, mimo jiné v roce 1956 vyšla polsky, v roce 1958 v novém překladu česky). Za nejpodnětnější rys *Starých mistrů* považoval Schapiro postižení „*primárního smyslového kontaktu*“, protože „*dotyk a smyslový materiál jsou duchovní věcí nejvyššího významu*“, jak si již ověřil na předcházejícím výkladu van Goghova malířského rukopisu, odrážejícího celkový psychický stav umělce: jeho rozbořem postihneme niterné rysy jeho osobnosti a zjistíme „*stav myslí autora v momentě tvorby*“. V pozadí Schapirova vyzdvižení právě tohoto bodu *Starých mistrů* tkvěla jeho zkušenost s postimpresionismem a abstraktním expresionismem, ve kterém je pojat primární gestický tah jako přímý výraz emotivního přetlaku. I když kladně přijímal Fromentinův „*sice osobní, nicméně vysoce objektivní*“ pohled a fakt „*přímého zabývání se uměleckým dílem*“, shledal ve *Starých mistrech* vnitřní rozpory, vyvolané autorovými psychickými zábranami, jež mu zkrusily objektivní pohledy na skutečnost a její detailní odbornou interpretaci.

V krátkém rozmezí tří let zveřejnil Schapiro dvě rozsáhlé monografie: van Goghovu (1950) a Cézannovu (1952).³⁹ Napsal je v době, kdy docházelo k novému přehodnocení umění konce 19. století. Zaujalo jej zejména vnitřní sepětí výtvarné formy a osobního stylu obou malířů. Van Gogha považoval za „*první příklad skutečně osobního umění*“. Ornamentálně dekorativní strukturu pozadí jeho portrétů chápal jako výsledek duševních stavů

(viz například křivkovité a protínající se linie ze saintrémského období). Vedle těchto formálních vlastností van Goghových obrazů si všiml i jejich sociálního zaměření, kdy již výběr portrétované osoby závisel jedině na svobodném rozhodnutí umělce. Z tohoto úhlu s jistou nadsázkou poznamenal, že právě van Goghovy podobizny byly prvními demokratickými portréty vůbec. Obdobně založil i monografii o Paulu Cézanovi, jemuž věnoval z moderních malířů nejvíce pozornosti. Za mistrnou analýzou barevného, formálního a kompozičního pojetí obrazu a vynikajících srovnání s Manetem a Poussinem lze odhalit určitou inspiraci dobově aktuální existenciální filosofií a fenomenologií. Schapiro se ve druhé polovině čtyřicátých let seznámil v Paříži s Mauricem Merleau-Pontym, který prohloubil jeho přístup k prostoru a vnímání. Tato zkušenost obrátila Schapirovu pozornost jiným směrem, než bylo působení levicových tezí, jejichž jednostrannost si zřejmě začínal uvědomovat. Dokázal oba protichůdné pohledy spojit. Na jedné straně detailně pronikal do Cézannova pojetí obrazového prostoru, jenž – na rozdíl od Poussinova – můžeme „*pouze pozorovat*“; nelze do něho „*vtoupat a procházet se v něm*“. Na straně druhé si všiml odcizenosti a psychické distance, jejichž výrazem mu byl Cézannův obraz *Hráči karet*.

Z obou monografií je zřetelné, že je Schapiro připravoval v době, kdy koncipoval svoji nejslavnější studii *Styl*. Pracoval zde s pojmy „*stylových afinit*“. Zjistil, že japonskou grafiku obdivovali impresionisté i malíři, kteří na impresionismus reagovali. Stylovými polaritami se vyslovil proti závěrům některých meziválečných teoretiků, podle nichž Cézanne syntetizoval baroko a klasicismus. Polarita stylů, vyjadřovaná protikladem Ingrese a Delacroixe, nebyla již podle Schapira pro Cézanna žádným uměleckým problémem, byla mu jako výrazová možnost lhostejná.

Na Schapiroových studiích ze čtyřicátých let se jednotlivé názorové vrstvy, jimiž během let procházel, kladou přes sebe, prolínají se a vytvářejí společně kompaktní celek, ze kterého se však dá zpětně rozpoznat, kdy se o určitý myšlenkový okruh začal zajímat. Po sociologických a ekonomických aspektech uměleckého díla, příznačných pro druhou polovinu třicátých let, následovala o desetiletí později Freudova psychoanalýza a Merleau-Pontyho fenomenologie. Schapirova kritika formalistického imanentismu se během doby ještě prohloubila: na vzniku obsahových stránek uměleckého díla se podle něho ve čtyřicátých letech podílely tři oblasti: institucionální, společenské formy (určující například církevní náměty), nadindividuální psychoanalytické významy (motiv nádob, otvorů či otevřených a uzavřených brán) a individuální psychické zkušenosti (přítomné třeba v charakteru malířského rukopisu).

[v]

Úběžník dosavadních i výchozí bod budoucích Schapiroových aktivit představoval *Styl*,⁴⁰ jedna z nejznámějších a nejčastěji citovaných prací, ve které shrnul poznatky bádání o stylu od konce minulého století, kriticky se vyrovnával se schematicností a mechanicitou polaritních, cyklických i evolučních teorií. Již v disertační práci, když rozbíral tympanon v Moissacu, zjistil, že se názor na styl mění nejen během dějinného procesu, ale i z pohledu jednotlivých oborů (dějin kultury, dějin umění, antropologie, ikonografie). Zavrhoval rasové pojetí stylu, zneužití německou uměnovědou, i čistě ideální, imanentistické vývojové modely. Proti jednostrannému formalismu vyzdvihl, jak se dalo očekávat z jeho předcházejících přístupů, psychologickou a sociální analýzu, avšak současně varoval před pouhou paralelností formálního vývoje a světonázoru, provedenou Rieglem v závěru *Pozdně římského uměleckého průmyslu*, na kterou sám ještě navazoval ve svých studiích o románském umění z konce třicátých let. Zaměření na obsah, typické již pro dřívější Schapirovy práce, pokračovalo i v letech padesátých; zdůrazňoval, že vývoj forem není autonomní, ale je spojený s měnicími se zájmy, které se objevují více či méně v námětech umění. Nepomohou-li k detailnějšímu objasnění obsahu jednotlivých stylů světonázorové analogie, protože katedrály patří ke stejné náboženské sféře jako tehdejší teologie (zde mírně polemizoval s prací Erwina Panofského *Gotická architektura a scholastika*, v které byla právě tato polarita zkoumána), je třeba vyjít z rozboru dominantní instituce (například církve) nebo společenské třídy.

O žádné jiné metodologické studii zveřejněné po druhé světové válce nelze říci, že byla tak dlouhodobě podnětná jako *Styl*. Navázala na ni většina vůdčích dějepisců umění publikujících v šedesátých a sedmdesátých letech tohoto století (James S. Ackerman, Ernst Gombrich, Georg Kubler, Svetlana Alpersová, u nás ji podstatněji reflektoval Petr Wittlich a další). Stala se krystalickým bodem, syntetizujícím předcházející názory na styl, ale současně je i do značné míry uzavírá, jak signalizuje ustupující zájem o pojem stylu u mladších generací, pro které již ztrácel energii. Dnes by zřejmě vyžadovalo značné úsilí oživit Schapirův názor, že pro historika umění je styl hlavním předmětem výzkumu, že je systémem charakteristických výrazových forem, jimiž se projevuje osobnost umělce a zřetelný názor skupiny. Nakolik je skutečně práce historika umění vázána na pojetí stylu, jenž by měl být vyvrcholením jeho snah, zůstává otevřené. Stále více se zdá, že po Schapirovi, jemuž představa stylu byla výkladovým rámcem, je styl pracovním, volně použitelným instrumentálním pojmem, nikoli úběžníkem, jehož podstatu by měl historik umění objasňovat. Sloužil především k zjištění vztahu jednoho díla k druhému, k objasnění autorství a přesnějšímu dato-

vání. Otázky týkající se stylu promýšlel Schapiro především proto, že styl pro něj jako historika umění představoval pevnou základnu, již se vztahoval k jiným oborům, aniž ztrácel jistotu: po různých, radikálních úvahách se vždy vrátil zpátky ke stylu, který považoval za dominantní vlastnost uměleckého díla, již mohl zkoumat od letmého tahu po celkovou formu. James S. Ackerman si povšiml, jak právě styl prorůstá Schapirovy studiemi od těch nejstarších, věnovaných románskému umění: „*Uvědomil jsem si, že jeho pojetí stylu nebylo jen artikulační základního umělecko-historického pojmu pro vyjádření charakteru uměleckých děl a jejich vzájemných vztahů, ale že bylo také rámcem jeho výzkumné metody. Skutečnost, že v každé ze svých důležitých studií o středověku se zaměřil na styl, mu umožňuje začít výzkum induktivně, puntičkářsky zkoumat jednotlivé prvky, popisovat nejprve jejich části, pak celek, dále strukturu, která je organizuje, a pak srovnávat jednu strukturu s dalšími. Tento postup plyne z vědomého předpokladu, že všechny části se skládají dohromady, systematicky načrtnou formální schéma, které je podstatnou složkou stylu, a jakmile je tento proces ukončen, charakterizování vlastností výrazového modu vyjeví plně sílu významu díla.*“⁴¹ Ackerman se dostával k mezi, na níž se Schapirovo pojetí stylu pohybovalo, když rozebíral jednotlivé památky. V tomto smyslu chápal stylovou analýzu především jako pracovní nástroj, jenž však nebyl v případě Schapira uzavřený, ale byl interaktivní: vymezoval se vůči mnoha dalším disciplínám, jejichž podněty vstřebával, aniž však jimi byl pohlcen. Schapiro – ač se mohlo někdy zdát, že propadl přespříliš ztotožnění umělekohistorického bádání s jiným oborem – si prostřednictvím stylu udržoval jako historik umění míru kontaktu s okolním světem. Jakmile však styl v posledních desetiletích 20. století ztratil pozici určujícího motivu, kterou zaujímal od přelomu 19. a 20. století, změnilo se i vlastní postavení dějin umění, jimž zmizel bod, o něž se mohly opírat. Zajímavé ovšem bylo, že tento posun se neodehrál po nějakém složitém diskursu, zpochybnujícím další existenci priority stylu nad ostatními umělekohistorickými termíny, ale že se významní představitelé oboru začali zajímat o zcela jiné otázky. Styl přestal být svorníkem (dosud se zpravidla probíral v závěrečné kapitole nějakého rozboru) a změnil se pouze v jednu z možností, jak k dílu přistoupit. Schapiro sice zdůrazňoval otevřenost stylu, ale ani ta, jak se zdá, nedostačovala.

Obdiv Michaela Camilla k Schapirovi rozboru souillackého reliéfu⁴² s motivem Teofilovy legendy vystihoval přesně, co měl Ackerman na mysli při psaní vět o tom, jak byl Schapirův pohled proniknut stylem. Schapirovi nebyla stylová analýza nikdy pouhou deskripcí, ale reflektovala především jeho intelektuální a kritické zájmy. Dokázal vnímat románský styl způsobem, jenž nejen vystihoval jeho charakter, nýbrž odrážel také situaci doby, ve které byl rozbor prováděn. Schapiro přistupoval k dílu kontextuálně. I když si

často záměrně vybíral příklady bez přímých souvislostí se současností, neodhlížel od dějinné situace, kdy své studie psal. Dílo měl za spojnicí mezi přítomností a minulostí, představovalo mnohonásobný průsečík vztahů. Jelikož neabstrahoval od bodu, na němž stál, uvědomoval si dějinný pohyb. Schapirův pohled tak získal napětí a přitažlivost. Neuplatňoval na díla předem hotové přístupy, spíše si názor tvořil z jejich bezprostředního smyslového pozorování, odrážejícího jeho teoretické závěry. Tím, že analyzoval soudobé umění a myšlenkové proudy, dokázal podnětně čerpat náměty ze své přítomnosti, což se zpětně promítalo i do jeho výkladu staršího umění. Někdy je vnímal téměř jako umělec, hledající souvislosti mezi vlastním projevem a dřívějšími přístupy.

Výrazným Schapiroovým exkursem do období vrcholné renesance, jíž se jinak příliš nezabýval, je obsáhlá reinterpretace známé knihy Sigmunda Freuda *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci*.⁴³ Ačkoli Schapiro navazoval na předválečné metodické poznatky, formulované zejména v reakci na zásady nové vídeňské školy (například operoval s konstantní výtčkou, že byl zanedbán historický a sociální kontext), zaměřil se hlavně na vytýčení možného plodného vztahu mezi stylem a psychoanalýzou. K materiálu, který Freud objasňoval psychoanalyticky, i když ani on neopomíjel širší kulturní souvislosti, přistoupil Schapiro jako historik umění varující před mechanickou aplikací principů jedné vědy, která podle něho nastane, nebude-li psychologický rozbor založen na pečlivé interpretaci literárních a historických pramenů. Schapiro byl vždy obezřetný k jakékoli konstrukci, jež by nevyplývala z mnohonásobného potvrzení jednotlivých, často vzájemně protichůdných stanovisek, jejichž správný výklad je podmínkou k obsáhlým syntézám. Za závažný nedostatek Freudova přístupu uvedl nemožnost vytvoření přímého spojujícího článku mezi psychoanalytickým postupem a teorií stylu: ve Freudově knize jsou původní prvky uměleckého díla pouze znázorněním představ a přání; zatímco styl sám, náležející jiné – snad biologické – oblasti osobnosti, zůstává jeho přístupem nedotčený. Schapiro však psychoanalýzu nezavrhoval, nýbrž, jak to pro něj bylo typické i ze vztahu k jiným vědním oborům, podnětně ji zužitkoval a naznačil směr, jímž by se měl psychoanalytický rozbor Leonarda ubírat. Nechával otevřenou otázku, do jaké míry styl souvisí přímo s nevědomím, nakolik je jeho bezprostředním výrazem nebo nakolik je záležitostí záměrnou, utvářenou vědomě, i když právě na ní se ukazuje rozpětí, jež může nastat mezi psychoanalytickým a strukturalistickým přístupem ke stylu. V okamžiku, kdy se Schapiro přímo zabýval malířským rukopisem, zdůrazňoval podíl nevědomí. Michael Camille vyzdvihoval Schapirovo spojení okrajových aspektů středověkého *image-making* (například kreseb na bordurách rukopisů) s Freudovým pojetím nevědomí, avšak objevit kořeny určitého stylu v nevědomí by zřejmě

Schapiro považoval za příliš schematické, stejně jako když napadl „vědecké“ Sedlmayrovy přístupy. Schapirův chiasmatický výklad souillackého reliéfu je výrazem mnohonásobné adekvace: mezi představou historika umění, který v reliéfu objevil vztahy, jichž si dosud nikdo nepovšiml, o nichž předpokládá, že jsou významu reliéfu co nejbližší, dále doby, jejíž základní rysy chce prostřednictvím chiasmatického vztahu obnovit, aniž z něho ovšem učiní zákon, uplatnitelný následně na cokoli, a smyslu, jenž v tomto kompozičním vzorci vidí.

[vi]

V americkém umění panoval v padesátých letech zvýšený zájem o abstrakci. Neunikl mu ani Schapiro, který v období studené války, omezující ve Spojených státech svobodu uměleckého projevu, publikoval zásadní studii o legendární výstavě *Armory Show*.⁴⁴ Mimo dokonalý vhled do stavu tehdejšího umění a společnosti je nutno především vyzdvihnout i metodologicky podnětné odstínění pojmů *image* (týkal se realistického znázornění) a *picture* (zahrnoval obraz jako takový), jimiž vytvořil přesnější polaritu pro vysvětlení přechodu realistického umění v abstraktní, než poskytovaly dosavadní termíny jako nepředmětné či nefigurativní malířství. Neznázorňuje-li obraz empirickou realitu, ještě tím nezaniká, jak by se mohli domnívat odpůrci abstraktního malířství: jde totiž o neznázorňující (*imageless*) malířství bez předmětů, nicméně se syntézou tak komplexní jako umění znázorňující. Abstrakce vstoupila do nového období, jež Schapirovi bylo mnohem bližší než abstraktní umění druhé poloviny třicátých let. Nyní se vyrovnával s výraznějšími díly, přinesenými vzedmutou vlnou americké malby. Jediněná úloha expresivních a emotivních kvalit abstraktního expresionismu, směru, jímž byl Schapiro mimořádně unesen, jej přivedla, jak to ostatně již pro něj bylo obvyklé, k rozlišení dvou protikladných stylů – energie a pasivity (první zastupoval Jackson Pollock, druhý Mark Rothko) –, ve kterém se projevil jeho lety promyšlený teoretický model, kdy ze stejné sociální základny vyrůstají polaritní výrazové formy (viz již zmíněná práce o Nanebevstoupení Krista).

V abstraktní etapě dospělo umění podle Schapira k nové svobodě, jelikož se od základů změnila i jeho úloha, když fragmentární zobrazení výseku empirické skutečnosti nahradila exprese, konstrukce a imaginace, tři základní momenty moderního umění, z nichž každý může být samostatně rozvinut. Moderní obraz, který symbolizuje jedince uskutečňujícího svobodné a hluboké zaujetí sebou uvnitř svého díla, s důrazem na spontaneitu,

instinkt, náhodu, bezprostřednost a impulzivnost se odlišuje, jak Schapiro tvrdí, od průmyslové výroby a hromadné komunikace: první vyžaduje pravidelný automatický a bezporuchový chod, druhá se omezuje na neosobní, vypočítané a kontrolované informace.⁴⁵ Moderní umění, zejména malířství, nepodléhá ani apriornímu programu, ani řízenému zpravodajství, je říší svobody, poskytující jedinci plné uspokojení. Elementární obrazce v umění odlišoval Schapiro od obdobných, používaných v matematice. Pro matematika má diagram pouze praktický cíl, je ilustrací pojmů, nezajímá ho, zda je nakreslen bílou nebo žlutou křídou, zda jsou linie širší nebo užší. Umělec však počítá právě s těmito kvalitami, elementární formy mají pro něj fyziognomii, jsou to živé výrazové normy. Smysl jedinečných tvarů ve výtvarném umění je pokaždé jiný. Vyplývá ze způsobu jejich použití. Díky poválečné vlně abstrakce si Schapiro otevřel cestu k „nenapodobivým“ prvkům obrazu. Obsahovou analýzu zobrazovaného tvaru neprováděl z hlediska jeho předmětnosti, ve které by mohl shledávat vztah k nevědomí, ale šel ještě hlouběji: zaměřil se na charakter místa, které tvar nese, na prázdno kolem něho a bezprostřední vztah k okolí. V souvislosti s elementárními formami poukazoval na vzájemnou podmíněnost symbolických významů a expresivních kvalit. Připouštěl, že znázorněný kruh nebo čtverec je v určitém skrytém smyslu náboženský symbol. Zároveň však zdůraznil, že možnost těchto geometrických tvarů sloužit za metafory božského vzniká z jejich živých, často závažných kvalit pro senzitivní oko.

[VII]

V šedesátých letech prohluboval Schapiro dosavadní metodické závěry v několika kratších studiích o středověkém umění (*Iluminovaný anglický žaltář z raného 13. století*, 1960; *Beautova Apokalypsa z Gerone*, 1963; *Lučičstník a pták na Ruthwellském křížu*, 1963) a v knižní práci *Parma Ildefonsus*, monografii o románském rukopisu z přelomu 11. a 12. století, ve které rozvinul všechny své uměnovědné postupy: podrobný paleografický a textový rozbor doplnil průhledy do sociálního prostředí mnišského života a provozu skriptoria. Obzvláště se věnoval vyhledávání dvou střetávajících se protikladných stylů a psychoanalytické interpretaci některých ikonografických motivů. K primitivnímu zobrazení se vrátil v populárním vydání *Starověkých mozaik v Izraeli*.⁴⁶ Mezi jejich různými typy nachází polaritní napětí, vyskytující se v raně křesťanském a byzantském umění. Na jedné straně jde o primitivní izolované formy, nezávislé na obsahu a použitelné na jakékoli téma (kresby dětí, amatérů stejně jako stepní umění), na straně druhé o vědomé zobra-

zení izolovaných forem, náležející ke kompozičnímu přístupu školeného umělce a nesoucí silně expresivní i symbolické významy. Schapiro přitom podotýká, že oba typy izolace, v nichž se opět projevuje jeho konstantní zaujetí Loewym, jsou v pozdně starověkém umění tak propojeny, že je sice nelze od sebe oddělit, přesto se však v jejich osvojení projevuje sociální diference: první typ je častý v lidovém a folklorním umění, druhý v umění vysoce profesionálním.

V roce 1963 se Schapiro zúčastnil dvacátého mezinárodního kongresu dějin umění,⁴⁷ na kterém vystoupil se samostatným projevem o reliéfu v Rodez a počátcích románského umění v jižní Francii. Pronesl zde rovněž zahajovací řeč v sekci zabývající se uměním 19. a 20. století. Jako jeden z mála promluvil k několika oblastem současně. Dostalo se tak velkého uznání jeho celoživotní odborné práci. Vedle textů o starším umění nenechával Schapiro v šedesátých letech stranou ani metodologii. V polovině tohoto desetiletí zveřejnil dvě proslulé teoretické úvahy. Obecně estetickým otázkám, jimiž se v předcházející etapě zabýval pouze okrajově, věnoval příspěvek *O dokonalosti, souvislosti a jednotě formy a obsahu* (1966).⁴⁸ Patří sice k jeho nejspekulativnějším, když obdobně jako ve *Stylu* poukazuje na dějinnou podmíněnost polarit dokonalé-nedokonalé, celistvé-neúplné a uzavřené-otevřené (například u prací vzniklých během delších období, které dnes vnímáme jako jeden celek, i když jsou složeny z disparátních stylů; „úplnost ještě neznamená dokonalost, za dokonalý můžeme považovat i fragment“) a kritizuje mechanickou aplikaci dialektiky obsahu a formy, celku a části. Přestože dialektický materialismus odmítal, když poukazoval na dějinnou podmíněnost, nastávající právě v použití těchto termínů na konkrétní umělecké dílo, začal se dialektickému pojetí historie blížit. Obsahová stránka uměleckého díla vyplývala Schapirovi z významu forem jako zobrazujících a výrazových struktur. Jako typický příklad, na němž lze dobře demonstrovat rozlišení mezi formou, obsahem a námětem, uvedl Schapiro dva portréty jedné osoby, vytvořené pokaždé jiným stylem: jsou různé v obsahu, ačkoli identické v námětu. V abstraktním umění se ovšem dualismus obsahu a formy stírá a účinek tkví pouze v intenzitě expresivních forem.

Výrazové kvality probíral Schapiro i v referátu o tzv. nemimetických aspektech zobrazení, předneseném na druhém mezinárodním kongresu o sémantice v Kazimierzi (1966),⁴⁹ který lze po *Stylu* považovat za jeden z metodicky nejdůležitějších. Analyzoval fenomén, o němž dosud chyběla ucelenější práce, i když si jeho závažnost pro rozbor uměleckého díla uvědomovala již strukturalistická estetika ve třicátých letech.⁵⁰ Poukazoval na rozdíl nemimetických prvků, determinujících zobrazení před jeho realizací (plocha plátna, velikost a tvar rámu, způsob zavěšení), a nemimetických prvků zobrazení samého (linie zpředměťující a abstraktní). Expresivní

kvality vyjadřovalo podle něho i prázdné pozadí kolem zobrazeného tvaru stejně jako záleželo na tom, zda tvar je široký nebo úzký, zda je umístěn nahore nebo dole, vlevo či vpravo. Jacques Derridu na Schapirovi článku přitahovaly postřehy týkající se dějin rámování, které – jak Schapiro ukázal – bylo poměrně pozdní záležitostí, stejně jako „kulturní“ charakter „pravoúhlého rámu“.⁵¹ Schapirova přednáška měla větší úspěch, než když pronesl předcházející příspěvek o jednotě obsahu a formy, na nějž bezprostředně reagovalo kritickými výtkami mnoho dalších řečníků. V Kazimierzi Schapiro zobecnil svoji mnohaletou zkušenost s celým spektrem výtvarného umění, což mu umožňovalo volně přecházet od jednoho dějinného příkladu k jinému.

V šedesátých letech psal Schapiro o moderním umění minimálně. Vedle textu pro katalog výstavy Cézannových akvarelů a zahajovacího projevu na kongresu historiků umění, kde podrobněji sledoval mnohostranné reakce na impresionismus, přispěl kratšími úvahami do katalogů svých přátel: sochaře Alexandra Caldera a malíře Josefa Šímy. Teprve koncem šedesátých let se vrátil dvěma úzce specializovanými studii o zátiších k Vincentu van Goghovi a Paulu Cézannovi. První vznikla jako polemika s Heideggerovým pojetím van Goghova obrazu *Zátiší s botami*, obsaženém v jedné části *Vzniku uměleckého díla*. Spatřoval-li Martin Heidegger v rozboru zobrazených bot pravdu prožívanou vesničanem bez reflexe, přičemž vyšel z představy, že boty patřily venkovance, nesouhlasil Schapiro s jeho výkladem, i kdyby byl správný ve svém východisku: „*Byla by chyba předpokládat, že pravda, kterou odhaluje Heidegger v obraze, jsoucno bot, je něco jednou provždy daného, co se nehodí pro vnímání bot existujících mimo obraz. V Heideggerově fantastickém popisu bot zobrazených van Goghem nenacházím nic, co bychom si nemohli představit při pohledu na skutečný pár bot venkovanky.*“ Oproti Heideggerovi Schapiro konstatoval, že s největší pravděpodobností šlo o vlastní boty Vincenta van Gogha, který jejich zobrazením obracel divákovu pozornost k sobě – boty se staly součástí jeho vlastního portrétu.

Z téhož roku jako polemika s Heideggerem pocházela i studie *Jablka Cézannova*,⁵³ která si vytkla obdobné cíle: odkrýt individuální významy zvolených předmětů pro umělce samého. Šlo o věci, u nichž se zprvu zdálo, že nemají žádný obsah, že byly převzaty z konvenční zásobárny motivů přecházejících téměř samovolně z obrazu na obraz. V případě Cézannově podnikl Schapiro jeden z nejradiálnějších útoků na pouze formální analýzu výtvarného umění, protože na jablkách, zdánlivě podružném námětu zátiší, která dosavadní dějepis umění považoval za atematická, vyvrcholila jeho kritika „čistého umění“. Již před válkou naznačil v přednášce *Sociální základy umění*, že i pouhá faktická rovina námětu závisí na společenském kontextu, ovlivňujícím výběr předmětů, tudíž i zdánlivě „bezobsažné“ zátiší

je sociálně předurčené. U Cézanna dospěl k ještě radikálnějšímu závěru: motiv jablek pro malíře nevyplýval jen z obecných dobových souvislostí, sdílených s ostatními současníky, ale vkládal do nich osobní význam, tkvící v jejich skrytém erotickém smyslu. Tento proces lze sice podle Schapira postihnout psychoanalyticky, nicméně nevyvodíme z něj spojnici mezi přímým vyjádřením Cézannových pocitů a jejich transponováním do „nevinných“ předmětů. Schapiro vlastně zopakoval některé námitky vyslovené proti jednostrannému psychoanalytickému přístupu k umění již ve studii o Freudovi, když nyní navrhol, aby se vedle psychoanalytických postupů osvětlujících „*přemístění jako nevědomý akt Cézannovy volby*“ zohledňoval také vlastní vývoj umění, jehož znalost může zprostředkovat postavení zátiší jako žánru v dějinách evropského malířství. Jak dokládá studie o Cézannových jablkách, Schapiro se občas navracel ke svému dřívějšímu zájmu, aniž však své stanovisko příliš přehodnotil. Ve vztahu k psychoanalýze navázal na úvahy z předcházejících, často několik desetiletí starých textů, ať se týkaly oltáře Méroldů nebo Leonarda a Freuda. Setrval na výhradách, vznesených vůči psychoanalýze dříve, avšak současně i rozšiřoval způsob jejího použití, ostatně zcela ve Freudových intencích: nevědomí se projevuje především tam, kdy bychom to nejméně čekali – ve zdůraznění konvenčního motivu jablek na Cézannových zátiších.

[VIII]

Výsledky více než desetiletého bádání syntetizoval Schapiro v knize *Slova a obrazy*.⁵⁴ Její první teze přednesl v roce 1960 na semináři o hermeneutice, požádaném Kolumbijskou univerzitou, ale některá metodická východiska naznačil již v diplomové práci. Na neobvykle široké dějinné základně, vedoucí od starověkého umění k modernímu, sledoval vztah obrazu a literární předlohy. Poukazoval jako již mnoho historiků před ním na zkreslení, ke kterému zpravidla dochází při zobrazování literárních předloh. Chyba totiž nebývá v dalším vývoji umění opravena a objevuje se dále. Ovlivňují ji pravidla, která společně s rozhodujícími kulturními myšlenkami a hodnotami určují výběr polohy, gesta, oděvu, velikosti prostředí, rasy, aktérů a předmětů. Závisí na stylu, jenž je podle Schapira „nositelem výrazu“. V kapitole téma klidu a pohybu, zabývající se mezními typy pojetí lidského těla, předvedl Schapiro na příkladě bitvy Izraelitů v čele s Mojžíšem a Amálechem (Ex. 17,9–13) možnosti formální a významové přeměny jednoho biblického motivu tím, že ho zasadil do obsáhlých dějinných souvislostí. Zjistil, že vizuální zpracování často vnucuje odlišný způsob vnímání, než

vyplývá z literární předlohy, Schapirovo polaritní uvažování se promítá i do rozlišení stání a dění, které by snad mohlo mít ideové kořeny v přednáškách Aloise Riegla z přelomu století, s velkým ohlasem publikovaných v polovině šedesátých let. (Rieglovy studie Schapiro podrobně četl, jak je zřejmé z jeho recenze, publikované v roce 1944, na Moreyho knihu *Rané křesťanské umění*.) Statický, frontální postoj, vyjadřující „já“ zobrazené postavy, přímo diváka oslovuje a zapojuje do bezprostředního dialogu, zatímco dynamický, dějovější profil spojený se třetí osobou („on“ nebo „ona“) vede k větší kompoziční uzavřenosti.⁵⁵ Dialektiku frontality a profilu rozebíral Schapiro v rozsáhlých souvislostech a maximálně ji zobecnil. Šel tak daleko, že ji téměř označil za nadčasově platnou, za nositele univerzálních kulturních významů, které zůstávají stejné, i když se mění námět. Dokonce neváhal z oblasti umění vykročit do reálného života a všiml si její role při kultických obřadech. „*Dualita frontality a profilu může znamenat rozdíl mezi dobrem a zlem, posvátným a méně posvátným nebo profánním, nebeským a pozemským (...), živým a mrtvým, skutečnou osobou a představou.*“⁵⁶ Současně však Schapiro zůstával krajně obezřetný k jejímu schematickému uplatnění.

[IX]

Není pochyby, že Schapiro byl pravděpodobně jedním z nejuniverzálnějších historiků umění 20. století. Měl neuvěřitelně široký záběr: zabýval se jak uměním raně křesťanským, byzantským a románským, tak uměním 19. a 20. století. Dovedl spojit velké faktografické znalosti s moderními teoretickými závěry. Podnětně zasáhl, i když ojedinělými rozbory, také do výkladu uměleckých děl pozdní gotiky a renesance. Vždy se zaměřoval na monografické zpracování kratšího dějinného úseku, jedné osobnosti nebo památky.⁵⁷ Nepublikoval přehledné dějiny umění či práce sledující delší období. Schapirovy úzce specializované studie představovaly mezníky, vytýčující další postup. Jeho teoretické závěry, v mnoha směrech průkopnické, se rychle staly obecným majetkem.

Schapirovy práce se vyznačovaly dvěma konstantními rysy: empirismem a kriticismem. Empirismus byl primární rovinou jeho uměnovědného přístupu. Současně s ním však probíhala také kritická reflexe nad materiálem samým i nad stavem předcházejícího bádání. Recenzemi, které mají stejný význam jako jeho samostatné studie, se vyrovnával s aktuální dobovou literaturou (ve třicátých letech například s Jurgisem Baltrušaitisem, Alfredem Barrem a Nikolausem Pevsnerem, v letech čtyřicátých s Charlesem Rufusem Moreyem, v padesátých s Kurtem Weitzmannem, Sigmundem Freudem

a Alfredem Louísem Kroebrem, v šedesátých s Martinem Heideggerem). Právě v nich, spíše než ve specializovaných statích, se soustředoval na obecné otázky: zkoumal postavení dějin umění jako samostatného oboru a jejich vztah k jiným vědním disciplínám (sociologii, psychologii, filosofii) a k specifickým oblastem uměnovědy (poměr paleografie nebo ikonografie k dějepisumu umění). Snažil se vystihnout původní význam uměleckého díla v rámci dějinného procesu, ze kterého odvozoval jeho skutečnou hodnotu.

Přestože v raných studiích situoval Schapiro umělecké dílo do celkového vývojového rámce (románskou plastiku na abstraktní osu od archaismu k naturalismu), nepovažoval postulování evolučních zákonů ani za cíl, ani je nekladl jako požadavek na dějiny umění. Nedůvěřoval spekulativním vývojovým modelům vytrženým z historických souvislostí. Příkladem skepse k nejrůznějším abstraktním konstrukcím, mezi něž patřil historický a dialektický materialismus, může být právě Loewyho sedm bodů archaického umění, které Schapiro nechápal jako východisko či závěr dějinného cyklu – Loewy postihoval pouze možnosti objevující se v jakékoli dějinné etapě. Ani Schapiro se však neubráníl „nadčasovým“ formálním analogiím, které byly přítomné již v jeho pracích ze třicátých let, kdy srovnával kompoziční typy románského a manýristického umění (ostré kontrasty velikostí různých postav románských reliéfů v Moissacu, Vézelay a Autunu mu připomněly přeexponování perspektivních zkratk v manýrismu; u reliéfu ze Souillacu zmiňoval El Grecův *Pohřeb hraběte Orgaze*).

Již v počátečních textech Meyera Schapira se projevil dva dominantní rysy, odlišující jej od ostatních historiků umění: důraz na expresivní a estetické kvality díla. Expresivita se stala hraničním termínem pro posouzení, zda jde o umělecké dílo; jejím podkladem bylo nejen křídlení fyziologických a psychologických protikladů, ale i podvrtná dialektika, již Schapiro vyjádřil pojmem chiasma, do něhož se jeho zájem o expresivitu soustředil. Pojem chiasma byl natolik široký, že se hodil nejen na charakterizování proroka Izaiáše ze Souillacu, ale i podstaty románského umění, jehož typickým rysem je „*chiasmatický, antitetický vzorec*“. Vedle expresivních kvalit měly podstatný vliv na utváření uměleckého díla kvality estetické. Schapiro dokonce tvrdil, snad v pozdním ohlasu na Nietzscheho, že estetická zkušenost může být východiskem radikálního myšlení, že by dokonce mohla vést k obratu do sociální reality a podpořit „třídní boj“, jak vyplývá ze Schapiroových studií ze třicátých let, kdy jeho vztah k estetice připomínají hesla z *Encyklopedie společenských věd* (1934), kam přispěl nejen obsáhlou historickou studií o hrnčířství, ale i heslem o vkusu, jednoznačně prozrazujícím jeho tehdejší orientaci: Schapirovy analýzy vycházejí zejména ze sociálních a třídních zájmů. Poukazoval na odlišné pojetí vkusu u různých společenských vrstev, přičemž tento vztah neviděl jen jako mechanické působení vkusu vyšší

třídy na nižší, ale jako oboustrannou interakci (viz jeho pozdější studie o Courbetovi). V zárodku se zde projevy již jeho zájmy: „*Dvojitý vkus může koexistovat v rámci jedné třídy jako grand a petit goût v 18. století (...), jeden oficiální, důstojný a konzervativní, druhý neformální a lehký.*“⁵⁸

Podstatným rysem Schapirovy metody byly polaritní koncepce a významové dvojnárodnosti. Obě poukazovaly na jeho dynamický pohled na dějiny umění. Polaritní koncepce, jež označoval za „*osvobozující dualitu stylů*“, skýtal meze, na něž upozornil teorií modů, formulovanou v recenzích na již zmiňovanou knihu *Raně křesťanské umění* od Charlese R. Moreyho a na *Cyklus nástěnných maleb v kostele Panny Marie v Castelserpiu* od Kurta Weitzmanna: mody se týkaly buď rozporu uvnitř stylu, nebo formálně protikladného charakteru několika současně probíhajících stylů. Když Schapiro kritizoval Moreyho polarizování neoatického a alexandrijského stylu, tázal se, zda spíše než o styl nejde jen o mody prováděné stejným umělcem nebo školou v souhlasu s vyjadřovaným obsahem. K modům se vrátil i v případě Weitzmannovy knihy o freskách v Castelserpiu, kde rozlišení dvou různých způsobů zobrazení (tj. statické, izolované postavy na zlatém pozadí a dramatické figurální uspořádání v krajině) nevnímal jako záležitost stylů, ale modů, které jsou „*něčím jako žánry v poezii, jež mohly být prováděny jedním umělcem ve shodě s námětem nebo účelem práce, stejně jako umělci italské renesance mohli malovat izolované monumentální postavy a pohybové scény proti zcela rozličným pozadím a s kontrastnějším přízvukem ve výrazu rukopisu*“.⁵⁹ Tento rozdíl měl praktické důsledky. Jeho pomocí se zjišťoval individuální podíl jednotlivých umělců: buď mohlo jít o práci dvou umělců, nebo jednoho, projevujícího se různými stylovými idiomy. Polaritní způsob uvažování přiměl Schapira i k vyhledávání protikladného pojetí stejného ikonografického námětu (viz jeho práce o Nanebevstoupení Krista) nebo opačných figurálních postojů (volba mezi bočním a čelním zobrazením postavy ve *Slovech a obrazech*).

Obdobně jako mody, působící v rámci jednoho stylu, byl Schapiro zaujat i významovými dvojnárodnostmi, kdy za primární faktickou rovinnou nacházel několik překrývajících se obsahových vrstev. Zdůrazňoval zejména takové, ve kterých docházelo k mnohonásobnému křížení, soustřeďujícímu se v Schapirovo pojetí do dvou oblastí: pronikání profánních aspektů do sakrálního umění a střetání dvou různých stylů v jednom uměleckém díle. Odkrývání ambivalentních významů jej přivedlo k soustavnému objevování světských námětů v raně křesťanském a středověkém umění. Postihoval jím zrod moderní subjektivity, což bylo jedním z jeho vůdčích témat. Do těsného prorůstání sakrálního a profánního zasahují i názory, které často znemožňují přesné rozlišení jednoho od druhého. Výběr náboženských postav ovlivňují světské zájmy a motivy původně

zvolené pro své výrazové kvality mohou být později vykládány jako náboženské a morální symboly.

Schapiro mistrně ovládal nejelementárnější složky uměnovědy – přesné specifikování formální a významové stránky uměleckého díla. Úkol deskripce netkvěl jen v odlišení podstatných prvků od podružných při vlastním popisu, ale především ve vyzdvižení skrytých vazeb. Jako historik umění pronikal pod povrch tvarů, aby pro zachycení toho, co zde spatřil, vymýšlel nové pojmosloví, jímž fixoval formální stránky uměleckého díla, jež nemusejí být okamžitě smyslově postižitelné (viz pojem „diskoordinace“ používaný pro charakteristiku románského sochařství nebo pojem „otevřené asymetrické sítě“, vystihující přesah impresionismu v abstrakci). Věnoval se jim proto, aby mohl kritizovat veskeré představy o nahodilém a svévolném vzniku formy. I u zdánlivě nejchaotičtějšího díla, které připadalo současníkům nelogické a zmatené (například některé obrazy abstraktního expresionismu), lze podle něho objevit vnitřní řád, stejně jako za ikonografickými náměty je možné hledat jejich stálý i proměňující se smysl. Symbolický význam vznikal podle Schapira z interakce psychologických a sociologických oblastí. Jeho obsah není přímo daný, nýbrž se pokaždé opět zpřítomňuje; nepřechází trpně z formy na formu. Schapira přitahoval především živý rozpor, vyplývající z individuálního formulování jednoznačných významů. I v tak konvenčním námětu, jakým bylo zátiší na konci 19. století, dokázal spatřit nevědomé záměry. Sledoval jak přesahy formální (vztah impresionismu a postimpresionismu k abstraktnímu malířství), tak motivické (například jak se oslí čelist, která byla vkladem raně křesťanského umění na území Velké Británie, dostala až na jedno křídlo gentského oltáře). U obou poukazoval na vzájemně související tvarové a významové transformace. Schapirovo zdůrazňování společenských, ekonomických nebo politických vazeb náleželo ve druhé polovině třicátých let k inspirativním, stejně jako jeho pozdější zájem o fenomenologii vnímání a jazykovědu. Lze ho tudíž považovat za jednoho z průkopníků sociálních dějin umění, aniž ovšem sám nějaké napsal, i za historika umění, který se zasadil za uplatnění psychoanalýzy a vizuální sémantiky. Jeho přenášení přístupů jiných oborů na umělecko-historický materiál bylo pokaždé tvůrčí a na svou dobu objevné. Pro Schapira mělo zejména jeden smysl: sloužilo mu k hlubšímu objasňování konkrétního jevu.

I když se Schapiro zabýval poměrně širokým spektrem nejrůznějších oblastí z dějin umění, nejsou jeho studie určeny jen pro specialisty na dané období, ale jsou přínosné tím, jak dokázal uchopit zvolený námět. Způsob Schapirova pohledu nepřestává upoutávat. Jeho texty lze číst křížem krážem, doslova chiasmaticky, aniž se přitom ztratí hlavní zřetel, jímž mu zůstávaly dějiny umění, jejichž modelovou postavou pro 20. století zřejmě představuje více než kterýkoli jiný historik umění již tím, že se nepohyboval

v zaběhnutých kolejích badatelského zájmu. Nechával stranou gotiku, renesanci a baroko, a věnoval se námětům – stojícím na okraji – často mi-eurovským nebo ze současného umění, o nichž se nepředpokládalo, že by do dějin umění bezprostředně patřily.

Jako chiasma by bylo možné označit i způsob Schapiroových recenzí nejružnější umělecko-historické literatury. Přesto ani on neušel kritice: jeho krátká reakce na Heideggerovu interpretaci bot z obrazů Vincenta van Gogha byla obsáhle, možná až příliš příkře rozebírána Jacquesem Derridou.⁶⁰ Nicméně již to, že Schapiro řekl k Heideggerovu pojetí bot svůj názor a vstoupil do oblasti, která mu byla sice blízká díky celoživotnímu přátelství s filosofem Ernestem Nagelem, ale již se příliš aktivně nezabýval, lze hodnotit jako z jeho strany riskantní čin, poukazující zpětně na vlastní meze umělecko-historického výzkumu.

POZNÁMKY

- 1 E. PANOFSKY, *Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European*, in: Týž, *Meaning in the Visual Art*, Gordon-City / New York 1955, s. 321–346. I když během let se dočkalo toto poněkud zjednodušené Panofského tvrzení korekce, bylo jedním z prvních, v nichž se původem evropský vědec zabýval situací dějepisu umění ve Spojených státech.
- 2 Tamtéž, s. 325–326.
- 3 Meyer Schapiro (23. září 1904, Šiauliai, Litva – 3. března 1996, New York, USA) se v roce 1907 přestěhoval s rodiči do Spojených států, kde na Kolumbijské univerzitě vystudoval archeologii a dějiny umění (1920–1926). V letech 1926–1927 cestoval šest měsíců po Evropě a Blízkém východě. Doktorskou práci obhájil v květnu 1929, od roku 1928 přednášel na katedře dějin umění a archeologie Kolumbijské univerzity. Ve třicátých letech se výrazně projevila jeho levicová orientace. Schapirovy přednášky navštěvovali vedle studentů také mnozí významní američtí umělci. K jeho přátelům patřil Barnett Newman, Robert Motherwell, Ad Reinhardt, někteří představitelé pop-artu a minimalismu. Schapiro se rovněž sblížil s evropskými umělci, kteří se v důsledku války přestěhovali do Spojených států – s André Bretonem, André Massonem, Fernandem Légerem aj. V roce 1952 byl na Kolumbijské univerzitě jmenován řádným profesorem a v roce 1965 získal titul univerzitního profesora. Během doby byla Schapirovi věnována dvě zvláštní čísla časopisů (*On the Work of Meyer Schapiro*, Social Research XLV, jaro 1978; *Meyer Schapiro*, Oxford Art Journal XVII, 1994, č. 1.) a několik samostatných studií: J. MARGOLIS, *Meyer Schapiro and the Science of Art History*, The British Journal of Aesthetics XXI, léto 1981, s. 240–252; W. HOFMANN, *Laudatio auf Meyer Schapiro zur Verleihung des Aby-M.-Warburg-Preises 1984*, Idea IV, 1985, s. 210–221. Seznam Schapiroových textů obsahuje bibliografie: L. MILGRAM SCHAPIRO, *Meyer Schapiro, The Bibliography*, New York 1995. Nekrolog: J. RUSSELL, *Meyer Schapiro, 91, is dead*, The New York Times, 4. března 1996, s. 11.
- 4 W. E. KLEINBAUER, *Modern Perspectives in Western Art History*, New York 1971, s. 75.
- 5 M. SCHAPIRO, *Review of Morey's Early Christian Art*, Review of Religion XIII, 1944, s. 165–186. Proč se Schapiro nedostal na Princetonskou univerzitu, kde původně chtěl studovat, objasňuje rozhovor s Helenou Epsteinovou. Viz H. EPSTEIN, *Meyer Schapiro. A Passion to Know and Make*

Known, Art News, květen 1983, s. 75, 78. Tento rozhovor a komentovaný životopis je cenným zdrojem mnoha informací o Schapirově osobnosti.

- 6 J. DEWEY, *Art as Experience*, London 1934, s. 303.
- 7 F. BOAS, *Race, Language and Culture*, New York 1940 (jde zejména o tři studie: *Some Problems of Methodology in the Social Sciences*, 1930, *Race and Progress*, 1931, *Aims of Anthropological Research*, 1932).
- 8 Tamtéž, s. 255.
- 9 M. SCHAPIRO, *Rendering of Nature in Early Greek Art*, The Arts VIII, červenec–prosinec 1925, s. 170–172.
- 10 Schapirova umělecká díla a osobní dokumenty obsahuje publikace: L. MILGRAM SCHAPIRO, D. ESTERMAN (edd.), *Meyer Schapiro. His Painting, Drawing, and Sculpture*, New York 2000 (s předmlouvou J. Russela a úvodem L. Milgram Schapirové a Daniela Estermana).
- 11 M. SCHAPIRO, *Romanesque Sculpture of Moissac*, The Art Bulletin XIII, 1931, s. 249–250, 464–531.
- 12 Tamtéž, s. 347.
- 13 Tamtéž, s. 495–496.
- 14 K Schapiroovým tehdejšími stanoviskům má blízko práce J. MUKAŘOVSKÉHO, *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty*, Praha 1936.
- 15 M. SCHAPIRO, *On Geometrical Schematism in Romanesque Art*, in: Týž, *Romanesque Art*, London 1977, s. 268.
- 16 Týž, *New Documentes on Saint Gilles*, in: *Romanesque Art* (cit. v pozn. 15), s. 329.
- 17 Citováno dle P. HILLS, 1936: M. SCHAPIRO, *Art Front, and the Popular Front*, Oxford Art Journal XVII, 1994, č. 1, s. 35.
- 18 M. SCHAPIRO, *Social Bases of Art, First American Artists Congress*, New York 1936.
- 19 Týž, *New Viennese School*, The Art Bulletin XVIII, 1936, s. 258–266.
- 20 Tamtéž. Snad nejpřesněji vystihl Schapiro novou vídeňskou školu takto: „*Nová vídeňská skupina chce být konkrétní v analýze uměleckého díla jako individuální, objektivní, formální struktury, ale když se obrátí k dějinám, ztratí ze zřetele strukturu dějinného předmětu, jmenovitě osobitost lidské společnosti, a zabývá se absolutně zobecněnými kategoriemi, které zdanlivě vytvářejí dějiny vlastní vnitřní logikou. Nová vídeňská škola nemá ve skutečnosti dějinné předměty. Směřuje k výkladu umění jako nezávislé proměnné, výrobku duchovní aktivity. Krátce dává přednost teleologické dedukci před empirickým studiem dějinných podmínek a skutků*“ (s. 260).
- 21 Ve druhé polovině sedmdesátých let vyšly za sebou v pravidelných intervalech tři podstatné výběry z Schapirova díla: *Romanesque Art*, New York 1976; *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, New York 1978; *Late Antique, Early Christian and Mediaeval Art*, New York 1979. Svazek přinázející jeho teoretické studie se objevil až o mnoho let později: *Theory and Philosophy Of Art, Style, Artist, and Society*, New York 1994. Po něm následovaly nevydané Schapirovy přednášky o impresionismu: *Impressionism. Reflections and Perceptions*, New York 1997, a výběr dalších textů o vztahu umění a společnosti: *Worldview in Painting – Art and Society*, New York 1999. Všechny tyto svazky vyšly v newyorském nakladatelství George Brazillera.
- 22 Příspěvky obsažené ve zvláštním čísle *Oxford Art Journal* (cit. v pozn. 3) patří k nejdůležitějším, jež byly o Schapirovi dosud publikovány.
- 23 M. SCHAPIRO, *Nature of Abstract Art*, in: *Modern Art 19th and 20th Centuries* (cit. v pozn. 21), s. 47–86.
- 24 Podle Schapira se Seuratův vztah k ekonomickému vývoji v mnohém lišil od symbolických nebo syntetických skupin. Místo aby se Seurat bouřil proti morálním následkům kapitalismu, věnoval se jako spokojený inženýr jeho progresivní technické stránce a za náměty monumentálního umění přijal populární formy komercializované zábavy nižších tříd.

- 25 M. SCHAPIRO, *From Mozarabic to Romanesque in Silos*, in: *Romanesque Art* (cit. v pozn. 15), s. 28–101.
- 26 Tamtéž, s. 42.
- 27 Tamtéž, s. 62.
- 28 Týž, *The Sculptures of Souillac*, in: *Romanesque Art* (cit. v pozn. 15), s. 102–130.
- 29 Principy diskoordinace však nejsou podle Schapira formální, protože nejen v Souillacu, ale v celém románském umění lze pozorovat v různém stupni duální charakter realismu a abstrakce, světskosti a dogmatu, který je zakotven v dějinné a společenské situaci.
- 30 Stylové změny nevyplývají podle Schapirova názoru jen z širokého pole sociálních a kulturních podmínek. Decentralizace epizodických forem a diskoordinace schémat, antitetický pohyb postav, konkrétnost a energie zobrazení v kontrastu k tradičním symbolickým obrazcům (designs) předpokládá širší koncepci aktivního, morální rozpolčeného jedince – současně křesťana a občana, jehož boje jsou ztvárněny v náboženských a církevních legendách. Sociální a ekonomický vývoj, který nepřítomně ovlivnil nové programy církevní obrazotvornosti, také podpořil svobodu sochaře a nabídl mu uvnitř rámce spiritualistických a estetických pojmů ještě naturalističtější formy, ještě členitější a podrobnější kompozice, uspokojující nové zkušenosti.
- 31 M. SCHAPIRO, *Courbet and Popular Imagery*, in: *Modern Art, 19th and 20th Centuries* (cit. v pozn. 21), s. 47–86.
- 32 Týž, *Cain's Jaw-Bone that Did the First Murder*, in: *Late Antiquity, Early Christian and Mediaeval Art* (cit. v pozn. 21), s. 150–176.
- 33 Týž, *The Image of Disappearing Christ*, in: *Early Christian and Mediaeval Art* (cit. v pozn. 21), s. 266–287.
- 34 Týž, *The Religious Meaning of the Ruthwell Cross*, in: *Late Antiquity, Early Christian and Mediaeval Art* (cit. v pozn. 21), s. 150–176.
- 35 Týž, *The Place of Ireland in Hiberno-Saxon Art*, in: *Late Antiquity, Early Christian and Mediaeval Art* (cit. v pozn. 21), s. 225–241.
- 36 Týž, „*Muscipula Diaboli*“, in: *Late Antiquity, Early Christian and Mediaeval Art* (cit. v pozn. 21), s. 1–11.
- 37 Tamtéž, s. 8.
- 38 Týž, *Fromentin as Critic*, *Partisan Review* XVI, leden 1949, s. 25–51.
- 39 Týž, *Vincent van Gogh*, New York 1950; *Paul Cézanne*, New York 1952.
- 40 Týž, *Style*, in: A. L. KROEBER (ed.), *Anthropology Today*, Chicago 1953, s. 287–312.
- 41 J. S. ACKERMAN, *On Rereading „Style“*, *Social Research* XLV, jaro 1978, s. 161.
- 42 M. CAMILLE, *How New York Stole the Idea of Romanesque Art. Mediaeval, Modern and Postmodern in Meyer Schapiro*, *Oxford Art Journal* XVII, 1994, č. 1, s. 66–67.
- 43 M. SCHAPIRO, *Leonardo and Freud. An Art-Historical Study*, *Journal of the History of Ideas* XVII, 1956, č. 2, s. 147–178.
- 44 Týž, *Introduction of Modern Art in America. Armory Show*, in: *Modern Art, 19th and 20th Centuries* (cit. v pozn. 21), s. 135–178.
- 45 Týž, *The Younger American Painters of Today*, *The Listener*, 26. ledna 1956, č. 1404, s. 146–147; *Recent Abstract Painting. On the Humanity of Abstract Painting*, in: *Modern Art, 19th and 20th Centuries* (cit. v pozn. 21), s. 213–232.
- 46 Týž, *Ancient Mosaics in Israel*, in: *Late Antiquity, Early Christian and Mediaeval Art* (cit. v pozn. 21), s. 20–33.
- 47 Týž, *A Relief in Rodez and the Beginnings of Romanesque Sculpture in Southern France*, in: *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art I. Romanesque and Gothic Art*, Princeton 1963, s. 40–66; *The Reaction against Impressionism*, in: *Studies in Western Art: Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art IV. Problems of the 19th and 20th Centuries*, Princeton 1963, s. 91–92.

- 48 Týž, *On Perfection, Coherence and Unity of Form and Content*, in: S. Hook (ed.), *Art and Philosophy*, New York 1966.
- 49 Týž, *On Some Problems in the Semiotics of Visual Art. Field and Vehicle in Image-Signs*, *Semiotics I*, 1969, č. 3, s. 223–242.
- 50 Velmi blízko k těmto úvahám mají přednášky Jana Mukařovského ze druhé poloviny třicátých let, viz J. MUKAŘOVSKÝ, *Estetika výtvarného umění*, *Umění* XXXVI, 1988, č. 1, s. 74–81.
- 51 J. DERRIDA, *The Parergon*, October 1979, č. 9, s. 37.
- 52 M. SCHAPIRO, *The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh*, in: M. L. SIMMEL (ed.), *The Reach of Mind. Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York 1968, s. 203–204.
- 53 Týž, *The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Still-life*, in: *Modern Art, 19th and 20th Centuries* (cit. v pozn. 21), s. 1–38.
- 54 Týž, *Words and Pictures*, Hague 1973.
- 55 Podle Schapira historický Mojžíš v původní verzi vytváří znak adresovaný křesťanským divákům, zatímco jeho pozdější profilové postavení v zobrazené akci, jejíž význam je dán v prosté denotaci biblických slov, nevolá po žádném hlubším porozumění nebo symbolu.
- 56 Tamtéž, s. 43. Skvělou literární ukázkou, pracující s kontrastem čelního pohledu a profilu, představují pozdní prózy R. WEINERA, shrnuté ve *Hře doopravdy* (Praha 1971).
- 57 Ve studiích o Schapirovi se často připomíná, že právě tato jeho specializace na jednu památku byla novou v dobové umělecko-historické literatuře. Analogii v Čechách představuje Vincenc Kramář, jenž začal věnovat monografickou pozornost jednotlivým uměleckým dílům.
- 58 M. SCHAPIRO, *Taste*, in: *Encyclopedia of the Social Science XIV*, New York 1934, s. 523–525.
- 59 Týž (rec.), C. R. MOREY, *Early Christian Art*, *Review of Religion* VIII, 1944, s. 165–186; (rec.) K. WEIZMANN, *The Fresco Cycle of S. Maria di Castelsepio*, *The Art Bulletin* XXXIV, 1952, s. 147–163.
- 60 J. DERRIDA, *Restitutions*, in: Týž, *The Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 255–382.

LEONARDO A FREUD: UMĚLECKOHISTORICKÁ STUDIE*

(1955)

V literatuře o umění představuje Freudova knížka o Leonardovi – *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci)¹ – vrcholný příklad rozboru osobnosti umělce pomocí psychoanalytických metod. Ať už je náš názor na Freudovy závěry jakýkoli, i nezaujatý čtenář postřehne mistrovský rukopis v podnětné teorii, kterou autor vykládá s nádhernou jednoduchostí a průkazností. Kniha, jež s důvtipem zkoumá umělcova dosud nepovšimnutá přiznání, si též zaslouhuje obdiv za to, jak ušlechtilý obraz Leonardovy mysli a charakteru vykresluje. Většina uměnovědců, kteří od vydání knihy o Leonardovi psali, však tuto práci opomíjela, i když se stejně jako Freud pokoušeli pomocí rozboru umělcovy psychiky vysvětlit jisté výjimečné rysy jeho umění.² Teprve nedávno vzdal sir Kenneth Clark v jedné z nejlepších knih o Leonardovi poslední doby hold Freudovi konstatováním, že jeho interpretaci obrazu Svaté Anny Samotřetí považuje za hluboce pronikavou;³ nešel však ve Freudových stopách pokud jde o zásadnější otázku charakteristiky malířovy osobnosti.⁴ Po 45 letech tedy dosud postrádáme zhodnocení Freudovy knihy z hlediska dějin umění. Předkládám zde výsledky takového rozboru nikoli ke kritice psychoanalytické teorie jako takové, ale spíše k posouzení její aplikace na problém, v němž jsou – jak je třeba říci – fakta nesmírně vzácná.⁵

[1]

Při čtení Leonardových poznámkových sešitů zaujala Freuda zvláště následující pasáž, kterou cituji z jeho vlastního textu: „*Mám dojem, že už někdy předtím mi bylo určeno, abych se tak důkladně zabýval supem, neboť si*

* Studie tvoří základ přednášky, která byla přednesena v Ústavu Williama Alansona Whitea v New Yorku dne 12. ledna 1955.

*vzpomínám jako na velmi dávno událost, když jsem ještě ležel v kolébce, že ke mně přiletěl sup, otevřel mi ústa ocasem a mnohokrát mi svůj ocas vrazil mezi mé rty.*⁶

Tato Leonardova vzpomínka nezaujala žádného z autorů, kteří psali o tomto umělci dříve, i když jde o jednu jedinou zmínku o dětství v rozsáhlém množství jeho poznámek. Na základě klinických zkušeností dospěl Freud k závěru, že vzpomínky tohoto druhu nesouvisejí se skutečnými událostmi, nýbrž odpovídají fantasiím v dospělosti, které se ve světle podobné zkušenosti promítají zpět do dětství a které vděčí za svůj význam této zkušenosti. Mezi svými pacienty zjistil, že takové sny a fantazie představují sexuální obrazy; týkají se touhy, která je společná pasivním homosexuálům a již si do sexuální sféry dospělosti transponovali zkušenosti svého dětství. Supův falický ocas v ústech dítěte nahrazuje matčin prs.

Proč nahradil Leonardo matku supem? Tu přichází ke slovu Freudova velká zvědavost v oblasti filologie, etnografie a archeologie, tedy disciplín, které – jako psychoanalýza – odhalují a dešifrují skrytou minulost. Vzpomněl si, že v egyptském písmu je sup označován hieroglyfem pro „matku“ a že bohyně Mut s hlavou supa je někdy zobrazována s falickým symbolem. Podobnost „Mut“ s „Mutter“ je tak zjevná, že ji Freud nemohl považovat za náhodnou.

Sup, jak předpokládal, se v Leonardově fantazii ztotožňoval s matkou nejen proto, že znal ekvivalenci matky a supa v egyptském písmu – egyptské myšlení zpřístupnil Italům v době renesance helénistický autor Horapollon –, ale také protože Egypťané, Řekové a Římané věřili, že se sup vyskytuje pouze v ženském rodě. Tento podivný pták byl počat větrem, a církevní Otcové jej tudíž uváděli jako přirozený prototyp panenského zrodu. Mohl-li být sup oplodněn větrem, potom mohla Marie počít skrze Ducha svatého. I když Freud neznal žádný renesanční text týkající se této myšlenky a odvolával se na starší autory, jako byl sv. Augustin, v Leonardově době byla tato idea živá. V rozpravě Pieria Valeriana, věnované Cosimovi dei Medici, je o supovi v souvislosti s jeho zázračným oplodňováním větrem zmínka jako o přirozené analogii Panny Marie.⁷

Při četbě starého textu mohl Leonardo spojovat supa se svou matkou vzhledem k tomu, že jako nemanželské dítě, vychovávané bez otce, pokládal matku za panenskou bytost. Freud předpokládá, že matka ve své opuštěnosti a osamělosti zahrnovala dítě veškerou láskou, která by jinak patřila jeho otcovi; její vášnivé polibky podnítily Leonardovu předčasnou sexualitu a fixaci na matku. I potom zůstal připoután k obrazu své matky a byl přitahován jen chlapci podobnými tomu, jehož milovala ona. Tato infantilní situace je nejen příčinou Leonardovy pasivní homosexuality, ale určila i průběh jeho umělecké dráhy se všemi jejími podivnými omezeními

i jeho výsledný sklon k vědě. Žádná rodičovská autorita neusměrňovala jeho normální dětskou zvědavost, podmíněnou nepřítomností otce, a proto se jeho badatelský instinkt mohl později volně rozvinout a překročit hranice soudobých názorů.

Je třeba říci, že Freud považuje tyto rané zkušenosti za nezbytnou, ne však dostačující podmínku Leonardova růstu. Přiznává, že neví, proč – v souladu s vlastní teorií konvertibility psychických sil – došlo k částečné represí spolu s neobvykle intenzivní sublimací nepotlačeného libida (či sexuální energie) v oblasti umělecké a vědecké. V některých případech vyvolávají tyto biologické okolnosti silnou represí, v jiných sublimaci. Organické kořeny charakteru leží mimo hranice psychoanalytického výzkumu. „Protože pak umělecké nadání a schopnost k práci jest úzce spojena se sublimací, jsme nuceni přiznati, že také výklad uměleckého nadání jest psychoanalýze nepřístupný.“

Když bylo Leonardovi necelých pět let, možná dokonce pouhé tři roky (jak předpokládá Freud), přijal jej za adoptivního syna jeho vlastní otec, který se krátce po Leonardově narození oženil a který neměl z tohoto manželství žádné potomky. Dítě tak zažilo lásku dvou matek, skutečné matky Kateřiny, vesnické dívky žijící ve městě Vinci, a macechy Albiery, první ženy Piera da Vinci. O mnoho let později si v obraze sv. Anny s Marií a Ježíškem, pokračuje Freud, Leonardo na obě matky vzpomněl. Na obou verzích – kartónu v Královské akademii v Londýně (obr. 26) a obraze v Louvru (obr. 27) – Marie vyhlíží jen nepatrně mladší než její matka, na rozdíl od apokryfní legendy, podle níž byla Anna bezdětná a již překročila věk plodnosti, když božským zázrakem porodila Marii. Freud vysvětloval tento obraz mladých matek téhož půvabu a sličnosti jako Leonardovu invenci, s níž mohl přijít jen umělec čerpající ze své vlastní zkušenosti z dětství. Walter Pater se domnívá, že i známá Mona Lisa je inspirována Leonardovými vlastními dětskými zážitky. Tato usmívající se žena, jejíž tvář – prostřednictvím Leonardova portrétu – nepřetržitě znepokojuje západní svět, přitahovala malíře právě proto, že jítřila jeho vzpomínku z dětství; po vytvoření portrétu Mony Lisy nakreslil sv. Annu s Pannou Marií a Ježíškem a ženské tváře obdařil stejným úsměvem. Již sama usmívající se žena je evokací vzpomínky na něhu oddané matky. V Leonardově životopise, sepsaném asi třicet let po umělcově smrti, uvádí Vasari jako umělcovy prvotiny sádrové odlitky soch usmívajících se žen a dětí. Leonardova umělecká dráha se tedy začíná symbolem, který dominuje jeho zralým létům, tj. obrazem úsměvné ženy mateřského vzezření a jejího dítěte.

Nedlouho po prvním vydání Freudovy práce o Leonardovi rozpoznal v obraze v Louvru jeho žák, psychoanalytik Oskar Pfister, v Mariině modré drapérii obrysy supa, objímajícího její pas a spodní část těla.⁸ Ptákovu hlavu

s výrazným zobákem spatřuje v levé části; vpravo vytváří drapérie supí ocas, který končí v ústech dítěte. Freud přijal tento objev jako neočekávané potvrzení svého vlastního dešifrování malířovy dětské zkušenosti. „Klíč ke všem Leonardovým úspěchům a neštěstím je skryt v dětském snu o supovi.“⁹ Při prezentaci argumentů jsem nedosáhl téže přesvědčivosti jako Freud, jehož rekonstrukce umělcovy osobnosti je dojemným a souvislým příběhem o psychologických osudech génia. Vynechal jsem množství teoretických podrobností, na nichž Freud svou interpretaci zakládá. Věřím však, že jsem přetlumočil základní body jeho dedukce a teorie týkající se Leonardova umění. Freud si byl vědom toho, že mnohé v jeho knize spočívá na nejistých předpokladech o umělcově životě a že jeho metoda je riskantní; byl ale přesvědčen, že hlubší vysvětlení dostupných faktů by vyžadovalo detailnější rozpracování psychoanalytických koncepcí.

[II]

Posudme nejprve text o supovi. V roce 1923 namítal Eric Maclagan, anglický odborník na renesanční umění, že Freud, který používal německého překladu, Leonardův sen nesprávně interpretoval.¹⁰ Pták, jenž Leonardovi podle jeho vzpomínek vložil ocas do úst, nebyl sup, nýbrž luňák červený – italsky „nibbio“. Luňák je též dravec, ne však mrchožrout, a od supa se podstatně liší. Mnohem důležitější je ale skutečnost, že nejde o ptáka, jenž u Egypťanů slouží jako hieroglyf pro „matku“ a jemuž folklórní tradice přisuzuje pouze ženský rod. Není ani ptákem, kterého církevní Otcové spojují s panenským porodem.¹¹

Třebaže pasáž pojednává nikoli o supovi, ale o luňákovi, Freudova otázka o původu Leonardova snu zůstává nezodpovězena. Nechci rozebírat jeho psychoanalytický význam – takový úkol by byl nad moje síly –, avšak běžným textovým rozbořem lze ze zřejmého obsahu této fantazie vysoudit jisté závěry.

Po dalším přečtení oné pasáže pochopíme, že se Leonardo zamýšlel nad tím, proč vlastně začal o luňákovi psát.¹² Tato pasáž se nachází na rubu listu, na němž si zaznamenal různá pozorování o letu ptáků.¹³ Ve spisech o letu je zmínka o několika druzích ptáků, ale o luňákovi častěji než o kterémkoli jiném druhu. Podle Leonarda se jedná o ptáka, u něhož lze nejlépe pozorovat přirozené mechanismy letu. Zvláště pohyby ocasu inspirují konstruktéra létacího stroje:

„Když se luňák při sestupu úplně přetočí a ve střemhlavém letu proráží vzduch hlavou, je nucen nastavit ocas co nejvíce proti směru letu; a pak jej opět

rychle ohýbá podle zamýšleného směru, přičemž změny ptákovu letu odpovídají pohybům jeho ocasu, které zas připomínají pohyby lodního kormidla, jež při otáčení obrací i celou loď, avšak ve směru opačném.“¹⁴

„V mnoha případech řídí pták směr letu pohybem konce ocasu a křidel přitom používá někdy velmi málo, jindy vůbec ne.“¹⁵

„Pohyby luňákova ocasu způsobují nápor vzduchu, který je prudce stlačován a který uzavírá podtlakový prostor vytvořený letem ptáka. Tak tomu je po obou stranách takto vzniklého prostoru.“

Na téže stránce Leonardo píše: „Totéž lze říci o kormidlu, umístěném na konci lodi a modelovaném ve tvaru ptačího ocasu. Ze zkušenosti víme, že za rychlého pohybu velkých lodí se toto malé kormidlo otáčí mnohem snáze než loď samotná.“¹⁶

Myšlenku o luňákově ocasu coby modelu kormidla převzal Leonardo od římského autora Plinia, jehož cituje na jiném místě. Ze seznamu knih, který si Leonardo do svých listů zapsal, víme, že vlastnil Pliniův spis „O přírodě“, pravděpodobně v italském překladu.¹⁷

Ve svém pojednání o luňákovi („milvus“) píše Plinius: „Zdá se, že pohyby svého ocasu tento pták vyučoval umění řídit lodi, příroda tak v oblacích ukazovala to, co vyžaduje v hlubinách.“¹⁸ Tuto pasáž cituje tyž Valeriano, o němž jsem se zmiňoval v souvislosti se supem. V kapitole o luňákovi v knize o symbolech a znacích čteme: „Luňák je symbolem umění řídit loď,“ a autor cituje Plinia: „Na příkladu luňáka se lidé naučili řídit loď: kormidlo je tvarováno podle luňákova ocasu.“¹⁹

Podle Valeriana je tedy luňák symbolem lodivoda.²⁰ Leonardova volba luňáka za ptáka vlastního osudu měla zřejmě hlubší souvislost s umělcovým vědeckým zaměřením, než Freud předpokládal. Tluče-li v Leonardově fantazii luňák ocasem v ústech dítěte, můžeme v tom spatřovat i narážku na charakteristické pohyby ocasu proti větru a větrným proudům, jejichž protějškem je dech.

I když toto vysvětlení není zdaleka vyčerpávající, přivádí nás o něco blíže k Leonardově myšlence. Nabízí se otázka, proč umísťuje epizodu do svého dětství? Proč ona podivná asociace luňáka s dětskými ústy?

Zde opět pomůže filologický přístup. Fantazie týkající se příhody z dětství jako předzvěst štěstí či génia v dospělosti není jevem výjimečným, ale zavedenou literární formou. Ve své knize „O věštění“ píše Cicero: „V dětství naplnili mravenci známému frýžskému králi Midovi ve spánku ústa obilními zrny. Předpovídalo se mu pak velké bohatství, a tak se skutečně stalo.“ V dalším textu Cicero dodává: „Když spal Platón jako dítě v kolébce, usadily se mu na rtech včely, což se vykládalo jako znamení budoucí výjimečné řečnické obratnosti.“²¹ Jeho příští výmluvnost se tak předvíдалa již v dětství. Z těchto textů čerpal římský spisovatel Valerius Maximus, jehož pojednání o hrdinech

a význačných osobnostech bylo jednou z nejčtenějších knih v Leonardově době.²²

Tyto příklady nejsou zajímavé pouze jako předpověď budoucnosti dítěte ve spojení s drobným živočichem, ale charakteristické je tu i lokalizování symbolu této budoucnosti do úst. Například Plinius píše, že „*slavík přistál na ústech spícího dítěte Stesichora*“, který se později stal významným lyrickým básníkem.²³ Podle Pausania „*usnul mladý Pindaros v poledním vedru. Přiletěly k němu včely a na rty mu nakladly vosk, čímž jej obdařily darem písní.*“²⁴ Ve všech těchto klasických legendách se znamení klade na ústa, orgán řeči, a zvláště dechu či ducha. Tento obvyklý *topos* přijali pro své vlastní hrdiny i křesťané. V životě svatého Ambrože ve *Zlaté legendě* z pera Jakuba de Voragine (asi 1228/30–1298), oblíbené knize v období renesance, čteme: „*Ve spánku v kolébce usedl na něj roj včel a včely mu vletěly do úst jako do úlu a pak odletěly tak vysoko, že je oko nemohlo sledovat. Nato značně poplašený otec dítěte zvolal: „Dožije-li se toto dítě dospělého věku, stane se dozajista mužem velkých činů.“*“²⁵

Existuje tedy řada tradovaných příběhů, známých v Leonardově době, které nejsou nepodobné jeho vzpomínce na luňáka; prorokují hrdinskou budoucnost dítěte z rané životní epizody, kdy drobný živočich, obvykle pták či včela, slétne na ústa dítěte či pronikne dovnitř jako předzvěst budoucí velikosti.

V jiné pasáži téhož díla o letu – v poznámce napsané na desce – Leonardo používá obrazu ptáka, aby vyjádřil naději na vlastní úspěšný let: „*Veliký pták (tj. jeho létající stroj) podnikne svůj první let ze zad své veliké Labuti, zastaví vesmír, všechny spisy svou slávou naplní a věčná sláva bude hnízdu, kde se narodil.*“²⁶ „Veliká Labuť“ (*ciceri*) je slovní hříčkou na název hory, Monte Ciceri, z níž – jak doufal – letadlo vzlétne.

EXKURS O MOTIVU PTÁKA V ÚSTECH DÍTĚTE

Spojitosť ptáka s géniem či inspirací je velmi stará. Psychoanalýza ji vysvětluje závislostí veškeré tvořivosti na sexualitě, jak v sublimované, tak i aktualizované podobě, a symbolickou ekvivalencí létání a koitu ve snové fantazii, folklóru a mluvě. V literaturách semitských a řecké literatuře je pták nositelem nebeských darů, zprostředkovatelem génia a velikosti. Proto je dítě vychovávané ptáky předurčeno vládnout; starodávní orientální monarchové, Semiramis a Achaiménés, byli odchovanci holubic a orlů.²⁷ Tyto příklady sice potvrzují význam Leonardovy fantazie jako předzvěsti budoucího úspěchu, postrádají však onen specifický prvek ptačího ocasu v dětských ústech.

Ústa jako orgán řeči, dechu a výživy mají pro poetickou inspiraci, moudrost a proroctví velký význam. Inspirace je introjekcí mocné vnější síly, často ztotožňované s otcem. Proroctví je v doslovném smyslu „divinací“. V Bibli se Bůh dotýká prorokových úst: „*A vztáhna ruku svou Hospodin, dotekl se úst mých, a řekl mi Hospodin: Aj, vložil jsem slova svá v ústa tvá.*“ (Jeremiáš, I, 9)

Podle keltské a skandinávské tradice se požívání masa ptáků či jiných zvířat (hada, lososa) stávalo zdrojem poetické inspirace nebo moudrosti a daru proroctví, častým tématem těchto literatur bylo i získání poetické či mantické moci vložení roztržitého nebo spáleného palce do úst (Finn, Sigurd, Taliensin).²⁸

Další možná spojitost Leonardovy fantazie se týká obrazu Ducha svatého. Ve středověku byla Nejsvětější Trojice častokrát zobrazována s holubičím ocasem v ústech Boha-Otce.²⁹ V Leonardově době se objevuje varianta založená na *flioque*, západní doktríně hlásající soupodstatnost Ducha svatého s Otcem a Synem, symbolizovaná ptačími křídly, dosahujícími od rtů Boha-Otce až k ústům Krista.³⁰ Leonardovu fantazii lze tedy interpretovat i jako analogické ztotožnění s vlastním otcem.

Psychoanalytik Ernest Jones vydal text, který se sice vyznačuje jistou podobností s Leonardovým snem, ale tyto dva dokumenty nespojuje. V dopise z roku 1694 píše básník Henry Vaughan o „*mladém, velmi chudém sirotkovi, který byl nucen žebrot; nakonec jej však vzal pod svou ochranu boháč, jenž vlastnil velká stáda ovcí na horách nedaleko mého nynějšího bydliště. Ošatil ho a poslal do hor hlídat ovce. Mladík, který hlídal ovce a staral se o jejich jehněta, jednou v létě usnul hlubokým spánkem. Ve snu se mu zdálo, že vidí spanilého jinocha s girlandou zelených listů ve vlasech, s jestřábem na ruce a s toulcem šípů na zádech. Přicházel k němu (celou cestu si pohvizdoval několik nápěvků či melodii) a nakonec na něj vypustil jestřába, který – jak se mládenci zdálo – mu unikl do úst a útrob. Chlapec náhle procitl velkým strachem a úděsem; probudil se v něm ovšem takový talent či dar poezie, že opustil ovce, procházel krajem a skládal k různým příležitostem písně a stal se nejslavnějším z bardů své doby po celém kraji.*“³¹

Tento příběh zřejmě slučuje pohanské keltské, řecké a křesťanské renesanční prvky. Vaughan jej *předesílá* k pojednání o stylu Bohem seslané rapsodické poezie, kterou pozdější velšští bardé nazývali *Awen*. Je to příběh o inspiraci, který motivem objevení či probuzení poetického daru u chudého pastýře připomíná historku pastýře Caedmona. Tím krásným jinochem byl nepochybně Apollón, bůh poezie, jehož poslem na Zemi byl jestřáb. Podle novoplatonika Porfyria (233 až asi 304), autora oblíbeného v renesanci, se požíváním jestřábího srdce vstřebával božský duch a nabývalo se proročké síly.³² V souvislosti s Freudovým líčením Leonardovy osobnosti je zajímavá

skutečnost, že chlapec byl bez domova a bez rodičů a že byl nakonec adoptován. Jestřáb vstupující do jeho úst a dotýkající se jeho útroh připomíná nejen keltskou legendu o básníkovi, který pozřel inspirující ptačí maso, ale i renesanční téma: Bůh jako jestřáb živící se duší a srdcem.³³

Všechny tyto paralely ukazují na společnou oblast představ, k níž náleží i Leonardův sen; nevysvětlují však specifitější rysy týkající se luňáka a ptačího ocasu v dětských ústech. Domnívám se, že zřejmý smysl tu nabízí kontext poznámek o letu.

Psychoanalytik se ptá: I kdyby se Freud mýlil, když považoval „supa“ za „luňáka“, a jeho odkazy na oblasti egyptské a křesťanské folklórní tradice by byly irelevantní, neudrzuje si fantazie o luňákově vsouvajícím ocasu do úst dítěte homosexuální význam, jenž Freud vysledoval, a nepřipouští jeho vývody o Leonardově dětství?

Při pečlivé četbě Freudovy knihy zjistíme, že na ojedinělé, legendární charakteristice supy stavěl pozitivní líčení Leonardova dětství, a snažil se tak zaplnit mezery v textových pramenech; takové detaily jako osamělost a opuštěnost matky a její vášnivá láska k dítěti, a dokonce i okolnosti příznivé Leonardově plodné sublimaci k vědě se částečně zakládají na ekvivalenci supy a Panny Marie. Ze své teorie o dětském původu homosexuality mohl Freud pouze usoudit, že Leonardo byl fixován na svou matku, nemohl však vyvodit přesné vztahy a události, na nichž spočívala jeho interpretace Leonardovy osobnosti a umělecké dráhy. Na rozdíl od Freuda se můžeme hodnověrně domnívat, že od samého počátku nebyla tato mladá italská matka žádným vyhnancem z vlastní rodiny a že roli nepřítomného otce převzali v myšlenkách a citech dítěte její bratři a její vlastní otec. Můžeme si též představit, že dítě mohla vychovávat matka, která se chovala nepřátelsky k nemanželskému synkovi, jehož existence ji zahanbovala. Byla-li Kateřina již vdaná, když chlapce adoptoval jeho přirozený otec, lze předpokládat, že narození nevlastního bratra situaci mladého Leonarda v domě změnilo a chlapce návrat ke skutečnému otci více přitahoval. Jeden nedávno objevený dokument naznačuje, jak velice se Freud ve své rekonstrukci mýlil. Při popisu narození a křtin dítěte v rodinné kronice vyjmenoval Antonio, Leonardův dědeček z otcovy strany, deset kmotrů a kmotříček, vesměs sousedů, jejichž přítomnost na obřadu přesvědčivě naznačuje, že se dítě narodilo v otcovském domě a bylo tam jako takové od počátku přijímáno.³⁴

Freud všechny tyto možnosti opominul, neboť si byl naprosto jistý svým výkladem o supovi a interpretací legendy o něm; tato skutečnost spolu s tezemi o infantilním sexuálním vývoji a vzniku homosexuality následkem fixace na příliš milující matku (Leonardova zvrácenost, tj. homosexualita, a dokument o jeho zatčení ve věku čtyřadvaceti let na základě žaloby ze

sodomie)³⁵ vedly k vývodům, jež Freud ve své knize předkládá. Proto je sup pro Freudovo pojetí tak nezbytný a proto nese kniha název „Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci“.

Luňák představuje jiný problém, a tam, kde o tomto ptákově Leonardo sám hovoří jako o rodičovi, jeho komentář Freudově interpretaci dětské vzpomínky vyhovuje ještě méně. V Leonardových *Zápisích*, v pojednání o vášních, se v příběhu nazvaném „Závist“ píše o luňákově: „*O luňákově se dočítáme, že zjistí-li, že jsou jeho potomci příliš tuční, závistivě jim klove do boků a drží je o hladu.*“³⁶ Samička luňáka tu neslouží za příklad dobré matky, která chce mít své potomstvo napořád u sebe; je protikladem samice supy, jež podle tradice (opomíjené Leonardem) je tou nejlepší matkou, chrání svá mláďata po sto a dvacet dní a drásá samu sebe, aby dala mláďatům vlastní krev, což symbolizuje soucit stejně jako u pelikána, který představuje Kristovu obět.³⁷

Freud možná četl bajku „Závist“ v *Zápisích*; otec psychoanalýzy však tuto část Leonardových spisů zavrhl jako „*alegorickou přírodovědu, zvířecí báje, vtipy, prorocství a triviality, nehodné tak velkého génia.*“³⁸

Příběh o luňákově není Leonardovou původní prací, pravděpodobně čerpal ze starších pověstí. Z jeho zájmu o tuto oblast přírodopisu by mohl psychoanalytik usoudit, že Leonardo Kateřině neprominul svůj vlastní nemanželský původ, ani její ochotu přenechat ho nevlastní matce.³⁹

To, co psychoanalytikové nazývají očividným obsahem Leonardova snu, jsem rozebíral takto zevrubně, neboť Freud tento aspekt nejen dostatečně neprobral, ale dokonce ho ve své rekonstrukci této události a procesu Leonardova vědomého myšlení zkrasoval. Svou teorii vybudoval na onom nešťastném symbolu supy a představoval si, že Leonardo při četbě díla některého z církevních Otců narazil na zmínku o supovi jako o symbolu panenského zrodu; ta podle Freuda umělci připomněla jeho vlastní matku a dětství; mohl se pak ztotožňovat s Ježíškem, jehož tak často zobrazoval, a prožívat vlastní velký osud vědce, prvního letce.⁴⁰

[III]

Freudova interpretace obrazu Svaté Anny Samotřetí (obr. 27) navozuje otázky jiného řádu. Zkoumá zde jeden z těžko postižitelných momentů psychologie umělce: okolnosti zrodu nové myšlenky.

Je pravda, že ve Freudově pojetí se originalita vztahuje spíše k námětu než k formální invenci, ale jiný psychoanalytik, jak dále uvidíme, vyvodil i korolár týkající se vytváření nových forem.

První podmínkou takové interpretace nového uměleckého obrazu je, aby si badatel stanovil vlastní priority. Bylo by zbytečné vyzdvihovat jako zásluhu jedince něco, co již bylo obecným vlastnictvím umělců. V tomto ohledu musí psychoanalytik spoléhat na dějiny umění a do jisté míry i na příbuzné kulturní disciplíny – dějiny náboženství a společenského života –, do jejichž rámce spadají určité prvky zobrazované na renesančních obrazech.

Historikové těchto oborů nám řeknou, zda se jejich studia takových prvků dotkla, do jaké míry připravili nový obraz ostatní, či zda se vztahuje ke společným citovým a myšlenkovým proudům, a jak dalece umělec ve své osobní koncepci modifikoval přejatý námět.

Třebaže si byl Freud ve svých etnologických spisech hluboce vědom kolektivních vzorů v kultuře a vysvětloval je jakýmsi všeobecným psychickým procesem či mechanismem, ve své studii o Leonardovi opomenul aspekty společenské a historické zejména tam, kde se jeho problému dotýkají nejvíce. Pasáže, ve kterých se o nich zmiňuje, nás překvapí tím, co Freud považuje za obecné podmínky renesančního umění. Předpokládá, že renesanční lidé byli agresivní, a Leonardovu jemnost je proto nutno interpretovat jako výjimečnou, a tudíž významnou individuální vlastnost.⁴¹ Freud ji pokládal za psychické uvolnění dřívějšího sadistického impulsu nebo za fixaci na matku a na své vlastní infantilní stadium; a poněvadž všichni velcí umělci malují erotické obrazy, absence této tematiky v Leonardově díle naznačuje podle Freuda sílu jeho sexuální represe.⁴² Freud ale opomíjí bezprostřední podíl dobové kultury na pojetí sv. Anny. Nezajímá se například o to, jaký byl v té době názor na sv. Annu, jak rozšířená byla její ikonografie. Dále budu rozebírat právě tuto stránku Leonardova díla.

V kázání z roku 1539 Martin Luther pravil: „*Vškerý povyk kolem svaté Anny začal, když jsem byl patnáctiletý chlapec; do té doby byla neznámá.*“⁴³ Anenský kult se tedy podle Lutherových vzpomínek rozvíjí, když mu bylo patnáct let, což spadá do roku 1498. A první Leonardův obraz *Svaté Anny Samotřetí* – kartón v Londýně (obr. 26) – se všeobecně klade právě do roku 1498 nebo 1499.⁴⁴ Tuto skutečnost lze považovat za náhodnou, za jednu ze stovek výrazných chronologických shod nesouvisejících událostí, jimiž se dějiny jen hemží, od církevních historiků se však dovídáme, že kult sv. Anny, který měl dlouhou historii, se rozšířil a dosáhl vrcholu v letech 1485 až 1510.⁴⁵ Během tohoto pětadvacetiletého období se sv. Anna stala oblíbenou sveticí a v roce 1506 o ní jeden spisovatel prohlásil, že „*zastínila slávu a lesk své dcery*“.⁴⁶ V těchto desetiletích zřejmě vzniklo víc nových obrazů a soch Anny a bylo napsáno víc jejích životopisů a legend než v předchozích i následujících staletích. Byly jí zasvěceny mnohé nově založené kaple a náboženská bratrstva. Císař Maxmilián I., jenž byl členem

bratrstva sv. Anny, připsal svůj praporec na jedné straně Anně Samotřetí a Panně Marii na straně druhé.⁴⁷

Vzestup svatoanenského kultu byl nepochybně spjat s pozorností věnovanou učení o neposkvrněném početí P. Marie, ačkoli svou úlohu sehrály i další okolnosti. Neposkvrněné početí, o němž se od 12. století často diskutovalo, se v pozdním století patnáctém⁴⁸ stalo hlavním tématem diskusí. Podobně jako Panna Marie počala bez hříchu Krista, byla i Panna Marie plodem neposkvrněného početí sv. Anny, a proto bez dědičného hříchu. Vlivní duchovní hodnostáři, např. Bernard z Clairvaux a Tomáš Akvinský, s touto doktrínou nesouhlasili; implikovala totiž, že Marie nemusela být spasena Kristem, i když Kristus přišel, aby zachránil celé lidstvo. V roce 1475 milánský dominikán Vincenzo Bandelli napadl učení o neposkvrněném početí, neboť připodobňovalo Annu k Marii, když ji prohlašovalo při početí Marie za pannu – *eius mater in concipiendo virgo fuisset*. Početí sv. Anny se ve skutečnosti obecně pokládalo spíš za zázračnou událost bez tělesnosti a smyslnosti, jež představovaly původní hřích *materialiter*; otevřela se tak cesta celé řadě nadpřirozených početí mezi předky Panny Marie, jež měla být všechna prosta původního hříchu. Někteří teologové se pokoušeli teorii zachránit rozlišováním mezi vlastním aktem početí a momentem, kdy byl plod obdařen duší a kdy byl prvotní hřích údajně přenesen; v tomto případě šlo o onen druhý moment, v jehož důsledku byla Marie zvláštní milostí zproštěna prvotního hříchu. Tento argument však všechny nepřesvědčil a spor pokračoval až do roku 1854, kdy se neposkvrněné početí sv. Anny stalo oficiálním dogmatem římskokatolické církve.

Po staletí tuto doktrínu podporoval hlavně františkánský řád. Pak ji přijali karmelitáni a augustiniáni, byť přes silné výhrady dominikánů, kteří si v církvi udržovali moc. V té době se svatoanenský kult, původně omezený na několik málo lokalit, rozšířil. Teprve v roce 1481 papež Sixtus IV., původně františkán, prohlásil svátek Anny (26. červenec) za obligatorní.⁴⁹ O několik let dříve, v roce 1476, tentýž papež udělil výjimku v případě obřadu neposkvrněného početí. A v roce 1477 a 1483 vydal Sixtus buly zakazující teologům považovat učení neposkvrněného početí za kacířské, i když byl tolerován i opačný názor. Jeho kaple ve Vatikánu, známá Sixtinská kaple, byla dedikována neposkvrněné počaté Panně Marii.

V roce 1494, tedy krátce před vznikem Leonardovy kresby sv. Anny, získal svatoanenský kult nový impuls v podobě knihy *Tractatus de Laudibus Sanctissimae Annae* z pera německého opata Jana Tritenheima (Trithemius). Toto dílko, oslavující sv. Annu jako vzor křesťanského ženství a bránící její kult i doktrínu neposkvrněného početí proti pochybnostem dominikánů, bylo vydáno několikrát a bylo zřejmě také hojně čteno.

Téhož roku vydal papež Alexandr VI. odpustky pro věřící, kteří se modlili ke sv. Anně a Panně Marii podle modlitby na odpustkovém lístku. Věřícímu, který před obrazem Anny, Marie a Ježíška – tzv. Anny Metterzy či Anny Selbdritt nebo Svaté Anny Samotřetí – odříkával modlitbu o neposkrvněném početí, bylo odpuštěno v očistci za smrtelné hříchy 10 000 let a za hříchy lehké 20 000 let.⁵⁰ Modlitba se často tiskla na jediném listu s dřevořezem sv. Anny, Panny Marie a Ježíška a listy se vylepovaly na kostelních dveřích a zdech. Obrazy této trojice svatých se tehdy zhotovovaly ve velkém množství; nezřídka zobrazují Marii na klíně Anny a Ježíška sedícího na Mariině klíně, těšícího se něžné pozornosti obou žen.⁵¹

Typ obrazu byl tedy stěží Leonardovou vlastní invencí, jak předpokládal Freud, a ani jeho kresba, ani malby nebyly „téměř prvím“ příkladem tohoto zobrazení, jak napsal Ernst Kris.⁵² Nejenže námět Svaté Anny Samotřetí není zdaleka výjimečným dílem Leonardovým, byl naopak tématem tradičním, jež se za malířova života rozšířilo po celé katolické Evropě, což souviselo nejen s teologickou doktrínou, ale i se světskými představami. Jedna kapitola Trithemiovy knihy je věnována okolnostem a příčinám rozšíření svatoanenského kultu. Domníval se, že v kritické situaci, v níž se soudobé křesťanství nacházelo, kdy západní národy utrpěly porážku od tureckých vojsk, víra byla oslabena a společnost se rozpadala, bylo nutné posilovat rodinu a rozvíjet intimnější duchovní život prostřednictvím kultu této mateřské světice; zakládání čestných svatoanenských bratrstev pomáhalo sjednocovat věřící různých profesí a rozličného původu.⁵³ „Díky Annině patroniciu,“ jak napsal, „můžeme uniknout všem neduhům bortícího se světa.“⁵⁴ „Ona je štědrější než Marie a poskytuje věrným to, co její dcera odmítá; koná zázraky, dokonce oživuje mrtvé.“

Jeden ze současných badatelů, jenž se zabývá anenským kultem, poukázal na její úlohu ochránkyně těhotných a patronky rodiny v době, kdy byly rodiny velmi početné a čítaly až dvacet potomků.⁵⁵ Podle legendy byla sv. Anna, symbol plodnosti, třikrát provdána. Často byla zobrazována jako Anna Trinuba et Tripara, obklopená potomky všech tří manželství. Na portrétu císaře Maxmiliána a jeho rodiny nese každá postava jméno z rodiny Anniny.⁵⁶

Leonardův obraz je tedy důkazem rozsáhlého soudobého svatoanenského kultu a obnoveného zájmu o svatou rodinu. Svatá Anna, Panna Maria a Kristus byli uctíváni jako „*humanissima trinitas*“, přístupnější než „*divinissima trinitas*“, Nejsvětější Trojice Otce, Syna a Ducha svatého. Když papež Sixtus IV. vyhlásil svátek Anny, v témže dekretu zavedl svátek dalšího rodinného světce, Josefa, Kristova pěstouna a Mariina manžela.⁵⁷

Nespočívá však jedinečnost Leonardova obrazu v tom, že zobrazuje svatou Annu i Pannu Marii jako ženy přibližně stejného věku, což je rys,

kteří Freud vysvětloval umělcovou podvědomou vzpomínkou na dětství prožité v péči dvou matek? V rozporu s Freudovou domněnkou však malíři zpodobovali sv. Annu a Pannu Marii jako mladé světice již dlouho před Leonardem. Původnost jeho koncepce spočívala, jak záhy uvidíme, jinde. Anninu mladost lze na jistých obrazech vysvětlit jako teologickou idealizaci Anny ve dvojici s její dcerou Marií a jako všeobecnou tendenci středověkého a renesančního umění zobrazovat světice coby krásné, panenské postavy. V lidových vyprávěních o zázracích sv. Anny, v „Legendách a exemplech“ z období kolem roku 1500, se jevila věrným jako „krásná“ či „hezka“ žena („*wunderbarlich gezieret hüpsch und schone*“). Na tomto místě je též třeba připomenout, že v římské a středověké křesťanské literatuře není typ staré mladé ženy ničím vzácným. Ideální ženské postavy, zvláště personifikace (Řím, Příroda, Svět, Církev, Filozofie, a dokonce Stáří) jsou ve vizionářských a poetických spisech vyobrazeny jako omlazené a zkrášlené stařeny.⁵⁸

Promitnutím teologického modelu Panny Marie na sv. Annu nabyla Anna ctností a schopností své dcery. Trithemius vroucně popisoval Anninu svrchovanou mateřskou něhu a půvab, které byly nezbytným předpokladem Mariiných vlastností. Již před stvořením světa byla vyvolena Bohem, aby se stala Mariinou matkou. Její vlastní narození bylo ve středověku opředeno značnou fantazií. Ve starofrancouzské básni se říká, že Anna pochází ze stehna svého otce Fanuela, jehož se dotkl nožem, když krájel jablko, a způsobil rozplození stehna.⁵⁹ Podle této podivné směsice pohanských a židovských legend se Anna narodila jako Dionýsos z božského stehna („Fanuel“ pochází z hebrejského výrazu pro „tvář Boží“), je však nepřímo spojena také s jablkem, příčinou prvotního hříchu – Fanuel krájel jablko ze stromu poznání, aniž by ho jedl, stejně jako Marie, zrozena z matky, jež nebyla pannou, zůstala nedotčena prvotním hříchem. Ve 13. století prostí lidé – naivní, nevzdělaní věřící, nespoutaní teologií a vědou – uvěřili, že i Anna zázračně počala skrze Ducha svatého. V líčení Mariina narození ve *Zlaté legendě* Jakuba de Voragine sděluje anděl Anninu manželovi Jáchymovi, že Bůh uzavírá často lůno, aby je znovu zázračně otevřel a aby vešlo ve známost, že dítě, jež se má narodit, nebylo zplozeno v chůlci; taková byla zázračná narození Izáka, Josefa a Samsona, jejichž matky byly staré a neplodné.⁶⁰ Anna, jež byla postižena neplodností, zůstala bezdětnou po dvacet let manželství; chrámové oběti jejího manžela byly odmítány, neboť sám neměl potomků. Tato legenda, která spočívá na velmi starých apokryfech,⁶¹ dále vypráví, jak se Jáchymovi zjevil anděl a přikázal mu jít ke Zlaté bráně, kam anděl nakázal odejít i Anně; při setkání se měli políbit a v ten okamžik měla počít dítě, které anděl zvěstoval. V malbách této scény není anděl nad manželským párem nepodobný andělovi ze Zvěstování Marie a Krista. Setkání Jáchyma a Anny ilustruje neposkrvněné početí.⁶²

Za časů Leonardových existovaly tři běžné ikonografické typy *Svaté Anny Samotřetí*. Nejznámějším příkladem prvního je Masacciova nástěnná malba ve florentské Santa Maria Novella (asi 1425); rodinná trojice tu tvoří strouhou a mocnou pyramidu, jíž vévodí stará Anna, zatímco Panna Maria sedí u jejích nohou a drží dítě na klíně. V polovině a ve třetí čtvrtině 14. století byl již dobře zaveden druhý typ: Marie sedí na koleni své matky a hraje si s dítětem, které má sama na klíně, a často je něžně objímá. To je i základ Leonardova obrazu. Třetí varianta zobrazuje dítě na Annině druhém koleně či Annu držící Krista i Marii každého jednou rukou. Podivné pojetí zralé ženy sedící jako dítě na koleně jiné ženy vůbec nepůsobilo na středověkého diváka rušivě či nepřírozně. Zobrazení tu bylo podřízeno symbolizaci náboženských představ a seskupení tří postav vyjadřovalo podstatu oné mystické rodinné linie. Všechny typy sdílejí společný hieratický tón v odstupňování a strnulosti postav; sv. Anna je nejvyšší a dominuje skupině. Rozdílná velikost a úroveň figur odpovídá odlišnému relativnímu věku a generačnímu pořadí ve stupnici rodinné autority.⁶³

Koncem 15. století lze vysledovat novou tendenci směřující k uvolnění formy a zobrazování této rodinné skupinky lidštějším a přirozenějším způsobem; Anna i Marie jsou stejně vysoké a obě si hrají s dítětem. Na rytině, vytvořené před rokem 1500, zpodobňuje Dürer Annu i Marii jako stejně vysoké stojící postavy, které se mazlí s dítětem, jež drží v náručí.⁶⁴ Na Cranachově oltáři z Torgau ve Frankfurtském muzeu, díle dokončeném v roce 1509, tedy pravděpodobně před Leonardovým obrazem v Louvru, sedí Anna a Marie na lavičce a obě si hrají s dítětem. Annina tvář je tu mladistvá, v některých ohledech dokonce mladší než tvář Mariina.⁶⁵

V italském umění byly ale obě ženy zobrazovány stejně již více než sto let předtím. Práce Sieňana Luky di Tomé z roku 1367 představuje Pannu Marii držící dítě a sedící na koleně Anny, jež je prostě zvětšeninou své dcery.⁶⁶ Pokud jde o rozlišování velikosti a úrovně postav, stále tu přetrvává ona středověká hierarchická koncepce celku. V souladu s hledáním přirozené, byť idealizované lidské figury v umění vrcholné renesance se od roku 1500 začíná uplatňovat jednotná stupnice pro zobrazování postav.

A přece Leonardo, nejvyspělejší umělec své doby, který neuznával žádné atributy nadpřirozenosti jako například svatozáře a který důsledně zlidšťoval postavy, zachovává starý ikonografický typ *Svaté Anny Samotřetí* s jeho umělou symbolickou strukturou, a to v době, kdy zaalpské umění obě postavy odděluje a vzhledem k přirozenému rodinnému vztahu umísťuje dítě mezi ně. Jestliže se na londýnském kartónu (obr. 26) pokusil nakreslit hlavy sv. Anny a Panny Marie na téže úrovni, v pozdějších verzích se vrací ke staršímu pojetí, jež umísťuje Anninu hlavu výš než hlavu Marie. Definitivní verze malby v Louvru (obr. 27) se snaží rozdílnou úroveň motivovat jako

přirozený výsledek spontánního pohybu Marie, která se při hraní s dítětem naklání dopředu. Tímto způsobem je nově pocítována rovnocennost obou žen, jejich prostá lidskost, sladěná s hierarchií matky a dcery. Lokalizací dítěte vedle na zem Leonardo překonává i onu statickou symetrii ve starších vztazích mezi dítětem a matkou, v nichž zaujímá Panna Marie k Anně tentýž vztah jako malý Kristus k Panně Marii.

Podle Freudovy rekonstrukce vnitřního historického vývoje obrazu *Svaté Anny Samotřetí* to bylo Leonardovo setkání s Monou Lisou, které znovu probudilo jeho podvědomou vzpomínku na Kateřinu a inspirovalo jej k zobrazení sv. Anny a Panny Marie v podobě dvou matek právě tak, jak se mu zjevovaly v dětství. Tato interpretace se zakládá na obecném schématu, které Freud vytvořil o několik let dříve pro popis procesu poetické tvorby: opravdová zkušenost ožívuje starou vzpomínku, jež je pak umělecky ztvárněna jako splněné přání.⁶⁷ Když Freud toto schéma aplikoval na *Svatou Annu Samotřetí*, zapomněl na ranou dataci londýnského kartónu. Jak správně tvrdil na rozdíl od některých historiků umění,⁶⁸ vznikl kartón těsně před rokem 1500 v Miláně, a tudíž předchází portrét Mony Lisy o několik let. Z hlediska dalšího vývoje Leonardova díla je též důležitá skutečnost, že v přípravných kresbách, které nakreslil pro různé varianty obrazu *Svaté Anny Samotřetí*, se tento typ sv. Anny nevyskytuje. Datace těchto kreseb je stále předmětem diskuse, ale podle názoru vynikajících odborníků je jeho kresba v Louvru, která představuje sv. Annu jako stařenu,⁶⁹ pozdějšího data než londýnský kartón. Leonardova nerozhodnost, zda zobrazit sv. Annu jako mladou, či starou, připomíná dobové spory kolem neposkrvněného počtetí. K učení, které některé skupiny podporovaly a jiné odmítaly, načas zaujal smířlivý postoj i papežský stolec, ale v následujících letech doktrína podporu ztratila.

Úsměvy obou žen, které vděčí za svůj půvab nekonečné jemnosti Leonardova umění, však neposkytují tak nesporný důkaz malířovy fixace na matku, jak předpokládal Freud. V tomto ohledu si byl sám vědom slabin své teorie a v poznámce dokonce připustil, že „znalec umění vzpomene zde na charakteristický strnulý úsměv, který nachází na plastikách archaického řeckého umění, např. na ostrově Aigina, snad se jej pokouší nalézt v nějaké podobě i u postav Leonardova učitele Verrocchia, a bude snad proto sledovati další naše výklady s pochybnostmi“.⁷⁰

Nevzpomene pouze na Verrocchiovy usmívající se tváře, připomene si též skutečnost, že malého Leonarda přivedl k mistrovi jeho otec, který byl umělcovým přítelem, a že mladý student se svým učitelem spolupracoval a některé Verrocchiovy náměty opakoval. Sádrové odlitky soch usmívajících se žen a dětí, o nichž se zmiňuje Vasari v souvislosti s Leonardovými prvotinami, zmizely, zachovalo se však několik podobných děl pocházejících

od Verrocchia a z jeho dílny. Vasari měl možná na mysli právě tato díla, když psal o počátcích Leonardovy umělecké dráhy. Mezi Verrocchiovými pracemi nalezneme několik úsměvných tváří jemného výrazu, které vzdáleně připomínají Leonardovy pozdní práce.⁷¹ Tvář sv. Anny v Louvru připomíná bronzového *Davida* jeho učitele, též s triumfujícím úsměvem ve tváři a s jemně modelovanými rty a bradou. Leonardovo sochařské školení ve Verrocchiově dílně, kde byla krása modelování vysoce ceněna, jej při malování tváří možná vedlo k jemné, těžko postižitelné souhře světla a stínu. Protože byl mladý Leonardo již v době zaměstnání u Verrocchia členem uměleckého cechu a spolupracoval se svým mistrem na důležitých zakázkách, byly vysloveny dokonce domněnky, podle nichž byl v sedmdesátých letech 15. století starší umělec ovlivněn svým nadanějším žákem.⁷² V případě motivu úsměvu však není důvodu předpokládat Verrocchiovu závislost na mladším umělci.

Není to jen skutečnost, že při hledání nejpřirozenějších forem archaičtí řečtí sochaři pokládali úsměv za konstantní rys obličeje – za zobecněný výraz všeho subjektivního a fyziognomického (jako např. vykročená noha na egyptských a archaických řeckých plastikách byla zobecněným výrazem tělesné mobility)⁷³ –, ale i opětovný výskyt takového úsměvu ve florentském umění v pracích Donatellových a Desideria di Settignana několik desetiletí před Leonardem nám brání přijmout Freudův výklad tohoto rozšířeného konvenčního motivu v Leonardově umění pouhými zvláštními rysy jeho dětství. Leonardovými osobními dispozicemi lze vysvětlovat jen osobité pojetí tohoto přejatého motivu, jedinečné kvality, které jsou výsledkem umělcova stylu v širším smyslu a jeho vyhraněného vnímání lidské tváře. Nebyla by to pak jen otázka úsměvu, vyvolaného vzpomínkou či zkušeností, ale výrazová nuance, která vyplývá z umělcovy celkové inklinace v pojednání všech ženských a mladistvých figur. Obdaruje je záhadnou proměnou světla a stínu, kterou ve svých poznámkách popsal jako jemnost a hebkost tváří jakoby za šera a nepříznivého počasí. Prostřednictvím tohoto „sfumata“ a jemně modelovaných tvarů, světla a stínu a jiných prostředků připravuje divákovi skutečný umělecký zážitek.

Tato složitost celku může jistě vyplývat z povahy Leonardovy osobnosti, kterou odhalil Freud. Nelze vyloučit, že umělec existující téma úsměvu přejal a rozvinul právě kvůli své fixaci na matku. Freudova teorie ale nenabízí žádné řešení, jak přemostit zkušenosti z dětství a mechanismy psychického vývoje na jedné straně a styl Leonardova umění na straně druhé. Ve Freudově knize jsou původní prvky daného uměleckého díla popisovány jako prostá zobrazení dětských vzpomínek a přání. Samotný Leonardův styl však náleží jiné – snad biologické – doméně individua, jíž už se jeho pojetí netýká. Freud se domníval, že umělcovy dojmy, a zvláště dojmy z dětství,

musejí projít pronikavými proměnami, dříve než mohou být vyjádřeny v uměleckém díle. A přesto v souvislosti s tímto úsměvem Freud neváhá vyslovit domněnku o přesné analogii mezi obrazem a dětským vjemem, který se nachází v různých dílech pod povrchem všech možných variant úsměvu. Freud popisuje úsměv Mony Lisy, jenž Leonarda přitahuje, protože mu připomíná jeho matku, jako dvojznačný, jako dualitu zdrženlivosti a senzuality, něžnosti a hrozivosti. Úsměv vlastní matky na obraze sv. Anny, který Freud považuje za „nepochybně týž jako u *Giocondy*“ ztratil onu „záhadnou a znepokojující kvalitu a vyjadřuje jen intimitu a poklidnou radost“.⁷⁴ A přece při zobrazování dvojího významu úsměvu na tváři Mony Lisy (obr. 32) zůstal Leonardo věrný hlubšímu obsahu svých raných vzpomínek, „neboť přemíra něžnosti jeho matky mu byla osudnou“.⁷⁵ Koneckonců v jeho pozdějších obrazech hermafroditického sv. Jana (obr. 30) a Bakcha tlumočí tentýž úsměv tajemství lásky, vědomí nepřiznatelných rozkoší.⁷⁶

I když se Freud mýlil v předpokladu, že ikonografický typ Svaté Anny Samotřetí s Pannou Marií sedící na koleně své matky a držící Ježíška byl Leonardovou invencí stejně jako motiv usmívající se mladistvé Anny, který pramenil z podvědomé rané vzpomínky a byl oživen setkáním s Monou Lisou, obraz se skutečně vyznačuje velkou originalitou. Freud však toto původní pojetí neviděl, i když nepochybně mělo psychologický význam, a pro jeho vysvětlení by bylo pravděpodobně zapotřebí použít rovněž Freudových koncepcí.

Na jiných zobrazeních tohoto ikonografického námětu je přítomnost Ježíškova přítele sv. Jana Křtitele vskutku výjimečná (obr. 26). Jde o apokryfní motiv, jehož Leonardo použil již při malbě *Panny Marie ve skalách*.⁷⁷ Obě děti, jež byly bratrance, se ve florentském umění předchozí generace objevovaly častokrát spolu a měly se později stát oblíbeným námětem Raffaelovým. Podobně jako sv. Anna, patronka Florencie, i Jan se těšil ve florentském umění privilegovanému postavení. Jemu zasvěcené baptisterium bylo budovou, k níž obyvatelé města nejvíce přilnuli a na níž se florentské umění nejvýznamněji podepsalo. Sv. Anna byla Janovou pratetou a od jeho narození byla Janova stará a dříve neplodná matka Alžběta považována za zázračně zproštěnou prvotního hříchu, což byla paralela k Annině početí Marie.⁷⁸ Janova přítomnost v obraze *Svaté Anny Samotřetí* tedy potvrzovala jak rodinný, tak i nadpřirozený význam tématu. Zdvojení postav na londýnském kartónu symbolizuje harmonii stáří a mládí, jako by Anna byla Janovou matkou. Její vztyčený prst, pravděpodobně naznačující Kristův božský původ, je i tradičním gestem Jana Křtitele, jímž ohlašoval příchod Spasitele. Leonardo jej opakuje v pozdějším obraze Svatého Jana.⁷⁹

Při práci na *Svaté Anně* nahradil Leonardo postavu Jana jehnětem (obr. 27). Freud tuto záměnu považuje za umělecký záměr, projev malířovy

touhy napravit formální nedostatek londýnského kartónu. I na definitivním obraze v Louvru jsou obě ženy „propojeny jako nedokonale kondenzované snové postavy; někdy je obtížné rozlišit, kde končí tělo Anny a začíná Mariino. [...] Co se však z kritického pohledu jeví jako kompoziční nedostatek, je v očích psychoanalytikových oprávněným odkazem na skrytý význam. Obě matky umělcova dětství se musely sloučit v postavu jedinou.“ Na londýnském kartónu „jsou obě mateřské postavy propojeny ještě těsněji, jejich obrysy jsou ještě nejasnější, takže historikové, kteří se o žádnou interpretaci nepokoušeli, konstatovali, že vzniká dojem, jako by obě hlavy vyrůstaly z jediného trupu“.

Po dokončení kartónu Leonardo „pocítil potřebu překonat snové spojení obou žen, jež odpovídalo jeho vzpomínce z dětství, a oddělit obě hlavy od sebe. Podařilo se mu to tak, že Mariinu hlavu a horní část trupu oddělil od matčiny postavy a Marii nakreslil v předklonu. K motivaci tohoto posunu musel být Ježíšek přesazen z matčina klína na zem; na malého Jana nezbylo místo, a proto byl nahrazen jehnětem.“⁸⁰

Je pozoruhodné, že Freud, který je vůči expresivním detailům jako významným znakům osobnosti tak pozorný, tyto nápadné změny v obraze rodiny vysvětloval jako řešení motivované ryze esteticky. Leonardovi vrs-tevníci viděli v nové verzi výraz zvýšené religiozity, což se dovídáme z jejich poznámek o dalším obraze této mateřské skupiny, na kterém již byla většina dotyčných změn uskutečněna.

Mezi londýnským kartónem a malbou v Louvru měl Leonardo roku 1501 namalovat obraz *Svaté Anny Samotřetí* pro oltář kostela Zvěstování P. Marie ve Florencii, chrámu servitů, řádu spřízněného s františkány a stejně oddaného učení o neposkrvněném početí. Leonardo zřejmě obraz nenamaloval, ale vedle několika dochovaných kreseb zhotovil kartón, který je znám pouze z popisu a kopie nakreslené Brescianinem.⁸¹ Když byl pak ještě nedokončený kartón vystaven florentské veřejnosti, po dva dny lákal davy obdivovatelů.

Hlavním zdrojem našich informací o kartónu je popis v listě vicegenerála karmelitského řádu Pietra da Novellary, adresovaném Isabelle d'Este, jež ho žádala, aby pro ni ve Florencii Leonardův obraz získal. Odpověděl, že Leonardo se zdá být umělcem pomalým a neochotným a že její přání jen stěží splní; pokračoval popisem Leonardovy práce, kterou právě viděl: „Nádherný kartón zobrazující asi ročního Ježíška, jenž vypadá, jako by měl právě vyklouznout z matčina náruči, a který se pevně drží jehněte. Matka, jež je napolo zdvihá z klína sv. Anny, odtahuje dítě od jehněte – jehně je obětním zvířetem, které symbolizuje Kristovo utrpení a které na sebe vzalo hříchy světa – zatímco sv. Anna, jež se zvedá ze svého sedadla, vypadá, jako by chtěla dceru zadržet, aby dítě od jehněte neodtabovala; to by mohlo znamenat, že církev nechtěla bránit Kristovu utrpení, neboť na něm závisel osud lidstva.“⁸²

To, co kdysi karmelitáni (a nepochybně i příslušníci jiných řádů) interpretovali jako myšlenku teologickou, má pro dnešního diváka výraznější lidský aspekt. V obraze nemůžeme nevidět hlubší psychologické významy. Zaujme nás nejen substituce jehněte za Jana, ale i výsledné napětí mezi postavami. Na prvním kartónu (obr. 26) vládne pevná symetrie všech postojů i pohybů; obě děti jsou zaujaty přátelským rozhovorem a působí jako protějšky k ženám, jež by mohly být jejich matkami. Obraz je onou „*sancta conversatione*“, odehrávající se v atmosféře dokonalé harmonie. Na ztraceném servitském kartónu a na malbě v Louvru, která z něho vychází,⁸³ se jehně vzpírá malému Kristovi, který si na ně oběma nohama vylezl a z obou stran je objímá. Dítě se obrací k matce, ta je krotí a sklání se k němu ve snaze přidržit je. Anna, na jejímž klíně sedí Panna Maria, s úsměvem scéně přihlíží. Neznám ranější příklad *Svaté Anny Samotřetí*, který by se vyznačoval tak složitou souhrou postav či který by obsahoval motiv dítěte s jehnětem.⁸⁴

Záměnou jehněte za svatého Jana Leonardo vnesl do teologických a lidských souvislostí scény dvojznačnost. Jak vysvětlovali karmelitáni, jehně je symbolem Krista, obětí, hostií a vykoupením. Zároveň je i symbolem Janovým, který zvěstuje příchod Krista. Fakt, že si dítě na jehně vylezlo a objímá je, symbolizuje jeho „pašije“ jednak jako obecně přijímané sebeobětování, ale i jako projev lásky ke zvířeti, které zastupuje jeho bratrance.

Když sledujeme Freudovu analýzu Leonardovy osobnosti, můžeme se ptát, zda záměnou postavy Kristova druha z dětství Jana, askety, jenž se stal obětí krvesmilné ženy, jehnětem, které představuje jednak Jana a jednak Krista samotného, Leonardo do tohoto obrazu *Svaté rodiny* bez otce nepromítl (a neskrýl) vlastní narcisistické a homosexuální tužby.

Vývoj motivu *sv. Anny* je však složitější, a i když potvrzuje platnost některých Freudových myšlenek, celkově jeho názory na vznik obrazu nepodporuje. Na benátské skice, pravděpodobně starší než onen servitský kartón, nalzáme jehně u Anniných nohou, zatímco Marie drží na klíně dítě, jež si pohrává s tlamou jehněte.⁸⁵ Pozice jehněte je podobná postavení jednorozce u nohou sedící mladé ženy na mnohem starší Leonardově kresbě – středověkém symbolu ctnosti.⁸⁶ Na zadní straně této kresby je několik skic ke kompozici *Madony s dítětem objímajícím kočku*.⁸⁷ Z toho plyne, že původní pojetí *Svaté Anny Samotřetí* v Louvru – zvláště motiv dítěte s jehnětem – zaměstnávalo Leonardovu mysl již mnoho let před setkáním s Monou Lisou a některé rysy jej zajímaly nezávisle na tématu *sv. Anny*.⁸⁸

[iv]

Freudův žák Ernst Kris, který do psychoanalýzy vnáší průpravu a zkušenosti historika umění, se pokoušel Freudovu interpretaci doplnit objevem zdrojů umělecké invence ve skryté emocionální podstatě obrazu. Tam, kde Freud spatřoval kompoziční nedostatky, Kris předpokládá nový tvořivý tvar. „*Jednota tří postav se zakládá nejen na gestech, zdá se, že vzájemně splývají, protože jsou vkomponovány do pyramidy. Podobnými prostředky vytvořil Leonardo několik kompozic, které podstatně ovlivnily umělecký vývoj jeho doby.*“⁸⁹ Není jasné, zda Kris sumarizuje Freuda nebo vyvozuje z jeho prací nové závěry pro vlastní interpretaci Leonardova stylu. Je si sám vědom velkých obtíží při zkoumání souvislosti „formy a obsahu“ na základě teorie jejich společných psychologických kořenů a je skeptický vůči objevu obrysů supa v Mariině drapérii. To, co se zde zdá být pokrokem v psychoanalytických studiích o umění, které až dosud věnovaly stylu jen nepatrnou pozornost, je zase prohrěškem vůči historickému a estetickému chápání umění. Pyramidální tvar jako takový není invencí Leonardovou; výrazné prvky, které nalézáme v jeho formálním řešení, se vyskytují i jinde a jsou spíš výsledkem historického vývoje za jeho života než jeho vlastní práce na určitém námětu, v tomto případě sv. Anny.

Od 14. století charakterizuje starší italské obrazy *Svaté Anny Samotřetí* kompaktní pyramidální kompozice. Všechny postavy jsou na těchto verzích více či méně podřízeny tvaru pyramidy; vytvářejí statický, symetrický celek, jako např. na významné malbě Masacciově. Všechny postavy jsou obráceny k divákovi, nebo každá zaujímá svou vlastní dominantní rovinu odlišnou od roviny postavy vedlejší. Ve srovnání se staršími typy spočívá novum Leonardova pojetí, později rozvinutého Michelangelem a Raffaelem, spíš ve skutečnosti, že uvnitř konvenční pyramidy tří nebo čtyř postav se každá vyznačuje složitou prostorovou asymetrií, někdy vyjádřenou esovitou perspektivní zkratkou, a každá aktivně reaguje na postavu druhou. Ve starším umění mohlo dojít k posunu jednotlivých končetin, aniž by se změna promítla do dalších partií těla; pro Leonarda je tělo systémem samostatně se vyrovnávajícím s přechodem a soudržností tvarů, v nichž pohyb jakékoli části vyvolává reakce všech ostatních. Z toho plyne i kouzlo harmonie, která v rámci pevné, uzavřené formy poskytuje dostatek prostoru pro naznačení souhry a lability jednotlivých partií. (Nejedná se tu o výčet Leonardových značných malířských přínosů; kromě toho zavedl i nový způsob plné a jemné modelace, zachytil takřka hmatatelnou atmosféru, tajemný šerosvit, čímž předjímá pozdější umění, a odkryl daleké výhledy do krajinného pozadí, přičemž zachycuje lyrickou náladu kontrapunktující k postavám.)

Na malbě v Louvru se dítě, vzhlížející k matce, pohybuje směrem od ní, aby si pohrálo s jehnětem, které současně přidržuje; Marie dítě odtahuje a přitom se odvrací od své matky. Anna, jejíž spodní část těla je obrácena vlevo, se ohlíží vpravo dolů na dítě. V tomto překrývání a propojování těl, procesu, jenž postupuje od nejstabilnější postavy sv. Anny k nejagilnější a nejčlenitější figuře malého Krista přes zprostředkující pozici Panny Marie, má každý jednotlivý pohyb svůj protipohyb, ať už v rámci každé jednotlivé postavy, nebo u figur sousedních; dohromady však tvoří kompaktní jednotu vyššího řádu, rodinu.

Leonardo tak jako první vytvořil formální vzor pro dynamicky vyrovnanou kompozici. V tomto kontextu znamená kompozice cosi imaginativního a ideálního, jednu z těch základních struktur nebo druhů formálního seskupování jednotlivých prvků, jež charakterizují určitou epochu a které jsou kanonizovány v architektonickém řádu či poetické formě.⁹⁰

Stadia tohoto vývoje lze vysledovat v Leonardových dalších pracích. Danou schopností se nevyznačoval od počátku své umělecké dráhy. V *Panně Marii ve skalách* (obr. 33), vytvořené roku 1483, je rudimentární; není ještě zřetelně rozvinuta na prvním kartónu sv. Anny; není ani plně uplatněna na ostatních kresbách téhož námětu. Výrazně se projevuje v díle, jež s mateřským motivem nesouvisí – v obraze *Poslední večere* (obr. 33), namalovaném v Miláně v letech 1495 až 1497. Na této kompozici, již dominuje ústřední figura Krista, je dvanáct apoštolů rozděleno do čtyř skupin po třech postavách; každou skupinu charakterizují různé vnitřní vztahy a reakce na nevy-slovenou otázku, naznačenou zneklidňujícími slovy Krista: „*Jeden z vás mě zradí.*“ V tomto díle je kompozičně spojena vysoce soustředěná forma, tj. ústřední postava Krista, symetricky umístěný stůl a architektura se sbíhavým perspektivním rytmem, s nejrozmanitějšími pohyby kolem stojících postav, které odpovídají impulsu centrálního motivu. Každá postava je přitom podřízena Kristovu mocnému vzrušení, vyjádřenému gestem i pózou, a přesto zůstává součástí tříčlenné skupiny s vlastním systémem protikladných reakcí.

Jemné vystižení charakterových nuancí je renesančním přínosem díla. Představuje nejen nový přístup k námětu *Poslední večere* – svým duchem dramatictější než pohled liturgický nebo teologický –, ale i nové pojetí kolektivu, v němž se uplatňuje jednotlivec.

Leonardova studie skupin apoštolů byla průpravou ke *Svaté Anně*. Na londýnském kartónu se gesto sv. Anny, která ukazuje vzhůru, podobá gestu prvního apoštola po Kristově levici v *Poslední večeri* (i když je význam odlišný). Překrývání těl, rozličné směry a úrovně hlav uvnitř skupiny tří postav na malbě v Louvru připomínají tři apoštoly po Kristově pravici.

Domnívám se, že chceme-li spojit novou formu s psychologickým obsahem *Svaté Anny*, nedojdeme ani tak ke stabilní pyramidální kompozici

sdužující obě matky, jež od dětství znepokojovaly Leonardovy vzpomínky, ale spíš budeme konstatovat opačný proces vyrovnávání kontrastů v tradičně uzavřené skupince dítěte a jeho rodičů, tedy kontrastů, které by dokázaly spontánně vyjádřit protichůdné impulsy jednotlivých postav a přitom zachovat rodinnou sounáležitost. Ať už jsou tyto kontrastní pohyby idealizovaného individua vzájemně sladěny, či ponechány ve stavu spletitosti, jsou charakteristickým znakem vrcholného a pozdně renesančního umění. V prvním případě jde o klasický kánon, v němž je tělo stabilní formou, i když je zachyceno v pohybu, a působí dojmem uvolněnosti, byť je jeho prostor omezený. Ve druhém případě jde o předjímání manýrismu poloviny 16. století, ve kterém nabývá klasický kánon nepřirozených či vyumělkovaných rysů, což zase odráží snahy, jež deformují a stísňují individuum, které je bytostí stále introvertnější či tragickou.

I přes vytříbenost Leonardovy kresby a její graciézní tvary se nedomnívám, že ve *Svaté Anně* dochází klasický ideál dokonalého uplatnění. Ve skupině doznívá strnulost a nepřirozenost, jež se nejvýrazněji projevují v neočekávaném zdvojení postav sv. Anny a Panny Marie v ostrém protikladu jejich profilu a frontálních tvarů. Tuto skutečnost je zřejmě možné vysvětlovat Leonardovou věrností tradičnímu středověkému typu *Svaté Anny Samotřetí*, jež byla v rozporu s jeho snahou o originalitu, variaci a vystižení pohybu. Po celý život Leonardo komponoval své obrazy kolem dominantní, samostatné ústřední postavy – jako v *Klanění Tří králů*, *Panně Marii ve skalách* a v *Poslední večeři*. Z tohoto hlediska představuje *Svatá Anna Samotřetí*, zobrazující dvě matky téhož významu, obzvláště nepoddajné téma. Nemohl přijmout řešení zaalpských umělců, kteří obě ženy umísťovali vedle sebe s malým Kristem mezi nimi. Náznak pozdějšího manýristického pojetí ve *Svaté Anně* je zčásti vysvětlen rozporem mezi přejatým typem a vyspělostí Leonardova umění.

[v]

V obecně zaměřeném článku, který Freud napsal nedlouho po studii o Leonardovi, hovořil o významu svých výzkumů pro různé obory a poznamenal, že „z uměleckého díla je možno s větší či menší přesností vytušit umělcovu nejnítěrnější osobnost, která se rozprostírá za jeho prací“. ⁹¹ Za tímto účelem je však třeba posoudit všechna dostupná díla daného umělce. Při interpretaci Leonardova umění zkoumá Freud hlavně obrazy, které zpodobují ženy. O *Klanění Tří králů* se zmiňuje jen v souvislosti s malířovými neurotickými obtížemi při dokončování obrazu a o *Poslední večeři* jako o malbě, která

byla dokončována s příznačnou pomalostí a vzhledem k technickému experimentování autora byla předurčena k zániku. Nikde se nezabývá obsahovou stránku těchto význačných děl. Při čtení Freuda nabudeme dojmu, že Leonardova malířská fantazie byla připoutána k okruhu něžných obrazů žen, dětí a zženštilých mladíků. Druhou stránku Leonardova charakteru, zřejmou v jeho pracích zobrazujících silné pohlaví, opomíjí, i když právě v těchto dílech se Leonardo projevuje jako umělec výjimečně pronikavé představivosti.

V letech 1504–1505 namaloval Leonardo pro florentskou radnici fresku *Bitva u Anghiari* (obr. 31), zobrazující vítězství Florentanů nad Pisánci. Malba se dochovala jen v popisech, skicách a kopiích, ⁹² z nichž nejvýznamnější, zhotovená Rubensem, ⁹³ nás překvapí Leonardovým smyslem pro líčení násilí, dynamickým zobrazením zběsile bojujících postav. Rubensova kopie zachycuje pouze část díla – jezdeckou bitku. Jen málo renesančních umělců dokázalo zobrazit hrozivou zběsilost boje muže proti muži tak živě jako Leonardo. Vasari si při prohlídce originálu povšiml, že „zuřivost, nenávisť a pomstychtivost nevyzařuje z koní o nic méně než z lidí“.

Leonardo od počátku své kariéry projevoval vášnivý zájem o koně. (Pro milánského vévodu vytvořil stříbrnou lyru ve tvaru koňské hlavy, symbolizující spojení síly a půvabu.) Na nedokončené rané malbě *Klanění Tří králů* spatříme nádherně se vzpínající koně, na nichž jedou a které zadržují hrdí pohanští mladíci atletických postav, kteří tak tvoří půvabný protiklad k důstojným, pokorným a pasivním figurám v popředí, jež obdivují Ježíška. ⁹⁴

V této souvislosti má Leonardův vztah k Verrocchioví, o němž jsem se již zmínil, neobvyčejný význam. Podle různých domněnek Leonardo vděčí za svou uměleckou a technickou všestrannost právě učednické průpravě u Verrocchia, který byl sochařem, malířem, zlatníkem, architektem i inženýrem a stejně dobře se vyznal také v dalších řemeslech. Rivalita mezi Leonardem a jeho učitelem se projevuje především v nerealizovaných pokusech prvního o vytvoření bronzové jezdecké sochy. V osmdesátých letech 15. století zhotovil Verrocchio grandiózní bronzovou sochu jezdce pro Benátky, známého *Colleoniho*. Vzdorovitě se postavil proti rozhodnutí Benátčanů, podle něhož měl on sám vytvořit pouze koně, zatímco jiný umělec by zhotovil jezdce. Nakonec Verrocchio vytvořil obojí. Leonardo se v Miláně dvakrát pokoušel o gigantické bronzové jezdecké pomníky; jeden představoval knížete Trivulzia a druhý vévodu Franceska Sforzu. Dochovalo se jen několik kreseb, z nichž si však můžeme učinit představu o Leonardově vášnivém zaujetí pro motivy hrdinství. ⁹⁵

Starý Leonardo pak vytvářel šílené katastrofické kresby ničivých sil napadajících svět, horu řítící se na vesnici, chaotický konec světa – díla

nespoutané, destruktivní imaginace, využívající vědeckých poznatků k vyjádření pocitu titánského znechucení lidstvem.⁹⁶ Nabízí se tu srovnání se starým zoufajícím Learem, vzývajícím živly bouře.

V Leonardovi Freud vlastně rozpoznal stopy převráceného sadistického impulsu.⁹⁷ Na důkaz jeho skrytého infantilního sadismu uvádí umělcovo známé vegetariánství a Vasariho okouzující líčení mladého génia, kráčejícího po florentském tržišti a kupujícího klece s ptáky jen proto, aby mohl ptáčky vypustit na svobodu. Z nepřeborného množství přesvědčivých příkladů umělcevo sklonu k násilí se Freud zmiňuje pouze o kresbě pověšenců a o jeho zájmu o vojenské stavitelství. Je však Leonardova srdečnost ke zvířatům skutečně znakem potlačeného sadismu? Historiku o vypouštění ptáků z klece lze interpretovat i jinak. Podle lidových pověr a zvyků 19. století kupovali lidé všech společenských vrstev na pařížských tržnicích ptáčky, aby je pak vypouštěli na svobodu, a touto zvláštní obětí si zaručili úspěch v lásce, podnikání či studiu.⁹⁸ Leonardovy vědecké sklony ani originalita jeho myšlení jej od lidových pověr neuchránily; v zápiscích si zaznamenává bez jakéhokoli náznaku kritičnosti některé prapodivné pověry. Je možné, že epizoda popsaná Vasarim souvisela se studiem letu. Dodejme také, že na list se záznamy o pozorování atmosféry a povrchu těles Leonardo nakreslil ptáčka sedícího v kleci s nadpisem: „Myšlenky se obracejí k naději.“⁹⁹

Leonardovo vegetariánství lze považovat za zdravotně postižený postoj, podporovaný filozofickým přesvědčením. Pravděpodobně ho inspirovali antičtí spisovatelé, oblíbení mezi florentskými novoplatoniky. Možná četl Porfyriovo pojednání *De Abstinencia ab Esu Animalius* (IV, 16), kde se praví, že nejmoudřejší z perských mágů maso nejedli.

Avšak spíš než vegetariánství a vypouštění chycených ptáčků na svobodu svědčí o Leonardově agresivitě jeho bezuzdné představy násilí, vyskytující se jak v jeho spisech, tak i v obrazech, a jeho misantropický sklon ke všemu ohavnému, deformovanému a karikovanému v lidské tváři. Od počátku své umělecké dráhy vytvářel Leonardo vedle běžných obrazů i díla plná násilnosti a hrůzy. Vasari zaznamenal mezi jeho ranými díly i obraz hybridní zrůdy podobné hlavě Medúzy, zvýrazněné hmyzem a plazy. Kresbu prý zhotovil tajně, aby postrašil vlastního otce.

Hlubší psychoanalytická studie Leonardova díla by se měla zabývat interpretací dalších dvou obrazů, které Freud opomenul. Prvním je *Léda s labutí* (obr. 31) (dílo známé z kopií a několika původních kreseb),¹⁰⁰ jež popírá Freudovo tvrzení, že malíř notně potlačuje své přirozené sklony a zcela se vyhýbá erotickým námětům.¹⁰¹ Druhým je významná nedokončená práce *Svatý Jeroným ve Vatikánu* (obr. 34),¹⁰² působivý obraz vypovídající o mužném asketickém citění autora. Na rozdíl od Boticelliho *Jeronýma* není v Leonardově díle světec žádným učencem, ale ztýraným, kajícím se

poustevníkem, který se bije kamenem do nahé hrudi, zatímco lev v popředí řve bolestí, způsobenou trnem v pracce.

Ve Freudově interpretaci je sice naznačen mužský princip Leonardovy osobnosti, ale autor se jej nepokouší dál zkoumat. Když pak Freud hledá příčiny kolísavých kvalit Leonardova umění a jeho obtíží s dokončováním prací, zdůrazňuje umělcovy vztahy k otci. Leonardo se v jistém věku s otcem ztotožňoval, a proto prý zacházel obdobně se svými dětmi – obrazy a sochami – a svou práci opustil.¹⁰³ Tato analogie však přesvědčí jen málokoho. Freud si také všiml, že se mladý Leonardo snažil nejen svého otce napodobovat, ale i překonat. Prošel tehdy obdobím intenzivní tvůrčí činnosti, jež se opakovala i v době, kdy se těšil podpoře svého „druhého“ otce, mecenášského milánského vévody Sforzy. Leonardova nejlepší díla tedy vznikla právě v těchto dvou obdobích otcovského dohledu. Ale vzhledem k tomu, pokračuje Freud, že sublimace nebyla doprovázena skutečnou sexuální aktivitou, která je základem každé tvůrčí činnosti, umělec nedokázal takto pracovat dlouho.¹⁰⁴ Koncem devadesátých let 15. století a kolem roku 1500 se jeho stav nadále zhoršuje.

Ve věku 50 let dochází podle Freuda k reaktivizaci erotické energie, která je výsledkem zvláštního biologického procesu.¹⁰⁵

U Leonarda proběhla tato změna v době jeho setkání s Monou Lisou, jejíž osobnost, formálně zachycená v záhadném úsměvu, oživila umělcovy vzpomínky z dětství. Díky reerotizaci vlastní představitosti byl opět schopen vytvářet mistrovská díla. Protože však stále trpěl potlačenou sexualitou, a navíc ztratil podporu vévody i svého otce (který zemřel v roce 1504), nemělo toto znovuoživení dlouhé trvání. Obrátil se tedy k vědě, jež byla slučitelná se sexuální represí a zároveň byla i výsledkem sublimace datující se do ranějšího dětského období, které předcházelo stadiu sublimace k umění.¹⁰⁶

Ve své studii o Leonardovi Freud nejednou čtenáře varoval, že psychoanalýza nepředstírá schopnost vysvětlovat podstatu génia či umělecké dokonalosti. Věřil ale, jak tvrdil jinde, že by psychoanalýza „*mohla odhalit faktory, které génia probouzejí a určují mu osudové jisté téma*“.¹⁰⁷ Tuto myšlenku ale nemůže prosazovat bez rizika nepodložených soudů o kvalitě jednotlivých uměleckých děl s výjimkou obecně přijímaných globálních soudů o umělci samotném. Jak by mohl jinak hovořit o raných zkušenostech umělce jako o faktorech, které umožňují nebo znemožňují průchod organicky zakotvené síly? Aby mohl Freud popsat Leonardovy duševní osudy, musel se stát uměleckým kritikem, odvážít se soudit Leonardovu uměleckou dráhu z různých hledisek, poměřovat její etapy, a musel dokonce vyslovit některé názory na dataci děl, tedy na otázku, kterou sami profesionální historikové umění nejsou s to rozhodnout.¹⁰⁸

Čtenář tak může posoudit obtíže psychoanalytického přístupu, který se snaží vysvětlovat obsah umění, stylové kvality a výkyvy a na základě děl rekonstruovat umělcovu osobnost i její dětství. Nicméně díky své teorii a metodě, a zřejmě hlavně díky své výjimečné schopnosti vcítit se do tragických a problematických osudů Leonardovy osobnosti, byl Freud schopen položit nové závazné otázky týkající se umělcovy osobnosti, tedy otázky, jež si starší badatelé položit neuměli a na něž ještě nikdo nedal lepší odpovědi než právě Freud.

Tato studie o Freudově knize poukazuje na slabiny, které jsou příznačné i pro další psychoanalytické sondy do kulturních oblastí: jde především o vysvětlování složitých jevů na základě jednoho jediného údaje a o příliš malou pozornost věnovanou historickým a sociálním podmínkám při rozboru jednotlivých uměleckých osobností, či dokonce původu zvyků, víry a institucí.

Odvolávám-li se zde tak často na historii, nechci tím stavět historické či sociologické soudy proti psychologickým. I ty prvé soudy jsou zčásti psychologické povahy. Termíny používané k popisu společenského chování sumarizují naše vědomosti o jednotlivcích, i když historikové používají Freudovy psychologie podvědomí jen velmi málo. Kdyby však všechny historické soudy vycházely z psychologie, nemohli bychom při posuzování lidského charakteru správně aplikovat ani samotné psychologické kategorie, ať už psychoanalýzy či psychologie behaviouristické, nebo obyčejného zdravého rozumu, pokud bychom nebyli obeznámeni s celkovým stavem onoho individua a jeho společenského prostředí, tedy pokud bychom neměli k dispozici údaje, které nelze bez historické studie získat. Freudovy nesprávné interpretace – a ve své knize nejednou sám přiznává, že jeho pokusy mají spekulativní ráz – částečně vyplývaly z opomenutí jistých okolností nebo z jejich nepochopení. Nesprávnost jeho závěrů ale neznamená, že celá psychoanalytická teorie je mylná. V knize o Leonardovi, jež je brilantní *jeu d'esprit*, nesmíme vidět prubířský kámen této teorie, neboť tu byla jen chybně aplikována. Stejně jako nemůže experiment, používající neúplných či nesprávných údajů, vyvrátit určitou teorii ve fyzice, tak také Freudova obecná interpretace psychologického vývoje a podvědomých procesů nemůže být zásadně zpochybněna možnými chybnými aplikacemi na Leonardovu osobnost. Jeho zásady se mohou jevit jako neadekvátní z jiných důvodů, a pak mohou být nahrazeny vhodnějšími principy. Ty, byť neúplné, lze použít v nové psychologické studii o Leonardovi. K plodné aplikaci Freudovy metody bude ovšem analytik potřebovat ucelenější znalosti o Leonardovi samotném i o umění a kultuře jeho doby.¹⁰⁹

POZNÁMKY

- 1 Vyšlo v sérii: *Schriften zur angewandten Seelenkunde*, sešit VII, Leipzig / Wien 1910. Anglický překlad A. A. Brilla s názvem *Leonardo da Vinci*, New York 1916, nyní přetištěn nakladatelstvím Anchor Books. Vzhledem k poznámkám Marie Bonaparte, překladatelky a redaktorky, je důležité francouzské vydání: *Un souvenir d'enfance de Léonardo da Vinci*, Paris 1927. Všechny naše (tj. původní) citace jsou z německého vydání sebraných spisů: S. FREUD, *Gesammelte Werke*, London 1943, VIII, s. 127–211, které se dále označuje jako GW. České citace jsou z knihy: S. FREUD, *Vzpomínka na dětství Leonarda da Vinci*. Přeložil a úvod napsal dr. L. Kratochvíl, nakladatelství Orbis, Praha 1933.
- 2 Např. L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, London / New York / Basel 1954, který uveřejňuje speciální bibliografii o „Osobnosti a vzhledu“.
- 3 Sir K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, 1940 (2. vydání, Cambridge 1952), zvláště s. 4, 151, 169 pozn.
- 4 M. BRION, *Léonardo da Vinci*, Paris 1952, podporuje Freudovu domněnku o tomto obraze, ale nepřipisuje Freudovi autorství onoho postřehu; tam, kde se o Freudovi zmiňuje jménem, jako na s. 130, podstatně jeho teorii zkrsluje. Hovoří také o epizodě s ptákem jako o příhodě zásadního významu v Leonardově životě (na s. 12, 216, 217), aniž by Freuda citoval. Brion přisuzuje psychoanalýze názor, že byl Leonardo ochuzen o mateřskou lásku, a proto se u něj vyvinuly rozličné komplexy.
- 5 Článek E. O. CHRISTENSENA *Freud on Leonardo da Vinci*, *Psychoanalytic Review* XXXI, 1944, 153–166, je naprosto nekritický.
- 6 GW VIII, s. 156nn. Česká citace: *Vzpomínka*, s. 65 (viz pozn. 1).
- 7 Ioannis Pierii Valeriani Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum aliarumque gentium litteris commentariorum libri LVIII, Köln 1631, lib. XVIII, kap. 4, s. 217, 218. Původní vydání pochází z roku 1556.
- 8 O. PFISTER, *Kryptolalie, Kryptographie und unbewusster Vexierbild bei Normalen*, Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen V, 1913, s. 146–151, je citován Freudem a doložen, GW VIII, s. 187, 188. Pfister toto zjištění opakuje ve svém článku *Psychoanalyse und bildende Kunst* v knize E. FEDERNA a H. MENGA, *Das psychoanalytische Volksbuch*, Bern 1939, s. 610.
- 9 GW VIII, s. 210.
- 10 E. MACLAGAN, *Leonardo in the Consulting Room*, *Burlington Magazine* XLII, 1923, s. 54–57.
- 11 MacLagan také zjistil, že záznam v Leonardových zápiscích o pohřbu Kateřiny se netýkal Leonardovy matky, jak předpokládal Freud, nýbrž pravděpodobně služky, a to vzhledem k okolnostem a nízkým výdajům na pohřeb.
- 12 Tato pasáž zní: „Questo scrivsi distintamente del nibbio par che sia mio destino, perche nella prima ricardatione della mia infantia e' mi pareva che, essendo io in culla, che un nibbio venisse a me e me aprisse la bocca colla sua coda, i molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labra.“ K italskému textu a překladu viz J. P. RICHTER, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2. vydání, London / New York / Toronto 1939, II, 342, č. 1363. Leonardovy spisy jsou dostupné v úplnějším anglickém vydání: *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. MacCurdy, New York 1939. K pasáži o luňákově viz s. 1122.
- 13 *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, s. 422, 423 (Codex Atlanticus, f. 66r).
- 14 Tamtéž, s. 489.
- 15 Tamtéž, s. 484; následující pasáž (485) se zmiňuje o luňákově ocasu.
- 16 Tamtéž, všimněte si též nadpisu kapitoly: Jak pták užívá ocasu jako kormidla (s. 453).
- 17 Tamtéž, s. 1163.
- 18 *Naturalis Historia*, lib. X, kap. 12: „Iam videntur artem gubernandi docuisse caudae flexibus, in caelo monstrante natura quod opus esset in profundo.“

- 19 Hieroglyphica, lib. XVII, kap. 40, s. 321, 214.
- 20 Tamtéž, s. 214. Tentýž Pliniův text citoval v roce 1499 Polydore Vergil, *De rerum inventoribus libri octo*, Basel 1575, s. 229, kap. 15.
- 21 De Divinatione, I, XXXVI, 78, přeloženo Falconcrem, Loeb Library, s. 309.
- 22 Moralium Exemplorum libri novem, Venezia 1546, s. 20, lib. I, kap. 6. Tytéž příběhy vypráví i řecký spisovatel Aelian, *Variae Historiae*, lib. XXI, 45.
- 23 Plinius, *op. cit.*, lib. X, 43.
- 24 *Description of Greece*, IX, 23, 2, přeložil W. H. S. Jones, Loeb Library, IV, 286, 269. Stejný příběh vypráví o mladém Pindarovi Filostratos (*Imagines*, lib. II, 12) a Aelian (*Variae Historiae*, lib. XII, 45).
- 25 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, z latiny přeložili a upravili Granger Ryan a Helmut Ripperger, 2. sv., New York 1941, I, 25.
- 26 *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, s. 420, 421 a pozn. Česká citace: *Vzpomínka*, s. 112 (viz pozn. 1).
- 27 K těmto a dalším příkladům viz A. JEREMIAS, *Das alte Testament im Licht des alten Orients*, 2. vydání, Leipzig 1906, s. 411, 412.
- 28 R. D. SCOTT, *The Thumb of Knowledge in Legends of Finn, Sigurd and Taliesin*, New York 1930.
- 29 Viz W. BRAUNFELS, *Die heilige Dreifaltigkeit*, Düsseldorf 1954, obr. příl. 37 (přenosný oltář z Hildesheimu); A. N. DIDRON, *Christian Iconograph*, London 1886, II, obr. příl. 144. Tento námět se objevuje na reliéfu od Verrocchia, Leonardova učitele, v muzeu Bargello ve Florencii.
- 30 A. N. DIDRON, *Christian Iconograph*, II, obr. příl. 143.
- 31 Viz E. JONES, *The Madonna's Conception Through the Ear*, Jahrbuch der Psychoanalyse VI, 1914, přetištěno v *Essays in Applied Psychoanalysis*, London 1923, s. 338, 339; *Vaughan's Works*, ed. C. Martin, Oxford 1914, II, s. 675, 676, dopis z 9. října 1694.
- 32 De Abstinencia ab Esu Animalium, lib. II, s. 48.
- 33 Srov. báseň Alonso de Ledesmy, *El Nebli de Amor Divino: Jestřáb Boží lásky* (jehož kořistí je duše) se lidským srdcem živí. Čerpám z knihy Otto Vaenia, *Amoris Divini Emblemata*, Antwerpen 1615, citováno M. PRAZEM, *Studies in 17th Century Imagery*, London 1939, I, s. 128.
- 34 Viz E. MÖLLER, *Der Geburtstag des Leonardo da Vinci*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen 60, 1939, s. 71–75.
- 35 L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano 1919, s. 4, 5.
- 36 *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, s. 1074; J. P. RICHTER, *The Literary Works*, s. 216. O krutosti jestřába ke svým mládatům se po příkladu Cassiodora zmiňuje i velšský autor Giraldus Cambrensis (*Topography of Ireland*, kap. VIII), který tento přístup doporučuje i pro výchovu nemluvnat a dětí.
- 37 Valerianus, Hieroglyphica, lib. XVIII, kap. 4, s. 217.
- 38 GW VIII, s. 136.
- 39 V další bajce, nazvané *Opice a pták*, vypráví Leonardo o opici, která ve své nezkrtné náklonnosti k jednomu ptáčkovi jej tak líbala a „objímala, až jej umačkala“. Jak Leonardo napsal, „je to poučení pro ty, kteří své děti netrestají, a tím je vlastně kazí“. (*The Notebooks of Leonardo da Vinci*, s. 1062, J. P. RICHTER, *The Literary Works*, II, s. 278)
- 40 GW VIII, s. 159.
- 41 Tamtéž, s. 134, 135, 204.
- 42 Tamtéž, s. 136.
- 43 Citováno E. SCHAUMKELLEM, *Der Kultus der heiligen Anna am Ausgange des Mittelalters*, Freiburg i. Br. / Leipzig 1893, s. 12.
- 44 Tento názor zastává Clark a Heydenreich, ale H. BODMER, *Leonardo, des Meisters Gemälde und Zeichnungen*, Klassiker der Kunst, Stuttgart / Berlin 1931, s. 408, jej datuje do roku 1500 ve Florencii.
- 45 E. SCHAUMKELL, *Der Kultus der heiligen Anna*, a B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna, Ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, s. 160nn; Y. HIRN, *The Sacred Shrine, a Study in the Poetry and Art of the Catholic Church*, London 1912, s. 214–249.
- 46 Jakob Wimpfeling, citovaný B. KLEINSCHMIDTEM, *Die heilige Anna*, s. 138, č. 1.
- 47 E. SCHAUMKELL, *Der Kultus der heiligen Anna*, s. 16.
- 48 K celému odstavci viz *Dictionnaire de théologie catholique*, VII, sl. 1120–1126.
- 49 B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna*, s. 134.
- 50 Tamtéž, s. 163, a E. SCHAUMKELL, *Der Kultus der heiligen Anna*, s. 22, pozn. 1.
- 51 W. L. SCHREIBER, *Handbuch der Holz- und Metallschnitte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig 1927, III, č. 1191, 1195.
- 52 *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, s. 19.
- 53 Jan Thithemius, *Tractatus de Laudibus Sanctissimae Annae*, Mainz 1494, kap. XV.
- 54 „Per cuius patrocinium omnis mundi labentis mala securi possumus evadere“, tamtéž, kap. XI.
- 55 B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna*, s. 164nn.
- 56 Tamtéž, s. 158 a obr. příl. 94, 95 (od B. Striegela).
- 57 E. SCHAUMKELL, *Der Kultus der heiligen Anna*, s. 46, 56.
- 58 E. R. CURTIUS, *European Literature and the Latin Middle Ages*, Bolingen Series, XXXVI, New York 1953, s. 101–105.
- 59 C. CHABANEAU, *Le Romanz de Saint Fanuel et de Sainte Anne*, Paris 1889, s. 11nn, verše 435nn; Y. HIRN, *The Sacred Shrine*, s. 213nn.
- 60 Jacobus de Voragine, *The Golden Legend*, 8. září.
- 61 Ke starším pramenům v protoevangeliu Jakuba, evangeliu Pseudo-Matouše a evangeliu Narození Marie viz *The Apocryphal New Testament*, přeložil M. R. James, Oxford 1926, s. 39, 73, 79.
- 62 Y. HIRN, *The Sacred Shrine*, s. 238.
- 63 K typům Svaté Anny Samotčeti viz B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna*, s. 217nn s četnými ilustracemi a L. H. HEYDENREICH, *La Sainte Anne de Léonardo da Vinci*, Gazette des Beaux-Arts, 1933, s. 205nn.
- 64 *Dürrer, des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte*, Klassiker der Kunst, Stuttgart, Leipzig 1908, obr. příl. 108.
- 65 B. KLEINSCHMIDT, *Die heilige Anna*, s. 274, obr. 195; k mladistvému typu zobrazení Marie a Anny, který se objevuje po stranách téhož oltáře, viz C. GLASER, *Lukas Cranach*, Leipzig 1921, s. 66, 67. Typ Anny a Marie, jež sedí na širokém trůnu s dítětem stojícím mezi nimi, se objevuje již v Itálii 14. století – viz oltář v Bostonském muzeu od Barna da Sieny, G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Art*, Firenze 1952, s. 230, obr. 247. K dalším příkladům mladistvé Anny srov. českou malbu z konce 14. století ve Vratislavi (B. KLEINSCHMIDT, tamtéž, obr. 154), Lochnerův obraz ve Vratislavi (tamtéž, obr. příl. 12), Ghirlandaiovu fresku *Svatba Panny Marie* (tamtéž, obr. 110), Carpacciovu *Setkání u Zlaté brány* (tamtéž, obr. 114), Filippino Lippi, *Setkání Jáchyma a Anny* (1497) v Kodani (K. B. NEILSON, *Filippino Lippi*, Cambridge, Mass., 1938, obr. 65) a další.
- 66 B. KLEINSCHMIDT, tamtéž, s. 147. Srov. též obr. 164 s německou plastikou mladistvé Anny a Marie ze 13. století.
- 67 Viz jeho článek z roku 1908, *Der Dichter und das Phantasieren*, GW VII, s. 217, 221.
- 68 GW VIII, s. 186, pozn. 1.
- 69 K. CLARK, *Léonardo da Vinci*, obr. příl. 51. Clark ho datuje do období let 1508–1610; A. E. POPHAM, *Leonardo-Zeichnungen*, München 1928, 9, jej datuje asi do roku 1501; A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, New York 1945, obr. příl. 174 B, do let 1498–1499.
- 70 *Op. cit.*, obr. příl. 179, pozn. 1. Česká citace: S. FREUD, *Vzpomínka*, pozn. 57, s. 95 (viz pozn. 1).
- 71 Např. reliéf Panny Marie s dítětem v muzeu Bargello a anděl na hrobce Forteguerrüü (1474) v katedrále v Pistoii.

- 72 Viz W. R. VALENTINER, *Leonardo as Verrocchio's Co-worker*, Art Bulletin XII, 1930, s. 43–89.
- 73 Tato vysvětlení „archaického úsměvu“ jsem vyložil v Art Bulletin XIII, 1931, s. 458, 486.
- 74 *Op. cit.*, s. 184.
- 75 Tamtéž, 186.
- 76 Tamtéž, 189.
- 77 Srov. R. EISLER v *Burlington Magazine*, XG, 1948, s. 239.
- 78 Y. HIRN, *The Sacred Shrine*, s. 215, 218.
- 79 K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, obr. příl. 66.
- 80 *Op. cit.*, s. 186, pozn. 1.
- 81 W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, obr. 131.
- 82 K tomuto dopisu viz J. SHAPLEY, *A Lost Cartoon for Leonardo's Madonna with Saint Anne*, Art Bulletin VII, 1942, s. 98, 99, a K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, s. 108. Vyskytuje se i soudobá báseň z pera Girolama Casia, která se nese v témže duchu; k textu a překladu viz J. SHAPLEY, tamtéž, s. 100.
- 83 Kromě jiných změn tato malba převrací pozice figur v kartónu, soudě podle popisu, kopie a kresby, jež je studii hlavy svatě Anny (A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, obr. příl. 183).
- 84 V Raffaelově adaptaci servitského kartónu na jeho malbě Svaté rodiny (1505), která se nachází v Pradu, pomáhá Panna Marie Ježíškovi usednout na jehně a po straně je zobrazený Josef, jenž nahrazuje Annu.
- 85 A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, obr. příl. 174 A.
- 86 Tamtéž, obr. příl. 27 (Britské muzeum).
- 87 Tamtéž, obr. příl. 11.
- 88 Z hlediska obrazu v Louvru je zajímavá malba z Boticelliho dílny v paláci Pittiů ve Florencii: stojící Panna Marie drží se skloněnou hlavou nahé Jezulátko, jež se hluboko sklání, aby objalo malého Jana, který stojí vedle a je oděn pravděpodobně do ovčí kůže – J. MESNIL, *Sandro Botticelli*, Paris 1938, obr. příl. XCI a s. 161.
- 89 E. KRIS, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952, s. 19, 22.
- 90 K vynikající interpretaci Leonardových schopností skladebných viz H. WÖLFFLIN, *Die klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance*, 7. vydání, München 1924, s. 20–43.
- 91 *Das Interesse an der Psychoanalyse*, 1913, GW VIII, s. 407.
- 92 A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, obr. příl. 191–201.
- 93 K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, obr. příl. 44.
- 94 Tamtéž, obr. příl. 13, 14, 16, a A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, obr. příl. 30–37.
- 95 A. E. POPHAM, tamtéž, obr. příl. 91–102.
- 96 Tamtéž, obr. příl. 292–296; K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, obr. příl. 63–65.
- 97 *Op. cit.*, s. 134, 135, 204.
- 98 Srov. P. SÉBILLOT, *Le Folklore de France, III, La Faune et le Flore*, Paris 1906, s. 190.
- 99 *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, s. 61, a pozn. 1, s. 372, 373.
- 100 K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, obr. příl. 41; L. H. HEYDENREICH, *Leonardo da Vinci*, obr. příl. 68; A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, obr. příl. 208.
- 101 *Op. cit.*, 136. Lomazzo, teoretik a kritik umění ze 16. století, hovoří o Leonardových „*composizioni lascive*“ (L. BELTRAMI, *Documenti*, s. 196, č. 21).
- 102 K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, obr. příl. 18.
- 103 *Op. cit.*, s. 192, 193. O Leonardově vztahu k otci viz moji poznámku *Two Slips of Leonardo and a Slip of Freud*, Psychoanalysis, únor 1956.
- 104 *Op. cit.*, s. 206. Čtenáři, kteří se zajímají o účinek represe na umělcovu tvorbu, naleznou přesvědčivě prezentovaný názor, opačný postoji Freudovu, v dopise Van Gogha, který poslal v srpnu

roku 1888 malíři Emilu Bernardovi (V. VAN GOGH, *Letters to Emile Bernard*, ed. a přel. Douglas Lord (Cooper), New York 1938, s. 70n).

- 105 *Op. cit.*, s. 207.
- 106 K Freudově interpretaci sublimace k vědě existuje paralela v životě Newtonově, jenž byl pohrobkem a jehož matka se znovu provdala, když byly chlapani tři roky; potom byl vychováván babičkou z matčiny strany. K přehledu a kritice psychoanalytických myšlenek o sublimaci viz H. B. LEVEY (LEE), *A Critique of the Theory of Sublimation*, Psychiatriy II, 1939.
- 107 Freudův úvod ke knížce M. BONAPARTE, *Edgar Poe*, Paris 1933.
- 108 Freudův úsudek o Leonardově výkonnosti a kvalitě jeho práce je třeba porovnat se soudem Clarkovým (*Leonardo da Vinci*, s. 107); když Clark hovoří o obdivu Florentánů k Leonardově servitskému kartónu *Svaté Anny Samotřetí*, uvádí: „*Takové všeobecné nadšení by bylo sotva možné v Miláně a pomáhá nám pochopit, proč bylo oněch pět let, které Leonardo strávil ve Florencii, plodnějších než předcházejících osmáct let, jež prožil s severní Itálií.*“
- 109 Po dokončení této studie vyšel článek R. R. WOHLA a H. TROSMANA, *A Retrospect of Freud's Leonardo, an Assessment of a Psychoanalytic Classic*, Psychiatriy XVIII, 1955, s. 27–39. Autoři opravují Freudův nesprávný překlad textu o luňákoví, nejsou však obeznámeni se článkem MacLaganovým z roku 1923 (viz moje poznámka 10 výše); nepředkládají žádnou novou interpretaci této vzpomínky, když kritizují Freudovu teorii vzniku homosexuality ve světě posledních psychoanalytických studií. Freudova omylu týkajícího se supu si povšiml i Ernest Jones ve druhém díle svého životopisu Freuda (New York, 1955), a to na základě osobního upozornění Jamese Stracheye (348), ale Jones nehodnotí důsledky této korekce pro celkové vyznění knihy. Zdá se, že obrysy supu objevil v malbě svatě Anny i Jung (348). Konečně z hlediska významu Leonardovy osobnosti pro Freuda, o jehož vědeckém i uměleckém nadání se často hovoří, je velmi zajímavá skutečnost, kterou zaznamenává Jones, a to zjištění, že kniha o Leonardovi byla z Freudových vlastních prací jednou z nejoblíbenějších. – Musím se zde zmínit i o knize G. FUMAGALLI, nazvané *Eros di Leonardo*, Milano 1952, kterou jsem mohl prostudovat až nyní. Na rozdíl od Freuda se autorka snaží zdůraznit Leonardovu sexuální normálnost i bohatý erotický obsah jeho uměleckých děl. Po příkladu „Havelocka“ (záměna Havelocka Ellise a MacLagana? – Ellis v recenzi Freudovy knihy v časopise *Journal of Mental Science* v roce 1910 tento omyl nezaregistroval) se autorka domnívá, že ptákem Leonardovy vzpomínky nebyl sup. Za pomoci podrobné argumentace tvrdí, že Leonardo nebyl homosexuál, a epizodu z roku 1476 vysvětluje dobovými zvyky a Leonardovou všeobecnou zvědavostí a touhou po rozličných životních zkušenostech.

COURBET A LIDOVÉ UMĚNÍ ESEJ O REALISMU A NAIVITĚ

(1941)

[1]

Karikatury Courbetových maleb snižují jeho práce na úroveň lidového a neškoleného umění; ukazují postavy jako strnulé, schematické panáky (obr. 49).¹ Na karikatuře z roku 1853² dítě u perníkářova stánku volá na matku: „Ó, maminko! Podívej se na tyhle krásné Courbety. Prodávají se čtyři za sous.“ Kritici, od dávno zapomenutých žurnalistů po Théophilea Gautiera,³ se vysmívají primitivnímu charakteru jeho umění, podobnosti jeho umění s vývěsními štíty trafikantů a malbou z Auvergnatu.⁴ Jsou to pro ně „panáci pro zábavu dětí obdobní výtvorům z Epinalu“.

Tato kritika není pouhým obvyklým tupením novátorského umění. Na romantiky před Courbetem a na impresionisty po něm se útočilo jiným způsobem.⁵ Jejich práce byly považovány za bláznivé a chaotické, stejně jako jsou za taková považována některá dnešní díla. Mohly být též kritizovány jako dětsky neobratné a ošklivé, ale je těžké si představit Delacroixova *Sardanapala* či Monetovy městské pohledy karikované jako formálně strnulé. Během 19. století bývaly někdy z dětskosti obviňovány klasicistické či příliš souhrnně komponované formy. Dokonce i Courbet, který prošel školou romantického umění, se o Davidových postavách zmiňoval opovržlivě jako o „panácích z Epinalu“⁶ a obdobně Thackeray kritizuje obraz *Bratři Horatiové* popsany v jeho *Pařížském skicáři*⁷ jako řadu strnulých návštějí. V porovnání s Courbetovou atmosférickou, tonální malbou je klasicistická škola archaicky toporná; v porovnání s hybností a pitoreskností romantického umění se naopak Courbet sám zdá nehybným. Silvestre ve svém eseji o Courbetovi, napsaném roku 1856, vytýká nehybnost a nedostatek živé gestikulace nejen Ingresovi, ale i Courbetovi.⁸ Jestliže se však znevažující postřehy užívají tímto způsobem bez přesnějšího rozlišení, pak mohou někdy vycházet naopak z pozitivních kvalit napadených děl.⁹

Obvinění z primitivismu bylo vyvoláno i Courbetovými náměty. *Zápasníci*, připomínající přesným zachycením práce svalů Pollaiuolovo dílo, byli ironiky doporučováni jako vhodné pozadí pro představení cirkusového siláka.¹⁰ Mezi mužskými akty soudobého malířství heroického, mytologického či tragického žánru se zápasící postavy zdály profanujícím vpádem lidového vkusu pouličních trhů.

Když Courbetovi nepřátelští kritici charakterizovali jeho díla jako naivní, vlastně tak souhlasili s jeho zastánci. Champfleury, jako hlavní obránce, shledával v této naivitě jednu z hlavních kvalit Courbetovy malby, když srovnával jednoduchost a přesvědčivost *Pohřbu* s uměním lidových tvůrců.¹¹

„Přicházíme-li k Pohřbu, působí z dálky jakoby zarámovaný branou, každého překvapí svou jednoduchostí připomínající naivní obrázky malované na dřevě neobratně vyřezávaných tisků vražd z ulice *Gît-le-Coeur*. Jejich obdobný účinek vyplývá ze stejné jednoduchosti provedení. Kultivované umění zdůrazňuje totéž, co umění naivní.“¹²

Champfleury zde měl na mysli onu „syntetizující a zjednodušující vizi“, kterou Baudelaire později přiřkne Corotovi a Guysovi a kterou našel též v egyptském, ninivském a mexickém umění.¹³ Courbet se nijak nepokoušel oživit konvence lidového zobrazování v duchu pokusů archaizujících malířů 19. století imitujících starověký či středověký způsob zobrazování. Nicméně i on projevuje výraznou tendenci ke stále jednodušší formě kompozice. Přes veškerý kolorismus a bohatost pigmentu i pokročilé využití tónů při výstavbě celku je Courbetovo rozvržení maleb často zjednodušující, s jasným rozdělením na jednotlivé skupiny, diktovaným zaujetím pro každý z předmětů. Vynikne to při srovnání jeho větších pláten s barokními kompozicemi Delacroixe, kterého skličovala pouhá juxtapozice jednotlivých částí Courbetových obrazů, nedostatek gestikulace a psychologické mezihry postav¹⁴ – Delacroixovy vlastní postavy jsou učeně „organizovány“ a připomínají mechanismus Salónů. Courbetova rozsáhlá plátna mají naproti tomu podle Champfleuryho „onu výsostnou kvalitu strachu z kompozice“.¹⁵ Jeho kresba je ve snaze o zachycení viděného často nepravdělná, nezjemnělá drobnostmi ani idealizací velkého stylu, jako by Courbet zachycoval poprvé komplikovaný tvar. Záhyby a lomené obrysy šatů na obraze *Štěrkaři* jsou příkladem tohoto způsobu nazírání, zesměšňovaného v roce 1850 jako vulgární.

Courbetovu obeznámenost s tradičními malířskými metodami můžeme posoudit podle jeho raných obrazů. Jestliže se těchto metod později vzdal, bylo to proto, že neodpovídaly ani jeho vizuální koncepci, ani zvoleným námětům. Courbet si uvědomoval závažnost skladby většího celku a důležitosti jednotlivých tvarů jako vlastností zobrazovaných předmětů. Ve výjevech z lidového života někdy zdůraznil obhroublost postav právě

způsobem kresby a seskupením postav. Kresba *Žebrákova almužna*¹⁶ se zdá naivní, až neumělá a připomíná některé Van Goghovy postavy. V *Pohřbu* byl intenzivní kontrast rudé a černé na šedém pozadí a jasnost nahromaděných, opakujících se tváří vědomým výchozím bodem, už předtím Courbet zachytil podobné hlavy v plenérových scénách s hlubokými stíny a tlumenějšími barvami. Portréty *Pohřbu* proto působí primitivním rustikálním dojmem. Vzdálené hlavy jsou pro diváka zřetelné jako ty v popředí. Lidem z Ornansu, kteří Courbetovi seděli modelem, se líbily, ale pařížští kritici přivyklí kontrastní, šerosvitné, atmosférické malbě romantiků shledávali tyto portréty nejen ošklivými jako lidské typy, ale i plebejsky provedenými. Touha po nešerosvitných, neatmosférických, frontálních portrétech byla typickým výrazem maloměšťáckého vkusu, který Monnier zesměšnil ve hře *Malíř a buržoové*.¹⁷ Naivní divák z nižší střední vrstvy reagoval na stíny na tváři portretovaného obdobně jako čínská císařovna, která ujistila italského malíře, že obě její tváře jsou téže barvy. *Pohřeb* se podobá dílům lidového umění zvláště svým tématem. První či alespoň rané stadium zachované ve skice na listu papíru v muzeu v Besançonu¹⁸ ukazuje procesí ke hřbitovu, pohybující se zprava doleva. Hrobník stojí zcela vlevo, obdélník uprostřed je hrobní kámen, krajina není příliš detailně zachycena. Tato kresba se podobá lidovému dřevořezu *Památka na zesnulého* z doby Courbetova mládí, vzniklého kolem roku 1830 v Montbéliardu nedaleko od Ornansu. Dřevořezy tohoto typu si vesničané po pohřbu věšeli na zeď a vpisovali na ně jméno zemřelého.¹⁹ Dřevořez zachycuje procesí směřující doleva, s hrobníkem na jednom konci, náhrobním kamenem v popředí a křížem zvedajícím se nad horizont. V Courbetově konečné verzi malby se koncepce značně změnila a obsahově prohloubila. Pohyb celého procesí se zastavil, výjev se soustředil kolem hrobu ve středu obrazu a pojednání krajiny se přizpůsobilo tomuto novému ohnisku. Hrob je obklopen skupinami truchlících, od dětí stojících nalevo po starce oblečené do šatů z devadesátých let 18. století. I tato verze má vztah k lidovým tiskům, které námět „Stupňů života“ ztvárňují jako postavy seřazené podle věku do zřetelného půlkruhu či oblouku kolem pohřební scény.²⁰ Před Francouzskou revolucí zaplňovala prostor ve středu scény Posledního soudu; v pozdějších tiscích docházelo někdy k sekularizaci zobrazením prostého pohřebního vozu a růžového keře jako symbolu růstu či pšeničného snopu nebo snítky vinné révy v různých stadiích růstu od jara do podzimu.²¹ Nelze dokázat, že Courbet takováto zobrazení kopíroval, ale vzájemná podobnost je nesporná.

V roce 1850 Courbet spolupracoval při vytvoření „lidového obrazu“. Jde o litografii, ne o tradiční dřevořez, ovšem i tato modernější technika reprodukuje typ lidového umění.²² Courbetovo zobrazení apoštolské postavy Jeana Journeta je částí sbírky zahrnující básně v kupletech a „nářek“ zpívaný

na nápěv Josefův.²³ Journet byl nezávislý fourierovský misionář, muž velebné a nezkrtné otevřenosti ve svém radikálním evangelismu. Champfleury ho popsal ve sbírce *Excentrici*.²⁴ Courbet zachycuje Journeta v okamžiku, kdy se vydává na cestu, aby obrátil na víru celý svět, kdy kráčí s misionářskou berlou v ruce jako bludný Žid z lidových tisků. Forma zmíněné litografie rámované verší je příkladem literárních sbírek raného 19. století; v tomto světském apoštolovi, dominujícím nad horizontem, je cosi z oněch světců náboženských pamfletů, zvláště ze sv. Jakuba.²⁵

Courbet byl rovněž autorem ilustrací pro knihy určené lidovému, někdy nevzdělanému a šosáckému publiku – na rozdíl od Delacroixe ilustrujícího Goetha a Shakespeara Courbet ilustroval levné protiklerikální pamflety, jako například *Smrt krysaře Jeníka*²⁶ či *Veselé příběhy kněží*²⁷ nebo knihu o maloměstáckých typech *Kraj buržuu*, pro niž provedl kresby podle fotografií.²⁸ Zobrazil rovněž postavy kopáčů a lesních dělníků jako výtvarný doprovod k Champfleuryho sbírce lidových pracovních písní z různých provincií.²⁹

Courbetovy malby s pracovní tematikou opakují obvyklé téma lidového umění – řemeslníky.³⁰ Courbet nezachycuje rozvinutější formy moderního průmyslu, ty se objevily spíše na malbách z pozdních třicátých let,³¹ ale manuální práci na venkově, tradiční povolání, která byla dříve výtvarně zachycována na menším formátu.³² Courbet monumentalizuje *Brusiče nožů*, *Dráteníka*, *Štěrkaře*, *Prosívače obilí*, kromě nich maluje i *Lovce*, *Pytláka*, *Obchodníka s vínem*, *Sekáče* a *Sběrače klestí*. V pozdních čtyřicátých i padesátých letech už pouhé zobrazení práce v měřítku „Štěrkařů“ či „Brusičů nožů“ nabývalo politického zabarvení. Nižší sociální vrstvy a obzvláště dělníci se vynořili jako nový faktor v politice a heslo „právo na práci“ se stalo hlavním heslem dělníků v Únorové revoluci a v bouřích, které po ní následovaly.³³ Již ve čtyřicátých letech se objevila Bédollièrova kniha *Řemeslníci*,³⁴ ilustrovaná rytinami podle Monniera zachycujícími různá lidová řemesla.³⁵ Podle slov autora měla vzbudit zájem o lid, ne ovšem zrovna z radikálního názorového hlediska, ale spíše ve snaze vyvolat filantropické smíření proti sobě stojících společenských tříd.³⁶

Courbetovy lidové náměty bývají pak někdy považovány za čistě tendenční a doktrinářské, za výsledek jeho přátelství s Proudhonem. Toto hledisko nebere v úvahu Courbetovo ztotožnění se s lidem, ani přesný obsah jeho obrazů. Dokonce i Courbetův proslulý antiklerikální obraz opilých kněží³⁷ je spíše lidového než stranického rázu. Zobrazení venkovanů stojících na mezi pod obrazem P. Marie a bavících se opilostí farářů nevypovídá nic o doktrínách a svátostech církve, ale spíše odráží cynická přísloví a zkazky zbožných venkovanů, jejichž folklór – i v tak katolické zemi, jako je Francie – bez výjimky odráží skrytou zlomyslnost a nepřátelství vůči duchovenstvu jako sociální třídě.³⁸ Při srovnání Courbetova postoje

s erudovanými konstrukcemi jeho obdivovatele filozofa a malíře Chenavarda,³⁹ který ve snaze ukázat historickou omezenost úlohy církve stvořil široce pojatý cyklus světových dějin, je zřejmé, jak venkovsky prosté a lidové jsou Courbetovy satirické obrazy. Dokonce i Proudhon ve svém komentáři k obrazu musel připustit, že kritika je zde pouze implicitní.⁴⁰

[II]

Courbetův politický radikalismus, jeho styky s Proudhonem, účast v událostech Komuny jsou asi podružné pro jeho umělecké zaměření, ale jsou charakteristické pro jeho osobité provinční a plebejské sebevědomí v Paříži v období velkých sociálních zápasů. K pocitům nadřazenosti plynoucím z postavení umělce ho podle jeho názoru opravňovalo jeho sepětí s lidovými masami. V dopisech a veřejných prohlášeních tvrdil, že pouze on jediný z umělců své doby vyjadřuje cítění lidu a že jeho umění je svou podstatou demokratické.⁴¹ Jeho obrazy zachycující v monumentálním měřítku jednotlivce⁴² a život jeho rodné vsi Ornansu mu skýtal opravdové potěšení a Courbet jejich prostřednictvím předkládal návštěvníkovi Salónů svůj názor na sociální závažnost svého světa. Daumier v karikatuře z roku 1853 vylíčil úžas venkovanů před Courbetovými malbami v Salónu, zatímco malíř napsal z Ornansu Champfleurymu o *Štěrkařích*: „Vinaři a rolníci, kterým se obraz velmi líbí, si myslí, že třeba namalují ještě sto obrazů, ale už žádný opravdovější.“⁴³ Když maloval *Pohřeb*, psával svému příteli do Paříže, jak práce pokračuje, popisoval, jak získává své modely a jak mu tyto modely sedí, jak každý chce být zachycen na obraze.⁴⁴ S knězem diskutoval o náboženství, zatímco hrobník v rozhovoru s ním litoval, že cholera řádící v nedaleké vsi Ornans minula a připravila ho o dobrou úrodu. Jeden ze svých dopisů končí Courbet líčením karnevalu v Ornansu, kterého se zúčastnil.⁴⁵ Ve své rozsáhlé alegorické malbě *Ateliér* zachytil oba své světy obklopující ho v jeho ateliéru – napravo svět umění zahrnující jeho mecenáše Bruyase, jeho literární a hudební přátele Baudelaira, Buchona, Champfleuryho a Promayeta; na druhé straně je pak lid bez domova, chudý a s prostými zájmy.⁴⁶ Německé pivnice v Paříži, kde se rodil realismus jako hnutí, popisuje Champfleury jako protestantskou ves s venkovsky prostými mravy a pohostinností.⁴⁷ Vůdce Courbet zde vystupoval jako „kumpán“, drtič rukou, velký řečník i jedlík, byl silný a houževnatý jako venkovan, naprostý protipól dandyho třicátých a čtyřicátých let. V Paříži se choval lidově, mluvil zřetelným nářečím, kouřil, zpíval a žertoval jako muž z lidu. Dokonce i technika jeho malby působila na pozorovatele z akademického prostředí svou nenuceností

plebejsky a domácky – užíval nože a palce, barev přímo z kelímků, vymazával a ryl, improvizoval podle paměti bez ohledu na učená pravidla školy. Du Camp napsal, že Courbet maluje své obrazy „jako se krémují boty“.⁴⁸ V Ornansu zarámoval *Pohřeb* místními hladkými jedlovými fošnami, a takto ho vystavil ve vsi a v provinčním městě Besançonu předtím, než ho poslal na Salón. V dopise svému mecenáši Bruyasovi načrtl naivním a domáckým způsobem přes část věnovanou plánu soukromé výstavy v Paříži výstavní budovu silně se podobající cirkusovému stanu se špičatou střechou a fábo-rem⁴⁹ (obr. 57).

[III]

Courbetova záliba v lidu měla výrazně osobní ráz a byla determinována jeho povahou. Podporovalo a řídilo ji také umělecké a sociální hnutí jeho doby. Před rokem 1848 maloval kromě svého provinciálního světa i romantické a politické náměty, po roce 1848 se pro něj realistické zobrazení lidu stalo vědomým programem. Raní romantici už vytvořili příhodnou atmosféru pro lidové tradice, ale více si cenili exotického primitiva, ať už historicky či geograficky vzdáleného, než primitiva ze své vlastní oblasti.⁵⁰ Kolem roku 1840 se probudil zájem o lid jakoby v přípravě na nastávající zápasy. Michelet, Louis Blanc a Lamartine publikovali *Dějiny Francouzské revoluce*, opěvující hrdinství francouzského lidu a jeho lásku ke svobodě. George Sandová, Lamartine a Eugène Sue vytvořili novou doktrinářskou evangelizující fikci lidového života a literární pokusy dělníků se vítaly jako základ přicházející proletářské kultury. Tato literatura bývala sentimentální, melodramatická a nevyhraněná ve své charakteristice společnosti, ale nadšení nezávislí myslitelé pod vlivem dobových konfliktů, materiálních požadavků společnosti a působivých výdobytků vědecké metody postupně dospívali k novým kritériím přesnosti v zachycení života společnosti. V příštím půlstoletí většinu literatury i pochopení jednotlivce obohacovala stálá kritika mravů, institucí a idejí i vědomí rozdílů uvnitř dané společnosti a pojmy společenského vývoje a klimatu. V takto určeném kontextu pozdních čtyřicátých let se realismus a lidovost mohly sjednotit na společném programu. Dokonce i Flaubert, opovrhující romantickým zájmem⁵¹ o primitivní a „socialistické“ umění čtyřicátých let, se celý život zajímal o vše moderní, vědecké, lidové a primitivní – tedy o to, co zaměstnávalo mladé radikály roku 1848.

Z bezprostředního „realistického“ Courbetova okruhu se tři mladí spisovatelé, Buchon, Dupont a Champfleury, inspirovali životem lidu a formami

lidového umění. Básník Max Buchon byl Courbetovým přítelem už od společných školních dnů v Besançonu.⁵² Malíř ilustroval jeho první knihu romantických veršů v roce 1839.⁵³ Oba byli zapálenými obdivovateli svého krajana Proudhona a Buchon byl v roce 1851 poslán prezidentem Ludvíkem Napoleonem Bonapartem do exilu kvůli své účasti v událostech za Druhé republiky. Objevuje se jak v *Pohřbu*, tak v *Ateliéru* a byl také svým přítelem portrétován v životní velikosti.⁵⁴ V Paříži byl zpočátku znám především jako autor bojové písně bohémských realistů pozdních čtyřicátých let „Sýrová polévka“ a svými překlady německého básníka Hebela písničím německým dialektem o rolnickém a vesnickém životě. Jeho vlastní práce popisují venkovy a krajinu jeho rodné oblasti, jejíž lidové pověsti a písně sbíral. Gautier se o něm zmiňuje jako o „jakémsi Courbetovi v oblasti poezie, velmi realistickém, ale rovněž velmi pravdivém, což není totéž“.⁵⁵ Buchon nebyl se svou rodnou provincií spjat pouze jako s poetickým světem, věřil, že charakter lidu je zdrojem jednotlivcovy tvůrčí schopnosti. V knize o realismu, publikované roku 1856 během jeho exilu ve Švýcarsku, napsal, že „nejnesmířitelnějším protestem proti profesorům a plagiátorům je lidové umění“.⁵⁶ Jestliže Courbet a Proudhon vynikli v rámci svých odlišných sfér, bylo to způsobeno jejich společným provinciálním původem. Při popisu Courbetova talentu Buchon zavádí v kritice novodobého malíře poprvé koncept instinktivní lidové tvořivosti jako rodné půdy velkého individuálního umění. Říká, že Courbetova malba je klidná, silná a zdravá, že je plodem přirozené a spontánní tvorby („*tvorí svá díla tak snadno, jako sadař pěstuje jablka*“), tkvící v jeho vlastním charakteru i ve vlastnostech jeho rodné provincie. Courbet je neobeznámený s knihami a v oblasti malířství je naprostým samoukem, ale chápe věci díky svému duševnímu souznění s prostým lidem a „*ohromnou silou své intuice*“.

V určitém období byl Courbetovi téměř stejně blízký i básník Pierre Dupont,⁵⁷ autor „Volů“ a „Zpěvu dělníků“ (1846), který Baudelaire nazval „Marseillaisou práce“. Od roku 1846 byli dobrými přáteli a společně trávili prázdniny na venkově.⁵⁸ Dupont byl předním autorem písní pro lid, některých politických a bojovných, jiných idyličtějších o rolnících a venkově či o různých řemeslech.⁵⁹ Obdobně jako obrazy jeho přítele, i Dupontovy zpěvy byly považovány za neumělé a kritizovali je pro jejich naivitu, neohrabanost a realismus.⁶⁰ Dupont komponoval i hudbu založenou na autentických lidových melodiích. Jeho „Požár: Zpěv hasičů“ je obdivuhodně blízký duchu Courbetova obrazu hasičů, nedokončenému vzhledem ke státnímu převratu 2. prosince 1851.⁶¹ Další Courbetovy náměty se objevují v Dupontově sbírce *Lidová Múza*: řemeslníci, lovci, dobytek, krajina, scény z venkovského života, to vše vykresleno s velkou citlivostí.⁶² Jeho politické zpěvy vyjadřují lidovým jazykem ono radikálně demokratické cítění, které

ve vychloubačném tónu slyšíme i u Courbeta, když o sobě hovoří jako o plně svrchovaném individuu, jako o vládě čelící panujícímu státnímu aparátu.⁶³

*„Kam kráčíš, veselý druhu?
Odcházím dobývat zemi.
Zastoupil jsem Napoleona,
jsem proletář.“⁶⁴*

Dupontovo umění je lidové nejen svým tématem či cítěním, je velmi jednoduché také díky formě krátkých, lehce vyzpívatelných strof, opakovaných frází a jednoduchých refrénů. Je svěží jako staré lidové zpěvy, čehož si cenili Gautier⁶⁵ i Baudelaire.⁶⁶ Byly to právě Dupontovy zpěvy, které Baudelaire přivedly k myšlence, že veškerá poezie je ve své podstatě utopickým protestem proti nespravedlnosti a výrazem touhy po svobodě a štěstí.⁶⁷

I Courbet se pokoušel skládat lidové písně. Silvestre z nich publikoval ukázkou ve svých biografiích žijících umělců.⁶⁸ Jsou to triviální a nepropracované vesele chlapské zpěvy pivnic. Courbet se považoval za hudebníka a chtěl se v roce 1848 zúčastnit národní soutěže populárních písní.⁶⁹

Třetí z Courbetových přátel, romanopisec a kritik Champfleury,⁷⁰ byl kolem roku 1850 vůdcem mladých literárních realistů a autorem prvních souhrnných dějin lidového umění.

Champfleury pocházel obdobně jako Courbet z provincie, ale ze vzdělanější rodiny; jeho otec byl tajemníkem laonské městské správy a jeho bratr Edouard Fleury byl předním archeologem a úředním historikem kraje. Champfleury přišel do Paříže jako osmnáctiletý v roce 1839, těsně před Courbetem, ale až do roku 1848 se nesetkali. Champfleuryho první literární pokusy náležejí k romantickému stylu fantazijní školy. Jsou to krátké příběhy a črty o podivínech a o úskalích pařížského života, střídavě náladové a groteskní. Champfleury dychtil po úspěchu v Paříži, kde sdílel život Murgerovy bohémy a zblízka sledoval hlavní literární hnutí čtyřicátých let. Cítil se učněm, který se nejdříve musí naučit živnost a osvojit si žurnalistickou machu, jež umožní vydělávat si na živobytí. V knize *Vzpomínky* vypráví, jak se po určité dobu zmítal mezi dvěma zájmy: monnierovským rádooby realismem a německou romantickou sentimentální poezií. V letech 1849–1850 byl stržen proudem revoltujícího realismu a jeho zájmem pro současné a lidové. Vzhledem k přímé zkušenosti provinčního života a svému vědomí plebejce mezi vzdělanějšími pařížskými spisovateli se v tomto proudu udržel. Kolem roku 1845 objevil díla bratrů Le Nainových, umělců z Laonu, a v roce 1850 publikoval brožuru, v níž je popsal jako malíře reality. Le Nainové byli předmětem novodobého

zájmu už ve čtyřicátých letech 19. století; v roce 1846 s nimi Charles Blanc porovnává bratry Adolfa a Armanda Lelouxovi,⁷¹ malující bretaňské venkovské a pracovní žánry, kteří byli považováni za realisty. Ovšem Champfleuryho konverze k realismu byla spíše ovlivněna imponujícím příkladem Courbetova umění a přátelstvím s Dupontem a Buchonem, kteří ho uvedli do světa lidové literatury a uměleckých možností témat ze života nižších společenských tříd.⁷² Výběr těchto námětů byl úhelným bodem realistické nauky, neméně důležitým než představy menších realistů o metodě a stylu. Champfleury ospravedlňoval výběr námětů tohoto typu několika důvody:⁷³ nižší společenské třídy byly nejdůležitější v životě společnosti a právě na příkladu jejich života šlo odhalit skrytý společenský mechanismus. Nadto byly novým námětem bez hranic, mnohem přitažlivějším než život boháčů či elity díky své upřímnosti – ctnosti, která pro realisty byla v umění téměř vším. Konečně, jejich vlastní literatura je hodnotná a sugestivní, mezi jejich písněmi a legendami jsou mistrovská díla realismu. Champfleury obdivoval vrozený dobrý vkus lidu a představoval si, že se lid stane spontánním spojencem a ocení upřímnost a průbojnost moderních realistických děl.

Jako Courbetův hlavní obránce v tisku v raných padesátých letech byl Champfleury označen za apoštola realismu a převzal zodpovědnost za jeho teoretickou obranu, ačkoliv někdy tento pojem popíral jako matoucí a nevyhraněný, jako méně přiměřený než heslo „upřímnosti v umění“ stojící proti „umění pro umění“.⁷⁴ Jeho vlastní povídky a romány se staly intimnějšími a realističtějšími, oprostily se od fantazijních a groteskních prvků, které Champfleury užíval do roku 1848. Vždy si však zachoval humor a sentimentálnost, které byly rysem jeho tvorby od počátku. Vedle Courbetových rozlehlých robustních maleb byl jeho realismus „menšího druhu“ a je překvapující, že tvorba těchto dvou autorů mohla být považována za výrazově blízkou. Během padesátých let 19. století Champfleury produkoval pravidelný proud povídek a románů, což mu zjednálo postavení vůdce realistického hnutí v literatuře. Kolem roku 1860 byl ale zastíněn Flaubertem a v následujícím desetiletí Champfleuryho bezvýznamné a často špatně napsané romány nesnesly srovnání s Goncourtovými a Zolovými díly. Historická studia mu zabírala stále více času, stal se expertem na starý porcelán, byl jmenován, úředníkem státní porcelánky v Sèvres, a v tomto postavení setrval až do své smrti v roce 1889. Během posledních pětadvaceti let života publikoval mnoho svazků o dějinách karikatury, o lidovém umění, o lidové literatuře, o lidové fajánsi, o romantických knižních ilustracích, o Monnierovi a o Le Nainových.⁷⁵ Tyto knihy, založené na rozsáhlé znalosti literatury a vyhledaných původních dokumentech, představovaly průkopnická díla, i když jako historické studie byly značně omezené. Ve

většine z nich byl Champfleuryho zájem veden původním zaujetím z roku 1848 pro realismus a lidové umění, ať už se od ideálů této doby jakkoliv vzdálil.

[iv]

Na Champfleuryho *Dějínách lidového umění* je pro nás nejdůležitější, že nejvyšší umělecké hodnoty přiřkl naivním lidovým rytinám určeným rolníkům a vesničanům.

Lidová poezie a zpěvy přitahovaly zájem spisovatelů už dlouho předtím. Montaigne, Molière a Malherbe nadšeně hovořili o písních prostého lidu a některým z nich dávali přednost před vysoce kultivovanými díly.⁷⁶ Jejich úsudek v té době ojedinělý byl přijat ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století. Lidové písně se tehdy intenzivně sbíraly a studovaly.⁷⁷ Došlo se k názoru, že neodpovídají pravidlům moderní evropské poezie a hudby, že jejich rytmus je podivný, jejich rýmy nevyhraněné a nedokonalé, jejich kombinace neharmonická – a přesto byly považovány za obdivuhodné: „Z toho vyplývají neobvyklé melodické kombinace, které se zdají ohavné a které jsou snad nádherné,“ napsala George Sandová.⁷⁸ Kolem poloviny století se nadšeně studovaly další formy lidové literatury. V roce 1854 Nisard publikoval průkopnickou práci o pamfletové literatuře ilustrované lidovými tisky⁷⁹ a přibližně v téže době Magnin uveřejnil dějiny loutkářství,⁸⁰ aby poukázal na jeho univerzální a vznešený charakter, oceňovaný tehdejšími cititeli lidového umění, zvláště George Sandovou a mladým realistou Durantym.⁸¹ Flaubert, který zavedl své přátele Turgeněva a Feydeaua na trh v Rouenu, aby zhlédli loutkovou hru „Pokušení svatého Antonína“, od Magnina převzal několik řádek pro svou vlastní verzi z roku 1849.⁸²

Odpovídající zájem o současnou lidovou výtvarnou tvorbu se dostával pomaleji. V cestě stál pravděpodobně příliš zřetelně zobrazivý charakter malířského znaku a zavedené kritérium podobnosti. Nicméně si jí spisovatelé a umělci začali ve třicátých letech 19. století všimnout. Balzac při svém popisu interiéru vesnického domu v Auvergne v *Šagrénové kůži* (1830–1831) poukázal na obrazy v „modré, rudé a zelené, které představovaly Skon kreditu, Utrpení Ježíše Krista a Granátníky císařské gardy“ – tři opory společnosti: obchod, náboženství a armádu. Balzac rovněž dokázal odhalit atmosféru venkova popisem vývěsního štítu venkovské hospody ve *Vesničanech* (1844–1845).⁸³ Decamps ve své malbě katalánského interiéru ve čtyřicátých letech 19. století reprodukoval neumělý náboženský tisk.⁸⁴ Töpffer si hluboce uvědomoval kvality primitivního stylu, když ilustroval

jednu ze svých *Nových cest nazdařbůh* kopií lidového obrazu *Ze života svaté Cecilie*, který viděl během své cesty.⁸⁵

Pro tyto spisovatele a umělce měly lidové obrazy pouze relativní hodnotu nebo je zajímaly jako součást popisovaného prostředí. I Baudelaire přes mimořádnou vnímavost a romantickou úctu k primitivní obrazotvornosti byl stále ještě spjat s normami malířství omezujícími jeho úsudek o primitivních stylech. Obdobně jako Goethe se Baudelaire dokázal kochat dokonalou harmonií pomalovaných tváří tančících Indiánů a spatřoval v jejich celkovém držení těla homérskou vznešenost.⁸⁶ Přesto ale ve snaze vysvětlit průměrnost moderního sochařství poukazuje ve stati „Proč je sochařství nudné“⁸⁷ právě na primitivnější charakter sochařství jako umění, jakoby v ironické odpovědi na klasicistický předpoklad, že sochařství je nejvznešenějším uměním.⁸⁸ Podle Baudelaira je to spíše divošské umění „par excellence“: „*Divoši dovedně vyřezávají své fetiše už dlouho předtím, než se pustí do malování, které je uměním hluboké úvahy a jehož ocenění vyžaduje zvláštního zasvěcení.*“⁸⁹ „*Sochařství je mnohem bližší přírodě, a proto naši venkované, kteří jsou tak potěšeni kusem dřeva nebo kamene pracně proměněného, jsou zklamáni, když spatří obraz.*“ Mezi vzdělanými lidmi je sochařství ve svém nejvyšším stadiu doplňujícím uměním podřízeným architektuře a zdobícím ji – ale nyní, když sochařství ztratilo toto pouto, stalo se izolovaným a prázdným, vrátilo se do svého primitivního stadia. Baudelaire říká, že naši současní sochaři jsou „*divoši z Karibských ostrovů*“, fetišističtí řemeslníci.⁹⁰

Když Baudelaire psal tyto řádky v recenzi Salonu 1846, zjevně nesmyslel lépe ani o kvalitách primitivního malířství. V témže roce se v málo známém *Salónu karikatur*⁹¹ uchýlil ke konvenční parodii archaických forem, zesměšňující některé obrazy jako dětské nebo divošské kvůli jejich strnulosti nebo jasným barvám.

Champfleury na rozdíl od těchto názorů shledával v primitivním a současném lidovém umění kvality ospravedlňující jeho srovnání s nejvznešenějším uměním civilizace. Řekl, že „*modla vyřezaná divochoy v kmenu stromu je bližší Michelangelovu Mojžíšovi než většina soch na každoročních Salónech.*“⁹² Jasnými barvami lidových tisků se pohrdá jako barbarskými, ale jsou „*méně barbarské než průměrné umění našich výstav, kde obecná obratnost ruky vytvořila dva tisíce obrazů vypadajících jako zrozené z těžké formy.*“ Moderní lidové umění sdílí kvality prvních dřevořezů 15. století. „*S naivním provedením Bible chudých lze srovnávat pouze některé rytiny z edice Bibliothèque Bleu de Troyes. Dětské koktání je stejné ve všech zemích (...), skýtá půvab nevinnosti; a půvab moderních tvůrců vyplývá právě ze skutečnosti, že zůstali dětmi (...), že unikli vývoji městského umění.*“⁹³ Champfleuryho srovnání divošské modly s Michelangelovým *Mojžíšem* je snad ozvěnou posmrtně vydané práce Rudolpha Töpffera *Úvahy a drobné připomínky ženevského malíře*, publikované

v roce 1848 a opětovně v letech 1853 a 1865. Töpffer věnoval dvě z kapitol napsaných v bujarém, roztomilém stylu dětským kresbám: „V čem tkví problém panáků“ a „Proč se soudí, že malířský tovaryš je méně umělecký než malý chlapec před nástupem do učení“.⁹⁴ V druhé z kapitol prohlašuje: „Chlapec Michelangelo se méně liší od Michelangela nesmrtelného umělce než Michelangelo velký umělec od Michelangela uměleckého učedníka.“⁹⁵ Počátky umění nenalezneme v legendární snaze o zachycení profilu milenky, ale v dětských kresbách. Ty jsou již uměním v pravém slova smyslu. Tytéž postavičky se objevují v Herculanu, v Timbuktu, v Ženevě nebo v Quimoer-Corentinu. Existují ovšem „panáci a panáci“, buď jako pouhá nápodoba přírody, nebo umělecké vyjádření myšlenky. Pošleme-li malého chlapce do umělecké školy, zároveň s větší znalostí zobrazovaného předmětu ztratí svou dřívější bezprostřednost a umělecký zápal. Místo umělecké krásy vytvoří její atributy. Divoši a umělci vládnu stejnou mocí jako „uličníci našich ulic a naši bubeníci regimentu“. Jako podoba člověka se idoly z Velikonočních ostrovů svými ošklivými rysy a podivnými proporci nepodobají ničemu v přírodě a sotva mají nějaký smysl. Považujeme-li je ovšem za koncepční znaky, jsou to naopak sice krutá, bezcenná a povznesená božstva, nicméně velkolepá a krásná – jako symboly jsou jasné a smysluplné, žijí, mluví a hlásají tvořivou myšlenku, do nich vloženou a jimi vyjádřenou.⁹⁶

Töpffer byl už na počátku 19. století schopen dospět k tomuto příz-
nivému chápání dětských kreseb vzhledem ke svému vnitřnímu založení
a specifickým zkušenostem. Estetická teorie jeho doby všeobecně uzná-
vala, že umění není nápodobou, ale výrazem „idejí“, že přirozené formy
jsou pouze znaky umělcových koncepcí, a jsou tudíž historicky, časově
i místně relativní. Ale Töpffer jako talentovaný umělec (který své mla-
dické malířské ambice musel opustit kvůli zrakovému defektu a omezit
se na kresbu), jako švýcarský učitel oddaný svým žákům a podnikající
s nimi průkopnické alpské túry, jako ilustrátor svých vlastních hravých
příběhů i jako originální karikaturista přemítající o svém umění a využí-
vající primitivního grafického charakteru karikující kresby⁹⁷ – právě on
byl schopen uvědomit si univerzální charakter umění jako spontánního
výrazu ideje jak u dítěte, tak u profesionálního malíře. Jeho nadšení pro
dítě je pravděpodobně spjata i s pokrokovou osvěcenskou tradicí švýcar-
ské pedagogiky.

Töpfferova kniha byla dobře známa v Paříži, kde byl jako spisovatel vše-
doporučován Sainte-Beuvem⁹⁸ a široce probírán Théophilem Gautierem
v textu „Moderní umění“ (1856).⁹⁹

Gautier litoval Töpfferova útoku na teorii „umění pro umění“, kterou
Töpffer pokládal za nerozumný formalismus, zároveň však byl okouzlen
jeho prosazováním nadřazenosti dětského umění. V Töpfferových vlastních

kresbách nyní objevoval tytéž kvality, které Töpffer spatřoval v dětských
kresbách. Porovnáváje ho s Cruikshankem, Gautier napsal: „V onom Že-
nevanovi je méně vtípu a více naivnosti, je vidět, že velice pozorně studoval
panáky načmárané dětmi křídou po zdech, jejichž linie jsou svou vznešeností
a jednoduchostí rovnocenné etruskému umění. [...] Zrovna tak se musel in-
spirovat byzantským uměním z Epinalu. [...] Naučil se od nich schopnosti
vyjádřit svou myšlenku několika rozhodnými tahy, aniž by ztratila cokoli z
své síly.“¹⁰⁰

Vidíme zde, že na primitivní tvorbu se pohlíží nejen jako na příklad
univerzální naivity, ale jako na zdroj vědomé naivity v moderním umění.
Nicméně před pouhými několika lety, v roce 1851, Gautier odmítl Courbe-
tův obraz *Pohřeb v Ornansu* jako neumělý a přiroval ho k vývěsním štítům
trafikantů.¹⁰¹ Mezi lety 1851–1856 se vkus zjevně změnil a Töpfferova
kniha poukazuje na dětskou tvořivost na tom měla bezesporu zásluhu. Od
roku 1850 se začaly objevovat též první Champfleuryho články o lidovém
umění.¹⁰²

Nakolik radikální byly tyto názory, rozšiřující koncepci ideálního
primitiva generaci před Gauguinovým okruhem a prvními vědeckými
pojednáními o dětském umění tak, aby tato koncepce pojala i umění dětí,
nižších společenských tříd a divochů, můžeme posoudit podle Baudela-
irova postoje. Žádný další francouzský spisovatel 19. století nepsal s větší
vášní o dítěti jako o prototypu geniálního malíře a básníka.¹⁰³ Nicméně
umění dítěte nebo divocha ho nezajímalo, odsuzoval je coby neohrabané,
nedokonalé, coby výsledek zápasu mezi idejí a rukou. Když Guys teprve
ve své dospělosti začal kreslit, podle Baudelaira kreslil „jako barbar, jako
dítě rozzlobené neohrabaností svých prstů a vzpurností svého nástroje. Viděl
jsem mnoho těchto primitivních mazanic a doznám, že většina lidí, kteří se
vyznají v malířství, nebo si to o sobě alespoň myslí, nebude schopna v těchto
skicách odhalit potenciálního génia. [...] Když on sám náhodou přijde na
některý příklad těchto raných snah, roztrhá ho či spálí s navýsost zábavným
zahanbením a nevolí.“¹⁰⁴ Když se však Guys naučil všem úskokům řemesla,
zachoval si „ze své prvotní prostoty to, čeho bylo třeba, aby se nečekaně oko-
řeno jeho bohaté nadání“.¹⁰⁵ Baudelaire s paradoxní rétorikou popisuje
genialitu tohoto dandyho a přesného pozorovatele elegantností pařížské
společnosti jako dětského a barbarského v nejsubtilnějších aspektech
geniality a představuje dítě jako čistý archetyp „malíře moderního ži-
vota“. Pro Baudelaira dítě už není příkladem svobodné obrazotvornosti,
jako bylo pro romantiky a Töpffera, ale bytostí, která svým pohledem
na svět objevuje a vrývá si do paměti vzhled věcí s neporovnatelnou
sílou prožitku. Pro dítě v Baudelairově pojetí je bezprostřední vidění ne-
předpokládaných barev a tvarů vzrušující zkušeností. „Dítě vidí všechno

nově, je stále opilý.¹⁰⁶ Ale v tomto opojení vizuálními prožitky si dítě bezděčně zachovává ideální barbarskou jasnost vidění. „*Chci pohovořit o nevyhnutelném syntetickém infantilním barbarství, které je často patrné v dokonalém umění – mexickém, egyptském či niniuském – a které vyplývá z potřeby nahlížet věci komplexně a posuzovat je především v jejich celkovém působení.*“¹⁰⁷ Baudelaire tak přisuzuje dítěti dva aspekty vidění: syntetický a realističtější – vnímající a rozlišující detaily. Hovoří o radosti dítěte, předurčeného k dráze slavného malíře, objevujícího rozmanité barevné nuance na otcově nahém těle.¹⁰⁸ Přes svou lhostejnost vůči dětské kresbě Baudelaire dítě proměnil v symbol moderní senzibility proniknuté a zcela zaujaté krásou vnějšího světa.¹⁰⁹ Jeho imaginární dítě rozrušené náporům vjemů předjímá impresionismus i pozdější teorie umění interpretovaného jako čisté intenzivní zření. Je to v lecčems poplatné realismu padesátých let, omezujícímu oblast malířství na bezprostředně zjevné a prohlubujícímu vizuální vnímání.

Courbet náleží do období přechodu od vzdělaného umělce historických maleb, využívajícího zpracovaných odkazů na literaturu, historii a filozofii, jehož díla musí být nejen vnímána, ale i rozumově chápána, k umělci druhé poloviny 19. století, který se spoléhá na pouhou senzibilitu a tvoří přímo podle přírody či pocitu; využívá spíš schopností zraku než rozumu nebo imaginace. V porovnání s velkými mistry předešlého období byl pro kritika Baudelairova ražení tento současnější typ umělce pouhým řemeslníkem, ignorantem a plebejcem. Baudelaire, náležející ke Courbetově generaci a dvakrát jím portrétovaný, byl stále ještě v zajetí aristokratického pojetí umění a realismem opovrhoval – často se zmiňuje o rozdílu mezi Delacroixem jako svrchovaným univerzálním myslitelem a souputníkem Shakespeara a Goetha, a pouhými řemeslníky zaplňujícími svými díly současné Salóny. Aby v roce 1850 člověk našel potěšení v Courbetovi, musel přijmout díla s banálními náměty, malovaná bez zjevné rétorické klasicistické nebo romantické krásy a prozrazující osobnost, jejíž reakce na přírodu a společenský život se přes veškerou svou rozhodnost a upřímnost zdála vedle Ingresovy a Delacroixovy aristokratické vynalézavosti nekultivovaná, či dokonce nudná.¹¹⁰ Imaginativní aspekt Courbetova umění nebyl na první pohled zřejmý ani v pojednání malovaných objektů, ani v jejich významu, musel být objeven v samotné hmotě malby, jak Delacroix později uznal. Tak se Courbet, energicky vystupující proti „umění pro umění“ a hovořící o uměleckém vyjádření své doby, mohl zároveň stát pro mladé malíře šedesátých let moderním příkladem v oblasti čisté malby.¹¹¹ Jeho pozitivistické koncepci přírody jako smyslově zcela uchopitelné odpovídala i jeho koncepce malby jako soběstačného materiálního objektu.

Na obraze *Ateliér* (obr. 58), zachycujícím Baudelaira v pravém rohu ponořeného do četby knihy, Courbet s velkou něžností a obdivuhodnou naivitou vypodobnil malé dítě kreslící panáka na listu papíru položeném na podlaze (obr. 59). Vzhledem k tomu, že Courbet nazývá toto své dílo „*reálnou alegorií*“¹¹² nejdůležitějších skutečností svého života za posledních sedm let a vyzývá diváka, aby uvažoval o vyšším smyslu všech jeho částí, je zřejmé, že toto dítě má pro Courbeta symbolický význam. Ve středu obrazu je malířův autoportrét při práci, napravo je svět umění, který Courbet nazývá živým světem,¹¹³ tvořený jeho nejbližšími přáteli včetně Baudelaira a Buchona; nejbliže u malíře sedí Champfleury a u nohou Courbetova ochránce je ono dítě kreslící si svou postavičku.¹¹⁴ Další dítě si prohlíží Courbetovu malbu. Na druhou stranu Courbet umístil na podlahu loupežnický klobouk, dýku a kytaru – odložené rekvizity romantického umění.¹¹⁵ Myslím si, že zobrazením dítěte u Champfleuryho nohou Courbet, žák lidového umění, stvrzuje Champfleuryho obranu své práce jako naivní tvorby i jeho teorii o naivitě jako zdroji veškeré tvořivosti. Možná, že toto vysvětlení připisuje Courbetovi příliš úzký záměr, ovšem bezesporu je v něm obsažena metafora malířovy originality a naivity.¹¹⁶

[v]

Champfleuryho zájem o dětskou tvorbu, o tvorbu vesničanů a divochů, se datuje od jeho prvních let v Paříži, ještě před setkáním s Courbetem. V příběhu „*Pes Lebka*“, napsaném v roce 1845 o rytcí Rodolphu Bresdinovi, vypráví o svém hrdinovi, který se po útěku od surového otce setkává se skupinou komediantů: „*Bylo mu teprve deset let a kreslil tak naivním způsobem, že všechny jeho práce rozvěsili po stanu. [...] Uvažoval o rytectví, ale jeho rytiny se podobaly jeho kresbám; bylo v nich cosi německy primitivního, gotického, naivního a náboženského, co všechny rozesmávalo (...), umělecky byl neméně naivní než Albrecht Dürer.*“¹¹⁷

Champfleury se pokoušel dosáhnout oné „naivity“ i ve své vlastní literární tvorbě. Jeho vytrvalé úsilí o rozvoj této hodnoty je zachyceno v dopisech matce. V roce 1849 jí píše:¹¹⁸ „*Dospěl jsem k této naivitě, která je v umění vším.*“ Diderota Champfleury četl především jako vzor neafektované přítomnosti v próze.¹¹⁹ Obdivoval prostou sílu lidových písní a nalézal v nich velkou životní opravdovost. Nejjednodušší, nejnaivnější umění se mu zároveň jevilo nejpravdivějším, při posuzování vesnické písně ji neoznačuje za krásnou, ale za pravdivou.¹²⁰ Z tohoto názoru pravděpodobně vycházela Champfleuryho víra, že realismus a naivita zdaleka nejsou

antagonistické, ale navzájem se doplňují a spojují v jeden jediný koncept upřímnosti.¹²¹

Champfleuryho záliba v lidových písních a tiscích nicméně zdánlivě odporuje jeho názoru, že realismus je nepostradatelným prvkem modernosti. Závěrečné kapitoly o umění budoucnosti v knize o lidovém umění, napsané roku 1869, doporučují dva protichůdné postoje: zachování lidového umění jako didaktického nástroje udržujícího sepětí s tradicí (ve vyrovnání se s tradicí je spatřována „nejvyšší meta“ umění) a další rozvoj realistické tendence v rozsáhlých nástěnných malbách na náměty z oblasti moderního průmyslu, vhodných pro železniční stanice a veřejné budovy.¹²² Na jedné straně je tedy realismus lyrikou moderního pokroku, na druhé straně pak primitivní umění a cítění rolnictva jsou nositeli věčné moudrosti. A tak hnutí napadené pro pozitivismus a materialismus zároveň podporovalo zálibu v primitivním umění, které později poslouží jako příklad při zavržení realismu a myšlenky pokroku.

Je pravda, že někteří kritici pohlíželi na pozitivistický charakter realismu jako na plod rolnické mentality, chápající venkovana coby skeptického člověka úzce zaměřeného na zde a nyní. „Výlučná láska k přesnosti je zakořeněna v charakteru rolníků, lichvářů a liberálních buržuu – realistů v pravém slova smyslu, kteří si vždy vše dobře spočítají.“¹²³ V tomto smyslu je ovšem umění venkovana sotva realistické a představa, že realismus pramení z venkovanova povahy, nebere v úvahu přesný obsah realismu ani složitost jeho forem. Rolnický nebo maloměstský původ realistických malířů či autorů mohl nasměrovat jejich tvorbu – ale pouze pokud byli v Paříži, kde se střetávali s vyšší kulturou a se společenským uvědoměním. Podrobný a přesný popis soudobých mravů, který Champfleury pokládal za jedno z kritérií upřímnosti moderní tvorby, je nepředstavitelný v lidové tvorbě. Courbetův a Champfleuryho zájem o lidové umění v sobě nikdy nezahrnoval napodobení jednoduššího černobílého lidového stylu. Zdánlivě regresivní tendence v Courbetových nedbalejších a statictějších kompozicích jsou spjaty s neprimitivními koncepcemi nové barevné, totální a materiální jednoty malby a připravují cestu impresionismu. Champfleury to vytušil, když přirovnal Courbetovo volnější kompoziční seskupování a jeho „strach z kompozice“ k Velasquezově postoji. Champfleuryho názor, že relativně beztvary, ale realistický román přístupný neomezené škále životních zkušeností je skutečně moderním uměním v porovnání se strojeně sestavenými verši či úzkým zaměřením romantiků, vyjadřuje stejnou myšlenku.

Myslím, že zdánlivá rozporuplnost Champfleuryho dvojprogramu lidového umění a nástěnných maleb na industriální náměty tkví v proměnlivém, problematickém charakteru sociálních hnutí podporujících realismus, která zanikla nastolením diktatury Druhého císařství.

Zpočátku byl realismus Champfleuryho okruhu uměním objevujícím život nižších společenských tříd – z jejich vzrůstajícího sebevědomí a společenské váhy odvozovalo realistické umění velkou sebedůvěru ve vlastní pokrokovost a nezbytnost. Od okamžiku, kdy tyto společenské třídy ohrozily existující řád společnosti, bylo jejich příznivé zpodobení v zájmu radikálů. V době, kdy se kritické pozorování života společnosti stalo revoluční silou, byly ideály upřímnosti a realismu v malbě nebo literatuře politicky podezřelé. Už pouhé zachycení nižších společenských tříd v monumentálním měřítku vyhrazeném dříve historickým scénám bylo agresivním aktem, neboť nahrazovalo vládnoucí třídu jejím hlavním nepřítelem.¹²⁴ V roce 1850 už pouhý rozdíl měřítka odlišoval Courbeta od tehdejších malířů vesnického žánru. Obdobně jako značná velikost jeho signatury¹²⁵ i rozměry a energičnost jeho maleb byly pro konzervativní kritiky iritující provokací.

Tento tradiční radikální aspekt realistického hnutí byl ale velmi krátkodobý. Champfleury byl ve svých soudech o lidovém umění v roce 1850, a dokonce i během roku 1848 ovlivněn politickou reakcí a touhou po míru. V průběhu několika let změnil lid, ona nerozlišitelná masa, na kterou se spoléhali radikální vůdci čtyřicátých let při svých snech o osvobození společnosti, tvář i barvu. Události let 1848 a 1851 ozřejmily výrazné zájmové rozdíly jednotlivých sociálních skupin, došlo k vydělení rolníků a malých majitelů, průmyslových dělníků a řemeslníků – prvých spjatých se svou půdou, konzervativních a často nábožensky založených; druhých nemajetných, dohromady svedených svou prací a schopnějších nezávislého odporu a boje. I když bezprostřední možnost nastolení socialismu byla událostmi oněch čtyř let rozdracena, pracující třída se nicméně poprvé projevila jako revoluční síla prosazující své vlastní zájmy. Porážka pařížských dělníků v červnu 1848 a nastolení diktatury Ludvíka Napoleona v roce 1851 byly částečně způsobeny podporou, kterou vyšším společenským třídám poskytl masa rolnictva vyděšená příšerami revoluce.¹²⁶ Champfleury, jehož umění se pohybovalo mezi dvěma oblastmi – pařížskou bohémou a maloměšťáckým životem rodné provincie –, si ve svých politických názorech nebyl nikdy jistý a ustavičně kolísal pod vlivem valících se událostí. Před rokem 1848 sepisoval útoky na fourieristy a socialisty, kritizoval veškeré stranické či tendenční umění.¹²⁷ V únoru 1848 byl společně s Baudelairem editorem republikánských novin *Veřejné blaho*, pouhých dvou čísel plných zmatených radikálních a náboženských hesel.¹²⁸ V té době obdivoval Proudhona,¹²⁹ ale v červnu téhož roku se stal spolueditorem novin *Dobrák Richard* a *Franklinovy noviny* společně s Wallonem podporujícím Svatou alianci Německa, Ruska a Francie.¹³⁰ O několik měsíců později, v srpnu, byl mezi spolupracovníky umírněných novin Victora Huga *Události*.¹³¹

Tehdy napsal matce o výhodách literárního charakteru plynoucích z tohoto spojení i o své lhostejnosti vůči politice.¹³² V únoru 1849 prohlásil, že ač vzdálen od politického dění, považuje se za protiburžoazního a „rudého spíše než za reakčního“¹³³ a tvrdil, že za republiky je buržoazie stále ještě pánem, ale že tento stav nemůže delší dobu vydržet. V prosinci 1849 byl přizván, aby přispěl do Proudhonových socialistických novin *Hlas lidu*, a uveřejnil zde příběh „Vánoční husy“.¹³⁴ Stále se ještě pokládal za zcela apolitického, i když zároveň napsal: „*My ostatní pracujeme pro lid a obětujeme se této velké věci.*“¹³⁵ Státní převrat v prosinci 1851 ho však ohrozil vzhledem k cenzurním zásahům i k jeho spojení s dřívějšími republikánskými novinami.¹³⁶ Champfleury se v obraně uchýlil načas od literatury k historickému bádání o lidovém umění a poezii.¹³⁷

Neopustil sice své představy o umění, ke kterým dospěl pod vlivem událostí roku 1848, pozměnil ale jejich obsah a tón. Byl stále spjat s realitou a s „lidem“, na který však nyní pohlížel jako na neměnný prvek v národě a na lidové umění jako na hlubokou lekci v životní rezignaci a ve smířování protichůdných zájmů.¹³⁸ Věčné rolníkovy úkoly považoval za šťastnou alternativu nestálosti a revolucí městské společnosti. Již roku 1848, kdy byl ještě ve spojení s Wallonem, plánoval cyklus na téma „Všichni básníci opěvují rodinu“¹³⁹ a téhož roku se rozhodl k napsání práce o lidovém umění a legendách v zájmu uklidnění lidu v období povstání a ve snaze dát mu, jak řekl, lekci smířlivosti připomenutím jeho vlastní tradiční odevzdanosti do vůle osudu.¹⁴⁰ Svou reakcí na násilnosti odehrávající se na barikádách se poněkud podobá postavě stvořené jeho přítelem Monnierem, Josephu Prudhommovi, který se v roce 1840 stáhl na své venkovské sídlo a obrátil se ke svým zahradníkům s touto řečí: „*Dobří vesničane! Prostí lidé, kteří jste si navzdory všem revolucím uchovali respekt nejvyšších sociálních vrstev, mezi vámi chci prožít svůj život.*“¹⁴¹

Baudelairovo zklamání, poté co prošel obdobnými zkušenostmi v době republiky, mělo formu nejen naprostého odklonu od politiky, ale celkového zhnusení společností od buržoazie až po lid a prudké kritiky myšlenky pokroku.¹⁴² Dokazoval, že materiální pokrok společnosti nepřidáváme k jejím intelektuálním či duchovním zdrojům, a naopak, že současný industriální věk je zároveň obdobím kulturního úpadku.¹⁴³ Champfleuryho kritika nebyla tak trpká a drastická, protože se necítil natolik postižen jako Baudelaire a mohl své omezené ambice uspokojovat v ústraní knihovny. Ať už byly možné implikace jeho teoretického systému, obírajícího se náměty ze života nižších společenských tříd a zdůrazňujícího upřímný neosobní styl, jakékoliv, Champfleuryho vlastní realistická literární forma se od počátku zabývala převážně zábavnými či sentimentálními banalitami provinčního života a ponechávala mohutnou vzrušující podívanou na moderní společnost a zápasy

spjaté se společenským a osobním sebeurčením citlivých jednotlivců ležet stranou jeho umění. Ve svých knihách o lidovém umění se ztotožňoval s klidným, rezignovaným vesničanem, s jeho tradiční moudrostí, s jeho upřímností a dobrou náladou, s jeho neromantickou fantazií zaplněnou symboly a starodávnými alegorickými postavami typu Dobráka Bída nebo Bludného Žida – nástroji nadčasových, prostých pravd. V závěru textu *Dobráka Bída* se říká: „*Bída bude existovat, dokud bude existovat svět*“, a v této vesničanově spokojenosti s malou chatrčí Champfleury nalézá hluboké poučení pro celé lidstvo.¹⁴⁴ Svou studii o lidovém umění uzavírá převyprávěním Rethelova *Triumfu smrti* z roku 1849, ve kterém Rethel poučuje lid o marnosti vzpoury.¹⁴⁵ Studium historie inspirované ve Francii na počátku 19. století velkými sociálními zápasy a prožitkem změn jako určujícího faktoru současnosti, považované za rozhodující historické období, Champfleury pozměnil ve studium neměnnosti nižších forem kultury, ve studium nadčasového umění a představ lidu.¹⁴⁶ V tomto názorovém posunu se Champfleury podobá svému současníku Heinrichu Riehlvi, německému historikovi lidové kultury, který se v padesátých letech ujal obdobného úkolu literárního a sociálního zkoumání lidu, především rolnictva.¹⁴⁷ I Riehl dospěl k těmto studiím v důsledku událostí povstání roku 1848, ale na rozdíl od Champfleuryho, který byl v určitém období republikánem a nikdy neztratil zděděný obdiv k ideálům svobody, Riehl v událostech roku 1848 spatřoval pouze potvrzení svého vrozeného konzervatismu a ujal se úkolu ukázat německému národu, že jeho opravdová síla se skrývá v konzervativních rolnických masách.

Svým pojetím dvojího umění – tradičního lidového umění a realističtějšího městského umění, prvního konzervativního a didaktického, druhého odrážejícího podívanou moderního pokroku – Champfleury jazykem oficiálního rádce svrchovaně uspokojoval požadavky režimu Napoleona III., jímž byl vyznamenán.¹⁴⁸ Tento režim se opíral o podporu rolníků a v letech 1850–1870 těžil z mimořádné ekonomické expanze a prosperity Francie. Prosperita zajistila konečné vítězství realismu, nikoliv však v jeho plebejské nebo povstalecké podobě, ale ve formě osobní estetické tendence vedoucí k zobrazování soukromě prožitého, k zobrazování světa držícího se faktů, tendence vrcholící v impresionismu. Ekonomická expanze ovlivnila estetický vkus pasivního rolnictva a primitivních kultur, které se na konci století v období krize a sociálního pesimismu objevily na místě realismu jako model osobního stylu.

Změna Champfleuryho pojetí ovlivnila jeho vztah ke Courbetovi. Zatímco se spisovatel stával konzervativnějším, malíř byl stále radikálnější, ačkoliv jeho tvorba v šedesátých letech nemá takovou politickou závažnost jako díla z raných padesátých let, kdy vzpomínky na republiku i její

potlačení byly ještě čerstvé. Za povšimnutí stojí, že v prvním období vzájemných vztahů byl Courbet politicky stejně nestálý jako Champfleury. Pravděpodobně se setkali už v únoru 1848, kdy Courbet nakreslil výjev z barikád pro záhlaví Champfleuryho a Baudelairových novin.¹⁴⁹ Ve své pozdější literární činnosti Champfleury přes časté zmínky o malíři nikdy o novinách *Věřejné blaho* nebo o tomto Courbetově příspěvku nehovoří a za první setkání s Courbetem označuje svůj „objev“ Courbeta na jarním Salónu 1848.¹⁵⁰ V recenzi této výstavy vyzdvihl jako slibnou malbu *Valpuržiny noci*, inspirovanou Goethem, vzápětí Courbetem přemalovanou na jeho *Zápasníky*.¹⁵¹ V té době byli oba romantiky a Courbetova kresba z bojů na barikádách nebyla o nic více výrazem nějakého silného politického přesvědčení než Champfleuryho editorská činnost v novinách *Věřejné blaho*. Téhož jara a za červnových bojů malíř psal domů, že nesouhlasí s povstáním a dává přednost užítí inteligence.¹⁵² Kolem roku 1851 se Courbet stává přesvědčeným republikánem.¹⁵³ Když v letech 1850–1851 vystavil své nové působivé obrazy *Štěrkáři*, *Návrat z trhu* a *Pohřeb v Ornansu*, bránil ho v tisku právě Champfleury, který ospravedlňoval jeho nový realismus uměleckými a sociálními důvody. Po několik let byla jejich jména jakožto hlavních představitelů realismu vzájemně spjata navzdory značnému rozdílu v kvalitě jejich tvorby. Nelze pochybovat, že příležitost bránit Courbeta napomohla formovat Champfleuryho spisovateľskou dráhu. Courbet si s ním několik let dopisoval, namaloval jeho portrét a další umístil na význačné místo v obraze *Ateliér*. Champfleury na oplátku napsal novelu o Courbetově rodině „Slečinky Tourangeau“,¹⁵⁴ těžící z prázdninového pobytu v pohorí Jura v roce 1856. Ale v té době se počali názorově rozcházet a jejich vztahy se staly napjatými. Champfleury, nyní přijímaný konzervativním časopisem *Revue dvou světů*,¹⁵⁵ byl uváděn do rozpaků Courbetovou osobností, byl podrážděn jeho obrovskou naivní domýšlivostí, jeho politickými spojenectvími i nepřátelstvími, publikem zaměřovanými za realismus jako estetickou teorii. Když roku 1855 psal o Courbetovi, mohl stále ještě třikrát v témže článku souhlasně citovat Proudhona.¹⁵⁶ Při otevření Courbetova soukromého Pavilónu realismu už ale shledával Proudhonovu přítomnost na výstavě nudnou a směšnou.¹⁵⁷ Byl rovněž nespokojen s obrazem *Ateliér* vzhledem ke způsobu, jakým zde byl zachycen, i když obraz kritizoval z morálního hlediska.¹⁵⁸ Sám popudil Courbeta karikaturou jeho mecenáše Bruyase v jedné své novele.¹⁵⁹ Kolem roku 1860 zaujal vůči Courbetově tvorbě zcela nepřátelské stanovisko, i když v publikování článků o svém starém příteli pokračoval.¹⁶⁰ Tento obhájce „upřímnosti v umění“ shledával *Dívky u Seiny* „broznými, hroznými“ a napsal společnému příteli Buchonovi, že Courbet je jako umělec v koncích.¹⁶¹ Upíral mu jakýkoliv talent přesahující mechanickou schopnost malovat.¹⁶² V roce 1867 Champfleury přijal stužku

čestné legie od císaře, který vypověděl Buchona do vyhnanství a kterým spisovatelé a umělci Champfleuryho staré skupiny opovrhovali. V roce 1870 Courbet stejnou poctu se značnou publicitou odmítl. Za rok se pak malíř zúčastnil Komuny a posléze trpěl za zničení Vendômského sloupu, z něhož ho zlomyslně naškli. Champfleury se stáhl do ústraní a pro svého dřívějšího přítele nic neudělal. Po Courbetově smrti, když se plánovalo zveřejnění jeho dopisů, Champfleury odmítl spolupracovat a pravděpodobně zničil některé dopisy, které by v budoucnosti vrhaly nepříznivé světlo na jeho vztah ke Courbetovi.¹⁶³

Ačkoliv se Champfleury a Courbet politicky rozešli, jako umělci sledovali obdobnou dráhu od původně útočné koncepce realismu s prvky sociálního zaujetí v době Druhé republiky k osobitějšímu estetickému pojetí.¹⁶⁴ V šedesátých letech mohl Courbet předstírat, že maluje „socialistické“ obrazy,¹⁶⁵ bylo to však neujasněné přání, nepodložené a bez možnosti naplnění. Jeho maríny z tohoto období představují opravdový umělecký impuls a Champfleury, tehdy již vzdálený od hnutí realismu, je mohl ocenit jako plod osamocení a sebezkoumání a vizi „čehosi nemateriálního za Realitou, co vychází z lidského srdce a díky čemuž se rodí elán, který se nemůže zrodit na základě pouhého pozorování“.¹⁶⁶ Tento dřívější realistický nepřítel didaktismu v umění¹⁶⁷ nyní doporučoval státu lidové umění s jeho starým konzervativním náhledem jako nejspolehlivější nástroj dosažení sociální harmonie.

Už v Courbetově velkém *Pohřbu* je stopa Champfleuryho dvojakého postoje k událostem z let 1848 a 1849. Během období revolučního násilí a závažných politických změn Courbet shromažďuje obec kolem hrobu. Později řekne, že „jediné možné dějiny jsou současné dějiny“,¹⁶⁸ ale zde předkládá dějiny lidstva jako přírodní dějiny s jejich nadčasovostí a anonymním charakterem s výjimkou oděvů, které ukazují historickou následnost generací. Pohřební obřad tak nahrazuje událost, příčinu a důsledek individuální smrti. Obec shromážděná kolem hrobu pohlcuje jednotlivce. Antiromantická koncepce v sobě zahrnuje i onen klidný, rezignovaný duch usmíření, který Champfleury považoval za „nejvyšší metu umění“ a nalézal ji, byť neúplně uskutečněnou, v Rethelově *Tanci smrti*, díle, které ve smrti spatřuje jediného vítěze na barikádách. Tak se společenské sebeuvědomění probuzené revolucí roku 1848 poprvé objevuje v díle monumentálního malířství v celé své náznakovitě bohatosti, ale už retrospektivní a nehybné.

POZNÁMKY

- 1 C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures et les images*, Paris 1920. Viz zvláště s. 13, 15, 19, 20, 34, 74, 79, 85. Dvě též reprodukuje J. GRAND-CARTERET, *Les Moeurs et la Caricature en France*, Paris, bez data, s. 550, 551.
- 2 C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 20, z časopisu *Journal pour Rire*.
- 3 Tyto názory shromáždil G. RIAT, *Gustave Courbet*, Paris 1906, s. 86, 87; C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 34, 37; A. ESTIGNARD, *Gustave Courbet*, 1897, s. 27–30. 1. března 1851 napsal kritik časopisu *Revue des Deux Mondes*, L. GEOFFREY: „*Pan Courbet se bezpochyby domnívá, že se pokusil o velkou obnovu, a ani ve snu ho nenapadne, že prostě vrací malířství k jeho východisku, k hrubému řemeslu malířských dílen.*“ Ke kritice realismu v *Revue des Deux Mondes* viz disertační práci T. E. DU VALA, JR., nazvanou *The Subject of Realism in the Revue des Deux Mondes* (1831–1865), Philadelphia 1936; a ke kritice realismu v tomto období obecně viz disertaci B. WEINBERGA, *French Realism: The Critical Reaction*, 1830–1870, The University of Chicago Libraries, Modern Language Association of America, 1937.
- 4 C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 34. „*Peinture d'Auvergnat*“ je výraz V. FOURNELA, který o několik let později psal s pochopením o lidových představeních a pařížských pouličních písních a zpěvácích: *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris 1858; *Les spectacles populaires et les artistes des rues*, Paris 1863. Srov. též de Banvillovu báseň (1852): „*Nechť jsem pokládán jen za realistu, já na ideál jsem zamířil balistu. Svořil jsem umění dětské a prostoduché.*“ Tuto básničku cituje P. MARINTE, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Paris 1913, s. 76.
- 5 Zvláště Ingres; viz L. ROSENTHAL, *La peinture romantique*, Paris 1900, s. 82.
- 6 Tuto skutečnost zaznamenává P. AUDEBRAND, *Derniers Jours de la Bohème*, Paris, bez data, s. 110, avšak více než padesát let poté.
- 7 V eseji *On the French School of Painting*, 1840. V témže díle kritizuje primitivismus nové katolické školy ve Francii za její archaické tvary a srovnává je s anglickými hracími kartami.
- 8 T. SILVESTRE, *Histoire des Artistes Vivants, Etudes d'après nature*, Paris 1856, s. 269: „*Chybí mu gesto, jeho scény se nehýbají*“ (o Courbetovi) a „*Ingres je mrtev. Ta nehybnost je hanbou umění.*“
- 9 To si uvědomoval Baudelaire, když ve své studii o Guysovi poznamenal: „*Mnozí lidé obviňují z barbarismu všechny malíře, jejichž vidění je syntetické a zjednodušující, například Corota, který ze všeho nejdříve začal kreslit hlavní linie krajiny, její rámeček a fyziognomii.*“ *Le peintre de la Vie Moderne*, v: C. BAUDELAIRE, *Ceuvres*, N. R. F., Paris 1938, II, s. 338 (všechny další citace z Baudelaira budou z tohoto vydání).
- 10 C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 20. Obraz je na cirkusovém stanu mezi silákem a flétnistou. Titulek zní: „*Kdo se tedy ptal, k čemu mohl sloužit obraz pana Courbeta?*“ Delacroix ve svém *Deníku* dne 15. dubna 1853 kritizuje *Zápasníky* za „nedostatek pohybu“. Je zajímavé, že obraz byl namalován před romantickou malbu Valpuržiny noci, kterou Courbet vystavoval na Salónu 1848.
- 11 Z článku v *Messenger de l'Assemblée*, 1851, přetištěném v Champfleuryho *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui*, Paris 1861, s. 244. V téže době kritikové nacházeli „naivitu“ v Davidovi. Viz E.-J. DELÉCLUZE, *David, son école et son temps*, Paris 1855, s. 176, který hovoří o dílech *Přísaha na tenisovém kurtu*, *Lepelletier*, *Manat a Mrtvý Barra* jako o návratu k naivitě. Viz též k témuž názoru J. RENOUIER, *Histoire de l'art pendant la Révolution*, Paris 1863, s. 77.
- 12 K příkladu soudobého tisku zobrazujícího rue Git-le-Coeur viz P.-L. DUCHARTRE, R. SAULNIER, *L'imagerie populaire*, Paris 1925, s. 108 – „Hrozná vražda – spáchaná žárliivým manželem“ (obr. příl. 38b).
- 13 Viz s. 64 a pozn. 9 výše.
- 14 Viz jeho *Deník*, 15. duben 1853 a 3. srpen 1855.
- 15 „Nemají zastřené kouzlo poetických děl Corotových; zato je jejich nejvyšší kvalitou děs z kompozice“, J. CHAMPFLEURY, *Souvenirs et Portraits de Jeunesse*, Paris 1872, s. 173, citováno z jeho recenze Courbetova díla na Salónu roku 1849. Ve své monografii z roku 1862 Champfleury přisuzuje stejné vlastnosti i obrazu *Le Nainových*.
- 16 Viz T. DURET, *Courbet*, Paris 1918, obr. příl. XXXII.
- 17 Táž myšlenka se nachází u V. FOURNELA, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*, Paris 1858, s. 384n, a zvláště na s. 390 o maloměšťáckém strachu ze stínů jako skvrn na tváři (*La portraituomanie, considérations sur le Daguerotype*).
- 18 Namalováno uhlem na modravém papíře. Skicu reprodukuje a popisuje C. LÉGER, *Gustave Courbet*, Paris 1929, s. 47, a G. RIAT, *Gustave Courbet*, s. 79.
- 19 Dříve též reprodukuje podle exponátu v Bibliothèque Ste-Geneviève v Paříži. Popisují ho P. L. DUCHARTRE, R. SAULNIER, *L'imagerie populaire*, s. 141, kteří o něm hovoří jako o unikátním dokladu velmi specifického žánru. K významu Montbéliardu při reprodukci obrazů na počátku 19. století viz tutéž knihu, s. 138n.
- 20 K tomuto námětu viz tamtéž, s. 11, 70, 103; byl zaveden do dřevorezů v období 1800 až 1814. Ke starší tradici viz R. VAN MARLE, *L'iconographie de l'art profane*, II, *Allégories et Symboles*, 1932, s. 156nn, a A. ENGLERT, *Zeitschrift des Vereins für Volkskunde* XV, XVII.
- 21 Příklad jsem přebíral z článku dr. HOPPENA, *The Decades of Human Life*, *Clinical Excerpts* X, 1936, č. 7, s. 5.
- 22 Vytiskl ji Vien, 27 rue St. Jacques, Paříž. Od 17. století byla tiskárna v rue St. Jacques jedním z hlavních center produkce lidových obrazů ve Francii; mědirytiny z rue St. Jacques byly zdrojem mnoha oblíbených dřevorezů a P.-L. DUCHARTRE a R. SAULNIER (*L'imagerie populaire*, s. 29, 33, 87nn) rozlišují zvláštní kategorii „imagerie de la rue St. Jacques“. Ve druhé třetině 19. století byla tiskárna střediskem „pololidových“ litografických obrazů.
- 23 K této kombinaci obrazu a „*complainte*“ viz P.-L. DUCHARTRE, R. SAULNIER, *L'imagerie populaire*, s. 58.
- 24 *Les Excentriques*, Paris 1856.
- 25 Tato litografie byla zhotovena podle Courbetova obrazu, který patřil Jeanu-Paulu Mazarozovi, krajanovi z Lons-le-Saulnier v Juře. Zajímavou okolností je, že Mazaroz, sběratel a Courbetův přítel, známý zvláště pro své *meubles d'art* a své radikální názory, byl synem knihvazače, jenž vyráběl lidové obrázky v Lons-le-Saulnier na počátku 19. století. K otci Mazarozovi viz P.-L. DUCHARTRE, R. SAULNIER, *L'imagerie populaire*, s. 142, 143.
- 26 *La Mort de Jeannet – Les frais du culte, avec quatre dessins de Gustave Courbet, Exposition de Gand de 1868*, Bruxelles 1868.
- 27 *Les Cures en Gouette avec six dessins de Gustave Courbet. Exposition de Gand de 1868*, Bruxelles 1868. Dílo *Návrat z konference* je reprodukováno jako frontispis.
- 28 E. BAUDRY, *Le Camp des Bourgeois*, Paris 1868. K popisu této knihy a historii Courbetovy spolupráce viz T. DURET, *Gustave Courbet*, Paris 1918, s. 140, 141.
- 29 *Les chansons populaires des provinces de France*, notice par Champfleury, accompagnées de, piano par J.-B. Wekerlin, Paris 1860. Courbet též ilustroval knihu A. DELVAUSEZI *Histoires anecdotiques des cafés et cabarets de Paris*, Paris 1862. Tři poslední knihy byly vydány nakladatelem Dentu, který v osmdesátých letech 19. století publikoval velkou sérii prací na lidové náměty, včetně Champfleuryho dějin karikatury a lidových obrazů. Courbetovy ilustrace byly zkatalogizovány T. DURETEM, *Gustave Courbet*, s. 138–141.
- 30 K příkladu viz P.-L. DUCHARTRE, R. SAULNIER, *L'imagerie populaire*, s. 68; jde o tisk z oblasti Lille. *Semeur* je téměř identický s pojetím Milletovým.
- 31 Od Bonhomma v Salónech roku 1838, 1840. Chassériau zobrazil mlýn *Le Crusot* již v roce 1836. Viz L. ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914, s. 389, a L. BÉNÉDITE, *Chassériau*, 1931, s. 41.

- 32 Srov. např. Decampsova *Le Rémouleur* v Louvru. Ve čtyřicátých letech, kdy počínal realismus v malířství, byly pracovní náměty velmi běžné. Zvláště bratři Leleuxové zobrazovali silniční dělníky a dřevorubce (L. ROSENTHAL, *Du romantisme au réalisme*, s. 383, 384). Pro tendenci takové realistické volby námětů je možná významný častý výskyt námětu pytláka (*Le Braconnier*) a pašeráka (*Le Contrebandier*) v malířství čtyřicátých let 19. století; pytlák je postava bouřící se proti autoritě. Srov. historku, kterou vypráví J. JANIN v *L'Été à Paris*, 1843, s. 29: pytlák, jež zastaví v královských lesích stráž, odpovídá: „Král, to je lid: neboli – já jsem lid, tedy jsem i král.“
- 33 Vůdčí teoretik práva na práci („droit au travail“), V. CONSIDÉRANT, autor díla *Théorie du droit au travail et théorie du droit à la propriété*, 1839, se narodil v Salins a byl Courbetovým krajanem.
- 34 E. DE LA BÉDOLLÈRE, *Les industriels métiers et professions en France, avec cent dessins par Henri Monnier*, Paris 1842.
- 35 *Rémouleur* na s. 206 vzpomíná na obrazy Decampsovy a Courbetovy.
- 36 „Clem tohoto díla je zpodobit lidové mravy, přiblížit zámožné vrstvě vrstvu chudáků, seznámit veřejnost se životem těch příliš přehlížených a příliš málo známých řemeslníků.“
- 37 Zničený originál reprodukuje C. LEMONNIER, *Courbet et son œuvre*, Paris 1988, a C. LÉGER, *Gustave Courbet*, Paris 1929, s. 97.
- 38 Srov. P. SÉBILLOT, *Le Folklore de France*, IV, 1908, s. 231 – zdá se, že se onen „dobrý farář“ ve francouzských příslovích a pořekadlech nevyskytuje. Jak v obecných sbírkách přísloví, tak v soubořech, jejichž materiál pocházel z oblastí nejproslulejších svou religiozitou, jsem marně hledal přísloví, která by faráře a kněze chválila, zatímco kriticky zaměřených přísloví lze nalézt tucy. Zvláštní dotazová anketa tento závěr potvrdila; žádný z mnou dotázaných si nedovedl vzpomenout na jediné přísloví, jež by nemělo satirický osten. I když totéž platí o šlechtě (která nebyla nikdy oblíbená), je toto zjištění méně překvapivé než v případě světského duchovenstva; venkovští kněží, kteří jsou svými farníky milováni, jsou vzácní.
- 39 K Chenavardovi viz T. GAUTIER, *L'art moderne*, Paris 1856, a T. SILVESTRE, *Histoire des Artistes Vivants*, s. 105–145.
- 40 P. J. PROUDHON, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, Paris 1875, kapitoly XVII, XVIII, a s. 280.
- 41 Srov. dopis Bruyasovi z roku 1854, v němž píše o svém rozhovoru s ředitelem Akademie výtvarných umění, jemuž řekl: „Ze všech francouzských umělců, kteří byli mémi současníky, jsem jenom já měl sílu vyjádřit jak svou osobnost, tak svou společnost.“ – P. BOREL, *Le roman de Gustave Courbet d'après une correspondance originale du grand peintre*, Paris 1922, s. 68, 69.
- 42 C. LÉGER, *Gustave Courbet*, 1929, s. 57; titulěk říká: „Velcí obdivovatelé obrazů p. Courbeta.“
- 43 J. CHAMPFLEURY, *Souvenirs*, Paris 1872, s. 174.
- 44 Tamtéž, s. 174, 175; G. RIAT, *Gustave Courbet*, s. 76.
- 45 C. LÉGER, *Documents inédits sur Gustave Courbet*, L'Amour de l'art XII, 1931, s. 385n.
- 46 Popisuje ho v dopisech Bruyasovi (P. BOREL, *Le roman de Gustave Courbet*, s. 56, 57) a Champfleurymu (katalog výstavy *L'Atelier du Peintre*, Galerie Barbazanges, Paris 1922, bez data [1919]).
- 47 J. CHAMPFLEURY, *Souvenirs*, s. 185n, a P. AUDEBRAND, *Derniers jours de la Bohème*, s. 77–212: „La Brasserie de la Rue des Martyrs.“
- 48 C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 37; srov. Týž, *Courbet*, s. 27.
- 49 P. BOREL, *Le roman de Gustave Courbet*, obr. příl. s. 96.
- 50 K primitivismu romantiků viz N. H. CLEMENT, *Romanticism in France*, New York 1939, kap. X, s. 462–479.
- 51 Srov. ranou verzi *Citové výchovy*, příbl. 1843–1845, kde o svém hrdinovi Julesovi (nepochybně mladém Flaubertovi) píše: „Zkrátka nepřikládá velkou váhu všem těm úryvkům lidových písní, překladům cizích básní, barbarským hymnům, kanibalským ódám, eskeymáckým popěvkám, celé té nepublikované větši, kterou jsme už dvacet let zavalováni. Postupem času se zbavil i té pošetile

- slabosti, jakou člověk bezděčně projevuje vůči průměrným dílům, toho zvráceného vkusu, který v nás procitá velmi záhy a jehož důvodům dosud estetika nepřišla na kloub.“
- 52 K Buchonovi (1818–1869) a jeho spisům viz E. FOURQUET, *Les Hommes célèbres de Franche-Comté*, 1929; k jeho úloze v realistickém hnutí viz vynikající práci E. BOUVIERA, *La Bataille Réaliste* (1844–1857), Paris 1913, s. 183n.
- 53 Tyto litografie reprodukuje C. LÉGER, *Courbet*, s. 25.
- 54 Tamtéž, s. 18 (v muzeu ve Vevey); v muzeu v Salins existuje druhý portrét.
- 55 T. GAUTIER, *Histoire du Romantisme, Les progrès de la poésie française depuis 1830*, Paris 1872.
- 56 M. BUCHON, *Recueil de dissertations sur le réalisme*, Neuchâtel 1856; cituje C. LÉGER, *Courbet*, s. 65–67.
- 57 K Dupontovi (1821–1870) viz E. BOUVIER, *La Bataille Réaliste*, s. 165n. Básníkem velmi podobných zájmů a též velmi blízkým jak Dupontovi, tak Courbetovi byl Gustave Mathieu (viz tamtéž, s. 173n); k jeho portrétu od Courbeta viz C. LÉGER, *Courbet*, s. 144.
- 58 Jeho portrét od Courbeta se nachází v muzeu v Karlsruhe, viz C. LÉGER, tamtéž, obr. příl. 51.
- 59 Jeho sebrané básně byly vydány v *Muse Populaire, Chants et Poésies*, používám šesté vydání, Paris 1861.
- 60 E. BOUVIER, *La Bataille Réaliste*, s. 171.
- 61 Viz jeho *Muse Populaire*, s. 286n.
V živelných pohrom útru
vždy pevně drží stráž,
bije se voják míru,
vítězí hasič náš.
A refrén:
Hoř! Hoř!
Oheň líže krovky,
plamen šarlatový
nebe zkrvavil.
(Z francouzštiny přeložil J. Pelán)
K reprodukci Courbetova obrazu v Petit Palais viz C. LÉGER, *Gustave Courbet* (Collection des Maîtres), Paris 1934, obr. 24.
- 62 Pro Courbeta jsou též zajímavé *Chant de la Mer*, *Muse Populaire*, s. 45, a *Le Cuirassier de Waterloo* (tamtéž, s. 226, k obrazu de Géricaulta – „Géricaulte, tvůj špatný obraz...“).
- 63 Srov. Courbetovo prohlášení ministru výtvarného umění v roce 1854, které bylo zaznamenáno v jeho dopise Bruyasovi: „Odpověděl jsem mu rovnou, že tomu, co mi právě navykládal, nerozumím ani za mák, tvrdil mi totiž, že on je vláda a já se nikterak nepokládám za součást této vlády, že já jsem taky vláda a házím té jeho klacky pod nohy, takže on pro tu moji nemůže udělat nic, co bych mohl přijmout“ (P. BOREL, *Le roman de Gustave Courbet*, s. 67, 68).
- 64 Je to refrén z *Les Deux Compagnons du Devoir*, *Muse Populaire*, s. 233n.
- 65 V jeho *Histoire du Romantisme*.
- 66 Viz jeho předmluvu k Dupontovým *Chants et Chansons*, 1851, přetištěným v jeho *L'Art romantique, Œuvres*, II, s. 403–413, a druhý esej v roce 1861, tamtéž, s. 551–557.
- 67 *Œuvres*, II, s. 412.
- 68 *Op. cit.*, s. 248, 249.
- 69 G. RIAT, *Gustave Courbet*, s. 53 (dopis ze 17. dubna 1848).
- 70 Jde o literární pseudonym Julese Fleuryho (1821–1889). K jeho životu, dílu a úloze v realistickém hnutí viz E. BOUVIER, *La Bataille Réaliste*; P. MARTINO, *Le roman réaliste sous le Second Empire*, Paris 1913; J. TROUBAT, *Une amitié à la d'Arthez, Champfleury, Courbet, Max Bouchon*, Paris 1900 (tuto práci jsem neměl k dispozici); vydání Champfleuryho dopisů od téhož spisovatele, *Sainte-Beuve et Champfleury*, Paris 1908.

- 71 Citováno L. ROSENTHALEM, *Du romantisme au réalisme*, Paris 1914, s. 383–386.
- 72 Ve svých *Souvenirs*, 1872, s. 185, připisuje Champfleury hlavní zásluhu za založení realistického hnutí v roce 1848 Courbetovi. Jeho závislost na Courbetovi, Dupontovi a Buchonovi objasňuje E. BOUVIER, *La Bataille Réaliste*, s. 165–256, zvláště s. 244, 245 o Courbetovi. V roce 1847, dříve než potkal Courbeta, již znal Buchona a Duponta; svá studia lidové literatury a umění započal kolem roku 1848 či 1849 (viz jeho *Histoire de l'imagerie populaire*, Paris 1869, druhé vyd., s. XLIV, XLV) a v roce 1850 publikoval článek o legendě *Bonhomme Misère* (E. BOUVIER, tamtéž, s. 180). Jeho román *Les Bourgeois de Molinchart* byl věnován Buchonovi. Courbet také pomáhal Champfleurymu v jeho studiích lidového umění. V dopise Champfleurymu o své práci v Ornansu v roce 1849 či na začátku 1850 mluví Courbet o tom, že pro Champfleuryho sbírá „písň vesničanů“, a dodává: „Přivezu vám besançonské dřeváky.“ Viz *L'Amour de l'Art*, XII, 1931, s. 389.
- 73 Jsou uvedeny v předmluvách k jeho románu a souboru povídek (*Contes Domestiques, Les Aventures de Mariette*) a v *Le Réalisme*, 1875, a byly shromážděny Bouvierem (*La Bataille Réaliste*, s. 311, 312).
- 74 Viz články sebrané v *Le Réalisme*, 1857, a zvláště na s. 3n.
- 75 Hlavními díly jsou: *Histoire de la caricature* v 5 svazcích (1865–1880); *Histoire de l'imagerie Populaire*, 1869; *Les chansons populaires des provinces de France*, 1860; *Histoire des faïences Le Main*, 1862; *Henry Monnier, Sa Vie, Son Œuvre*, 1879; *Les Chats*, 1869; *Bibliographie céramique*, 1881.
- 76 Historie obliby lidové poezie a písní je načrtnuta v Champfleuryho díle *De la poésie populaire en France*, bez data (asi 1875), s. 137–182. Novější a podrobnější popis podává N. H. CLEMENT, *Romanticism in France*, New York 1939.
- 77 Viz bibliografii nedávných publikací z období 1844 až 1857 v Champfleuryho článku, s. 137.
- 78 V dopise Champfleurymu citovaném v témže článku, s. 157. Na s. 156–159 jsou citovány další názory stejného obsahu z poloviny 19. století. V článku z roku 1853, přetištěném v *Le Réalisme*, 1857, s. 186, 187, Champfleury též hovoří o francouzské lidové hudbě ve vztahu k hudbě exotické (čínské a hudbě amerických Indiánů). Upozorňuje na zvláštní shodu mezi původností lidové hudby a vyříbeností civilizovaného vkusu v nedávné době: „Už dva tři roky se vytečtí duchové snaží uvést do moderní hudby čtvrtón. Lidová hudba je zlatý důl na netušené, divoké či rafinované harmonické intervaly, jak je komu libo.“ A stejně hovoří o nápěvech lidových písní, které „vesměš nerespektují známé hudební zákony; vymykají se hudebnímu zápisu, neboť neznají takt; jejich zdánlivě výstřední tonalita – tonalita ve skutečnosti racionální, neboť je ve shodě s básnickým textem, který se zřekl všech pravidel prozódie – by přivedla k šílenství profesory harmonie.“
- 79 *Histoire des livres populaires, ou de la littérature du colportage depuis le XV^e siècle jusqu'à rétablissement de la Commission d'examen des livres du colportage* (30. listopadu 1852), Paris 1854. Pro tento zájem o lidové umění je též důležitá kniha C. NISARDA *Des Chansons populaires chez les anciens et chez les Français; essai historique suivi d'une étude sur la chanson des rues contemporaine*, Paris 1867, 2 svazky. Druhý svazek byl již vydán z větší části jako *La Muse pariétaire et la Muse fontaine*, Paris 1863. Nisard také vydal knihu o pařížské mluvě: *Étude sur la langue populaire ou patois de Paris*, 1872.
- 80 C. MAGNIN, *Histoire des Marionnettes en Europe*, 2. vyd., 1862.
- 81 E. DURANTY, *Théâtre des Marionnettes du jardin des Tuileries, Textes et composition des dessins par M. Duranty*, Paris, bez data (1863). Kniha je ilustrována dvěma typy barevných litografií, jeden druh je ve stylu počátku šedesátých let a vyznačuje se rokokovými vlastnostmi, druhý typ reprodukuje onen naivní styl loutek a jejich kulis v ilustracích loutkových představení. K hodnocení dětských panenek a hraček viz Baudelaireův esej, *Morale du Joujou* (1853), v *Œuvres*, II, s. 136–142.
- 82 Viz úvod k jeho *Œuvres*, edd. A. Thibaudet a R. Dumesnil, N. R. F., Paris 1936, I, s. 42–45, a E. MAYNIAL, *La Jeunesse de Flaubert*, s. 137nn.

- 83 *Œuvres*, N. R. F., Paris 1937, s. 45.
- 84 *Hráči karet* v Louvru.
- 85 *Nouveaux Voyages en Zigzag*, Paris 1854, s. 38 (napsáno před rokem 1846).
- 86 *Salon de 1846*, *Œuvres*, II, s. 90, a *Salon de 1859*, tamtéž, II, s. 255.
- 87 *Salon de 1846*, tamtéž, II, s. 127; tytéž myšlenky se objevují v *Salon de 1859*, tamtéž, II, s. 275.
- 88 V témže *Salonu* hovoří o Delacroixovi a říká, že sochaři spílali Delacroixové kresbě neprávem. Jsou to předpojatí a jednoocí lidé, jejichž soudy platí přinejlepším za polovinu soudu architekta: „Sochařství, pro něž je barva nedostupná a pohyb nesnadný, nemá co vysvětlovat výtvarnému umělci, kterého zajímají především pohyb, barva a atmosféra. Tyto tři prvky nutně vyžadují poněkud nezřetelný obrys, lehké a uvolněné linie a odvážný dotyk štětce.“
- 89 Tamtéž. Myšlenku, že sochařství je prvním a nejprimitivnějším uměním, zastává i J. J. Winckelmann: „I dítě dokáže dát měkké hmotě tvar, ale nedovede kreslit na povrchu; napoprvé je dostatečně poubé pojetí věci, ale ke kreslení je zapotřebí mnohem více znalostí.“ Viz *Geschichte der Kunst des Altertums*, Erster Teil, Das erste Kapitel.
- 90 Baudelaire zde nemá na mysli – jak bychom se mohli domnívat z pasáže, citované v poznámce 88 – rozdíl mezi plastickým a malířským, taktilním a optickým v moderním smyslu, aby vyvodil nezbytnou podřadnost sochařství v období impresionistického vkusu. Naopak prohlašuje, že sochařství, i když je „brutální a pozitivní jako příroda, je současně vágní a nehmataelné, poněvadž ukazuje příliš mnoho stran najednou“ (*Œuvres*, II, s. 127, 128); postrádá specifické hledisko a podléhá nahodilostem světla. Především v sochařství odsuzuje jeho vulgární řemeslnost, onen výkonný průmyslový charakter, jenž v 19. století dodával primitivním rukodělným výrobkům v očích viktoriánského vkusu jistou hodnotu. Srov. H. MELVILLE, *Bílá velryba*, Praha 1956, kap. LVII, s. 311, o „starodávném havajském válečném kyji nebo kopinatém pádlu“, které je „stejným triumfem lidské vytrvalosti jako latinský slovník“. – Viz též „ono nádherné novozélandské pádlo“, které O. JONES obdivuje v první kapitole své *Grammar of Ornament* (1856). Baudelaire spíše než fantazií primitiva opovrhuje jeho zručností.
- 91 *Le Salon Caricatural critiqué en vers et contre tous illustré de 60 caricatures dessinées sur bois. Première année*, Paris 1846. Přetištěno ve faksimile v knize C. BAUDELAIRE, *Œuvres en Collaboration*, s předmluvou a poznámkami Julese Mouqueta, Paris 1932, srov. s. 9, 15, 17.
- 92 *Histoire de l'imagerie populaire*, 2. vyd., 1869, s. xii. Ve vydání z roku 1886 mění „většinu“ (*plupart*) na „mnozí“ (*bon nombre*).
- 93 Tamtéž, s. xxiii.
- 94 Kniha 6, kap. xx, xxi, s. 249–255 pařížského vydání z roku 1853. Champfleury byl s Töpfferovými knihami zřejmě obeznámen, jak se zdá z jeho zmínky v knize *Histoire de la caricature antique* (bez data – 1865?), s. 189, o Töpfferově *Essai de Physiognomie*, Genève 1845, s Töpfferovými studiemi a reprodukcemi dětských kreseb. Champfleury se ale mylí, když nazývá starodávný obrazec, jež reprodukuje na protilehlé stránce k s. 188, dětskou kresbou.
- 95 *Réflexions et menus propos*, s. 254, 255.
- 96 Tamtéž, kap. xx.
- 97 Viz jeho skvělá alba, která představují skutečné předchůdce novinových „comicsů“ a kresleného filmu: *Histoire de M. Jabot, Le Docteur Festus, Histoire d'Albert, Histoire de M. Cryptogramme*, práce, jež byly všechny přetištěny v Paříži.
- 98 Viz Sainte-Beuvova předmluva k jeho *Nouveaux Voyages en Zigzag*, Paris 1854: *Notice sur Töpffer considéré comme paysagiste* (též v *Causeries du Lundi*, VIII). Sainte-Beuve hovoří o „zároveň naivním i uvědomělem rázu jeho originality“ a zmiňuje Töpfferův výrok: „Všichni venkované mají styl“ a jeho zájem o „venkovský a vesnický jazyk“.
- 99 Viz s. 129–166, *Du beau dans l'art*.
- 100 Tamtéž, s. 130, 131.
- 101 G. RIAT, *Gustave Courbet*, s. 88, Gautier hovoří o „karibské zuládstosti kresby a barvy“.

- 102 Jeho první článek o legendě *Bonhomme Misère* (Dobrák Bída) byl vydán v *L'Événement*, 26. října 1850.
- 103 „*Génius je svobodně znovunalezené dětství*“ (*Œuvres*, II, s. 331); a v Salónu z roku 1846 říká: „*Je zajímavé, že vedeno touto zásadou – podle níž se vznešené má vyhnout detailům – umění se ve snaze dojít větší dokonalosti navrác ke svému dětství*“ (tamtéž, II, s. 100.).
- 104 Tamtéž, II, s. 329.
- 105 *Loc. cit.*
- 106 Tamtéž, s. 331.
- 107 Tamtéž, s. 338.
- 108 Tamtéž, s. 331 – „*Jeden můj přítel mi kdysi vyprávěl, že jako malý chlapec býval přítomen otcově ranní toaletě a že tehdy, pln údivu, který se mísl s požitkem, pozoroval sualy na jeho pažích, odstínění barvy kůže od růžové k žluté, a namodralou síť žil.*“ K otázce dítěte jako potenciálního koloristy viz též jeho poznámky v *L'Œuvre et la Vie de Delacroix*, tamtéž, II, s. 305. Ale Baudelaire mohl jen stěží schvalovat dětské kresby, neboť tvrdil, že kresba „*má být jako příroda, živoucí a plná hybnosti (...), zjednodušení v kresbě je obłudnost*“ (*Œuvres*, II, s. 163), a protestoval proti klasicistnímu vkusu ustálených, uzavřených a zjednodušených tvarů jakožto předsudku divochoů a vesničanů (*Œuvres*, II, s. 305). V tomto kontextu je zajímavé, že Delacroix neměl děti rád (tamtéž, s. 320), v jeho kresbách se někdy stávají krvavými oběťmi.
- 109 Baudelaireovo pojetí dítěte jako bezmezně všímavého a zvědavého tvora se znovu objevuje jako původní vědecké pozorování asi o patnáct let později v Tainově článku o *Získání schopnosti jazyka dětmi* v prvním čísle *Revue Philosophique*, leden 1876; článek byl přeložen do angličtiny v časopise *Mind*, II, 1877, a inspiroval Darwina k publikování jeho vlastního známého článku o vývoji dítěte v témže svazku časopisu *Mind*. Taine rozebírá žvatlání malé holčičky a říká: „*Její flexibilita je překvapující; jsem přesvědčen, že všechny odstíny emocí, údiv, radost, vzpurnost a smutek jsou vyjádřeny rozdílnými tóny; v tomto ohledu se dítě vyrovná dospělému či jej dokonce předčí.*“ A pokud jde o obdivuhodnou zvědavost dítěte: „*Žádné zvíře, dokonce ani kočka či pes, neprovádí tuto soustavnou studii všech věcí v dosahu dítěte: po celý den se zmíněné dítě (ve věku dvanácti měsíců) dotýká, ohmatává, obrací, upouští, ochutnává a experimentuje se vším, co mu přijde do ruky; at už je to cokoli, míč, panenka, korálek či jiná hračka, jakmile je předmět dostatečně známý, odhazuje ho, není již nový, již se z něj nemůže nic nového dozvědět, a ztrácí tedy o něj další zájem. Je to pouhá zvědavost...*“ Tento článek byl přetištěn v Tainově práci *De l'Intelligence*, svazek I, poznámka 1. V téže knize hovoří o raném dětství jako o nejtvůřivějším období inteligence (knihy IV, kap. 1, ii).
- 110 Delacroix o Courbetově obraze *Koupajících se* řekl, že „*všednost a zbytečnost té myšlenky je odporná*“. Viz *Journal*, 15. duben 1853.
- 111 Viz T. DURET, *Les peintres français en 1867*, Paris 1867, kapitola věnovaná Courbetovi.
- 112 Plný název v katalogu výstavy z roku 1855 byl následovný: *L'Atelier du Peintre, allégorie réelle déterminante une phase de sept années de ma vie artistique* (C. LÉGER, *Gustave Courbet*, s. 62). Ke Courbetovým názorům na význam vlastní práce viz dopis Champfleurymu, uveřejněný v katalogu výstavy tohoto obraze v *Galerie Barbazanges* v Paříži roku 1919; dopis Bruyasovi (P. BOREL, *Le roman de Gustave Courbet*, s. 56, 57).
- 113 „*Lidé, kteří užívají života.*“ Specifikuje je též jako „*společníky, totiž přátele, pracující, milovníky světa umění*“ (dopis Champfleurymu).
- 114 Není o něm v dopise zmínka (ani o dítěti, které se dívá na Courbetův obraz). Je ale překvapující, že v esaji o Courbetovi v roce 1855 (publikované v *Le Réalisme*, 1857, s. 279, 280) Champfleury popisuje onoho malého chlapce, jak si hraje s nějakými tisky. Domnívám se, že tento nesprávný postřeh autora, který si jinak zakládal na přesnosti detailů svých spisů, pramení ze zklamání, které mu připravil Courbet, když namaloval jeho portrét nelichotivým způsobem, „*jako jezuitského generála*“, jak napsal v dopise Buchonovi (14. dubna 1855 – viz *Lettres inédites*

- de Champfleury*, *La Revue Mondiale* 133, 1919, s. 532); ale namísto výtek malíři za tento portrét kritizuje jeho pojetí malého chlapce u svých nohou: „*Je si pan Courbet opravdu jistý?*“, ptá se, „*že by malý chlapec bohatého maloměštáka vešel se svými rodiči do ateliéru, kde by byla i nahá žena?*“; a dost typicky nehovoří již o dítěti jako o umělci, ale o amatérovi. Tato otázka je tím překvapivější v knize, v níž Champfleury kritizuje prudérii a pokrytectví francouzské buržoazie za to, že nemá ráda lidovou píseň *La Femme du Roulier* (Le Réalisme, s. 188nn); zde malé děti nevěrného povozníka říkají své opuštěné matce, že až vyrostou, zachovají se jako jejich otec.
- 115 Courbet je v Champfleuryho dopisu nazýván „*romantickým zběhlým knězem*“.
- 116 Mezi Courbetem-dítětem a Courbetem-mistrem nebyl žádný Courbet – „*apprenti*“ (učedník): v katalogu k výstavě roku 1855 dodává následující poznámku pod čarou k č. 1, *L'Atelier du Peintre*: „*V brožurce Paláce výtvarných umění mi přisoudili roli učitele, ale to je omyl. Už jednou jsem tento omyl vytkl a uvedl na pravou míru prostřednictvím novin. [...] Nikdy jsem v malování neměl jiné učitele než přírodu a tradici, publikum a práci.*“ (Plný text katalogu reprodukuje C. LÉGER, *Gustave Courbet*, s. 61, 62.)
- 117 Podobné pojetí se objevuje v *Bílá velrybě* (1851), kde Melville porovnává zručnost divocha a námořníka při vytváření soch z kostech: „*[Skulpturu] plnou barbarského ducha a sugestivnosti, jako mají rytiny toho skvělého německého divocha Albrechta Dürera.*“ (H. MELVILLE, *Bílá velryba*, Praha 1956, kap. LVII, s. 311.)
- 118 J. TROUBAT, *Sainte-Beuve et Champfleury*, s. 92.
- 119 J. CHAMPFLEURY, *Le Réalisme*, s. 194nn.
- 120 *De la poésie populaire en France*, s. 141, citováno podle M. de la Villemarqué a bratrů Grimmových.
- 121 K jeho názorům na upřímnost v umění viz *Le Réalisme*, 1857, s. 3nn.
- 122 *Histoire de l'imagerie populaire*, 1869, s. 286–301 (*L'imagerie de l'avenir*), zvláště s. 290 o nástěnných malbách. Takové nástěnné malby navrhoval již ve své práci *Grandes Figures d'hier et d'aujourd'hui*, 1861. Byla to typická saint-simonovská a fourierovská myšlenka, která byla probírána na schůzích socialistické skupiny strany zvané *Démocratie Pacifique*, již vedl Courbetův krajan Victor Considérant. Podle A. ESTIGNARDA (*Gustave Courbet*, 1897, s. 104, 105) Courbet hovořil se Sainte-Beuvem, s nímž trávil v roce 1862 hodně času, o svém přání vyzdobit různá nádraží takovými nástěnnými malbami. Takové bylo i Manetovo přání. Vliv bývalých přívrženců saint-simonismu na rozvoj francouzských železnic v období druhého císařství pravděpodobně přispěl k zájmu o takové projekty.
- 123 T. SILVESTRE, *Histoire des artistes vivants*, 1856, s. 277.
- 124 V roce 1861 Courbet řekl: „*Realismus je v podstatě demokratické umění*“ (A. ESTIGNARD, *Gustave Courbet*, s. 117, 118).
- 125 Ta je terčem posměchu Bertalla v jeho karikatuře díla *Enterrement* (C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 15).
- 126 Politické a sociální dějiny Francie od roku 1848 do roku 1851 skvěle popsal K. MARX, *Třídni boje ve Francii* (1848–1850) a *Osmnáctý brumaire Ludvíka Bonaparta*.
- 127 E. BOUVIER, *La Bataille Réaliste*, s. 30n.
- 128 Noviny byly znovu vydány ve faksimile s předmlouvou od F. VANDERÉMA (*Le Salut Public*, č. 1–2, Paris bez data [1925?]), H. WALLON, *Le Presse de 1848, ou revue critique des journaux*, Paris 1849, s. 6, je nazývá „*novinami demokratické fantazie*“.
- 129 Viz jeho *Souvenirs*, s. 298.
- 130 Tyto noviny vyšly jen ve třech číslech, ze 4., 11. a 18. června. K jejich obsahu viz H. WALLON, *Le Presse de 1848*, s. 70–72 a s. 125.
- 131 Wallon je označuje za „*umírněné reakční*“ vyznačující se „*nenávistí k anarchii a něžnou a blubou láskou k lidem*“.
- 132 Viz J. TROUBAT, *Sainte-Beuve et Champfleury*, s. 77.

- 133 Tamtéž, s. 90. Prohlásil, že také podporoval republiku kvůli jejímu pozitivnímu postoji ke spisovatelům a umělcům. Tamtéž, s. 9.
- 134 Tamtéž, s. 100, 101, dopis matce, prosinec 1849; viz též E. BOUVIER, *La Bataille Realisté*, s. 277nn; k tomuto románu, jeho prvnímu realistickému dílu, které bylo značně ovlivněno Dupontem a Buchonem.
- 135 J. TROUBAT, *Sainte-Beuve et Champfleury*, s. 101.
- 136 Tamtéž, dopis ze 14. prosince 1851, s. 131, a z 31. prosince, s. 133. On však cenzuru zcela neodsuzoval: „Nemám rád žurnalismus, nikdy jsem ho v lásce neměl a schvaluji vše, co může posláct jeho žvanivost“ (s. 131); to napsal ještě předtím, než byla cenzurována i jeho díla. Řekl také: „Myslím, že literatura musí žít, ať se děje, co se děje, ať je tu csařství, nebo Výbor veřejného blaha. Nebojím se ničeho, protože se o politiku nezajímám“ (s. 131).
- 137 „Tebdy jsem prudec změnil své zájmy a pohroužil jsem se do vědecké práce, abych unikl své nebezpečné představitosti, kvůli níž málem pozastavili dva významné deníky (Presse a Opinion nationale).“ – Toto Champfleuryho tvrzení v poznámce o Buchonovi z roku 1877 cituje J. TROUBAT v *La Revue*, Paris, sv. 105, 1913, s. 35.
- 138 Viz jeho brožuru *De la littérature populaire en France, Recherches sur les origines et les variations de la légende du Bonhomme Misère*, Paris 1861; a závěr pozdější verze téže studie v *Histoire de l'imagerie populaire*, 1869, s. 177–180.
- 139 E. BOUVIER, *La Bataille Realisté*, s. 180. Zamýšlel začít s Hebelem, jehož dílo znal díky překladům jeho radikálního přítele Buchona.
- 140 Viz *Histoire de l'imagerie populaire*, 1869, 2. vyd., s. xiv, xvi. Publikoval již článek o *Bonhomme Misère* v *L'Événement* v říjnu 1850.
- 141 H. MONNIER, *Grandeur et décadence de Monsieur Joseph Prudhomme*, v *Morceaux Choisis*, Paris 1935, s. 211; tato komedie byla poprvé uvedena roku 1852.
- 142 V roce 1849 píše o „socialismu venkovanů – nevyhnutelném, divokém, stupidním, zvlíctm socialismu, socialismu smolnice nebo kopy“ (*Lettres*, 1841–1866, Paris 1906, s. 16); a po převratu: „2. prosinec mě fyzicky depolitizoval. Už nejsou žádné obecné ideje. [...] Kdybych hlasoval, mohl bych hlasovat jen pro sebe. Patří snad budoucnost deklasovaným lidem?“ (tamtéž, s. 31.) V roce 1848 byl Baudelaire poněkud zásadovější než Champfleury. Viz H. WALLON, *Le Presse de 1848*, s. 109, 114, k jeho příspěvkům do radikálních časopisů a Wallonovým výtkám Baudelaireovi ohledně politiky a poezie.
- 143 Viz jeho esej o pokroku v *Exposition Universelle de 1855, Œuvres*, II, s. 148n – „Je tu ještě jeden velice módní omyl, a před tím utíkám jako před peklem. Mám na mysli myšlenku pokroku...“
- 144 Viz jeho studie *Bonhomme Misère*, citované výše v poznámce 138. „Běda, ani rány z pistole, ani krveprolití bídu neodstraní. Sladké lkání vypravěče, který popisuje Bonhomma jako osobu rezignovanou, smřenou se svým osudem, jež si přeje jen sbírat plody své hrušně, je přesvědčivější než rány z děla. Ano, bída na Zemi zůstane, dokud bude Země existovat.“ (*Histoire de l'imagerie populaire*, 1869, s. 174, 178.) Staví do protikladu nemorálnost takových děl, jako je tato legenda, s pouhými efemérními „válkami, společenskými hnutími, průmyslovými změnami“ (*Histoire*, s. 180, a *De la littérature populaire en France*, 1861, závěr). Na s. 178 *Histoire* popisuje „Dobráka Bídu“ jako „petit propriétaire“ (drobného majitele) a dodává: „Filozofie našich otců je vepsána do každé stránky této povídky a lze jen litovat, že nezůstala i filozofie našich dnů. Za poslední století se situace lidu podstatně zlepšila; a dnes se mění k lepšímu tak rychle jako nikdy. Pouze za předpokladu skromných požadavků a malých potřeb to však může přinést reálné plody. Proto Dobrák Bída bude vždycky dobrým tématem k zamyšlení a jsem si jist, že kdyby tu povídku znal například Franklin, byl by ji zpopularizoval mezi svými krajany.“ (*Histoire*, s. 179.) Champfleury tedy úplně nezapomněl na svou práci redaktora v *Le Bonhomme* Richard spolu s Wallonem v roce 1848.
- 145 *Histoire*, s. 268–285.
- 146 Tamtéž, s. 179, 180, o větší životnosti rolnických idejí a literatury.
- 147 W. H. RIEHL, *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Sozialpolitik*, 4 sv., 1851–1864.
- 148 Na straně 140 knihy *Histoire de l'imagerie populaire*, 1869, naznačuje, proč jsou venkovské příběhy a obrazy účinnější při vzdělávání než oficiální výchova. „Poučení vyplývá z příběhu samotného, aniž by se vyznačovalo dětinskostí didaktické literatury, s jejíž pomocí chvějí vládcové v kritických okamžicích upokojit rozněvané a kterou lidé odmítají, protože shledávají takovou doktrínu příliš často těžkopádnou a pedantickou.“
- 149 Reprodukuje ho C. LÉGER, *Gustave Courbet*, s. 40.
- 150 *Souvenirs*, s. 171.
- 151 Tamtéž.
- 152 „Už dva roky válčím s inteligencí“ (26. června 1848), G. RIAT, *Gustave Courbet*, s. 50.
- 153 Onoho roku napsal: „Jsem nejen socialista, ale i demokrat a republikán, jedním slovem přivřezenc každé revoluce“ (A. ESTIGNARD, *Gustave Courbet*, 1897, s. 123).
- 154 Novela vyšla v roce 1864.
- 155 Jeho knihu *Sensations de Josquin* Revue pozitivně přijala v roce 1855; ale Buchonovy příspěvky tu byly vydávány s pomocí Champfleuryho již v roce 1854. K přístupu Revue k realismu viz T. E. DU VAL, Jr., *The Subject of Realism*.
- 156 Článek nazvaný *Sur M. Courbet, Lettre a Madame Sand* byl uveřejněn v *Le Réalisme*, 1857, s. 270–285.
- 157 Viz jeho dopis Buchonovi, *La Revue Mondiale*, 1919, sv. 133, s. 533, 534; též jeho *Souvenirs*, 1872, k rozhovorům s Proudhonem kolem roku 1860. I přes svou necitlivost k umění a vágní idealismus svých estetických teorií se Proudhon těšil vážnosti u Baudelaira, který jej považoval za nezávislou osobnost a ekonoma, jenž se zajímá o těžký úděl drobného dlužníka za kapitalismu. Viz Baudelaireovy *Lettres*, Paris 1906, s. 404, 409, 410, 425.
- 158 Viz výše, poznámka 114.
- 159 V *Sensations de Josquin*, 1855, 1857. Viz C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, 1920, s. 118.
- 160 *Grandes Figures*, 1861, s. 231–263; *Souvenirs*, 1872 (napsáno v roce 1862, 1863), s. 171–192 a *passim*. Ve druhém díle mluví o „roku 1852, době našeho rozchodu“ (s. 192), i když na s. 245, 246 se zmiňuje o své dovolené s Courbetem v Ornans v roce 1856 a na s. 317 říká, že s jeho „menažérií nicotností“ žil přes deset let.
- 161 V dopise Buchonovi: *La Revue Mondiale*, 133, 1919, s. 544 (1857).
- 162 Tamtéž, s. 540, 705n.
- 163 Viz C. LÉGER, *Courbet selon les caricatures*, s. 118n.
- 164 V roce 1857, již brzy po vydání *Le Réalisme*, se Champfleury domníval, že dny realismu jsou sečteny: „Veřejnost je unavena romány společenské kritiky. Paní Bovaryová bude posledním buržoazním románem. Je třeba nalézt něco jiného“ (*Souvenirs*, s. 246.).
- 165 „Odtíždím do Ornans, a tam namaluji ještě pár nových obrazů, proctívených a socialistických.“ Viz G. RIAT, *Gustave Courbet*, s. 208n.
- 166 *Souvenirs*, s. 191.
- 167 *Grandes Figures*, s. 236n. „Běda umělcům, kteří by chtěli svými díly vychovávat (...) či se ztotožňovat s činy určitého režimu.“
- 168 T. SILVESTRE, *Histoire des artistes vivants*, 1856, s. 266, ve shrnutí Courbetových názorů na realismus a historické malířství.

SEURAT

(1958)

Seuratovi obdivovatelé často litují, že užíval metody malých skvrn. Představte si, jak řekl Renoir, Veronesův obraz *Svatba v Káni Galilejské* provedený malými skvrnami. To si představit nemohu, ale zrovna tak si nemohu představit ani Seuratovy obrazy malované širokými nebo splývavými tahy štětce. Obdobně jako volba tónů, i Seuratova technika malby je výrazně individuální. Skvrny však pro něj nejsou pouhým technickým prostředkem, ale hmatatelným povrchem a základem důležitých vlastností včetně jemnosti. Už bylo napsáno příliš mnoho a často nesprávně o vědecké povaze těchto skvrn. Sotva záleží na tom, zda činí obraz zářivějším či méně zářivým. Malba může být zářivá a zároveň umělecky těžkopádná, nebo naopak v tlumených barvách a myšlenkově skvělá. Kromě toho dodržení zářivosti malby není žádným tajemstvím vyžadujícím speciálních vědeckých vědomostí. Seurat mohl, obdobně jako Van Gogh, dosáhnout jasnějšího efektu užitím výrazných barev na velkých plochách. Ale bez jeho zvláštních prostředků by nebylo oné podivuhodné jemnosti tónu, nespočetných variací pohybujících se v úzkém tonálním rozmezí, které nám poskytují takovou radost při pozorování jeho pláten a zvláště krajin. Nevznikl by ani jeho překvapující svět představ, kde souvislá forma je tvořena z částic a pevná hmota znenadání vyrůstá z nekonečného seskupování jemných skvrn. Skvrny Seuratových maleb mají cosi z vlastností černého zrnění jeho skvělých kreseb uhlím, kde odlišná zrnitost určuje gradaci tónu (obr. 60). Toto rozpětí od drobného k rozsáhlému je jednou z mnoha ohromujících polarit jeho umění. Závislí Seuratova technika na znalosti vědy, pak určitě není lépe přizpůsobena účelu, než tomu bylo v případě techniky dobrého egyptského malíře. Byla však Seuratovým cílem prostá reprodukce vizuálního dojmu vnějšími prostředky? Určité věty jeho teoretické závěti, celistvého prohlášení o dvou stranách, by tomu mohly nasvědčovat, ale některé pasáže hovořící o harmonii a kontrastu, nemluvě o samotných dílech, tomu odporují. Samozřejmě byl zaujat svými pocity a prostředky jejich reprodukce, podobně jako se

renesanční umělci vášnivě zajímali o perspektivu. I perspektiva, pokud se užije vynalézavě, má konstruktivní a expresivní smysl. Rovněž Seuratovy skvrny jsou vytříbeným prostředkem náležejícím rovným dílem umění a pocitu: vizuální svět není vnímán jako mozaika barevných skvrn, ale tento umělý mikrovzorec slouží malíři jako prostředek k uspořádání, rozčlenění a zjemnění pocitu přesahujícího představu běžných vlastností objektů, jak je navozena jejich barvami. Zde si připomeňme Rimbaudovo doznání v jeho *Alchymii slova*: „*upravil jsem formu a pohyb každé souhlásky*“, které podnítilo básníky Seuratovy generace k obdobnému hledání nejmenších jednotek poetického účinku. Seuratovy skvrny lze pokládat za druh koláže. Uvnitř daného rámce tvoří prázdný prostor, často značné hloubky, zároveň nás nutí nazírat obraz jako jemně strukturovaný povrch tvořený nekonečným počtem prvků spjatých s plátnem. Když se malíři v našem století začali zabývat znázorňováním pocitů, pro umění tak zajímavých, pak je okouzlili Seuratovy nenapodobitelné skvrny, které vnesli jako motiv do své volnější malby, obvykle jako jeden z kontrastních prvků struktury a povrchu. Tím přeměnili Seuratovy skvrny v něco zcela odlišného, ale zároveň mu tím vzdali poctu (obr. 70–71).

Jak jsem naznačil, Seuratovy skvrny jsou prostředkem k vytvoření zvláštního druhu řádu. Jsou jeho hmatatelnou a vždy přítomnou jednotkou míry. Pouhým rozdílem barvy tyto téměř stejné částice přeměňují a sjednocují hmotné formy a odlišná hustota v rozdělení světlých a tmavých skvrn vytváří hranice vymezující postavy, budovy, obrysy země, moře a oblohy. V této pracné metodě, porovnávané s mechanickým procesem vzniku fotografického obrazu, se projevuje vášnivě usilování o jednotu a jednoduchost zároveň s vrcholnou úplností zachycovaného. Jde však v rukou tohoto fanatického malíře o pracnější metodu, než byla ta tradiční s připravovaným podkladem, pevnými obrysy, promyšleným světlem a stínem a opatrným lazurováním tónu za tónem? Vytýká se Chardinovi jeho trpělivá práce vložená do tajemné zrnitosti jeho malých obrázků? Seurat se neoddává alchymii o nic více než jeho velcí předchůdci, působí to však nezvykle v době impresionistické spontaneity. Jeho metoda je však dokonale čitelná, vše je na povrchu, bez přísad či tajných příprav, dotek štětce je zcela upřímný, bez oné „*děbelské obratnosti štětce*“ oplakávané Delacroixem. Přibližuje se neosobnímu, ale svou upřímností si zachovává osobní výraz. Seuratova ruka má vše, co virtuoza vyžaduje: jistotu a správnost dosažené s nejmenším úsilím. Jeho dotek není nikdy mechanický, nehledě na názor mnohých nemohu uvěřit, že by se divák pokládající Seuratův dotek za mechanický někdy pozorněji díval na jeho obrazy. V oněch pozdějších pracích, kde jsou skvrny nejmenší, stále ještě objevíte jasné rozdíly v jejich velikosti a hustotě, jsou mezi nimi některé širší tahy štětce, a dokonce malované linie. Někdy

jsou skvrny nesměřované, ale v témže obraze zpozorujete nahromadění malých skvrn zdůrazňujících obrysy.

Seuratovo umění je při veškeré jednoduchosti a stylizaci velmi složité. Rozsáhlá plátna nemaloval proto, aby se prosadil nebo aby zdůraznil působivost určité myšlenky, ale aby rozvinul představu soupeřící svou všestranností s přírodou. V díle *Grande Jatte* (obr. 61) se lze potěšit mnoha obrazy, z nichž každý představuje svět sám o sobě, v každé části jsou překvapující nové prvky od velkých a malých tvarů, seskupování a návaznosti částí až po vzorec skvrn. Bohatství Seuratova umění spočívá nejen v rozmanitosti tvarů, ale i v neočekávaném rozsahu vlastností a obsahu v rámci jednoho a téhož díla – díla zřetelně rozčleněného a vybudovaného relativně homogenními skvrnami, s přísně jednoduchou výstavbou, ale přece plnou přírody a lidského života, díla chladného pozorovatele zaujatého nesrozumitelnými problémy umění i prostým světem pařížských davů a zábav s jeho prapodivnými, a dokonce komickými prvky, díla přesného intelektu fanaticky zaujatého svými metodami a teoriemi i poetického vizionáře ponořeného do úvah o tajemném světle a stínu proměněného světa. Touto poslední vlastností, nejvýraznější v kresbách, se více než kterýkoliv jiný umělec blíží Redonovi. Seurat se tak stává vizionářem viděného, jako je Redon vizionářem hermetické představivosti a snu.

Seuratovo umění je překvapujícím výsledkem na tak mladého malíře. Ve věku jednadvaceti let, v němž Seurat roku 1891 zemřel, Degas ani Cézanne ještě neprokázali svou velikost. Seurat však byl hotovým umělcem už v pětaadvaceti letech, kdy namaloval obraz *Grande Jatte*. Kromě dokonalosti tohoto velice složitého díla je obdivuhodná jeho historická závažnost. Vyřešilo krizi v malířství a otevřelo cestu novým možnostem. Seurat vycházel z umírající klasické tradice a impresionismu, které tehdy již byly v slepé uličce a pochybovaly samy o sobě. Jeho řešení, vyznačující se odlišným temperamentem a metodou, je obdobné Cézannově tvorbě z téhož období, i když vznikalo pravděpodobně nezávisle. Pokud lze vyčlenit výraznější vliv na umění významných mladých umělců v pozdních osmdesátých letech v Paříži, pak je to Seuratovo dílo – Van Gogh, Gauguin i Lautrec jím byli zasaženi.

SEURAT A PUVIS DE CHAVANNES

Seuratovo umění vyrůstá z protipólů: z Puvise a z impresionistů. Znal je téměř od počátku své kariéry. Už obrazy z roku 1880 ukazují znalost Renoirovy práce štětce a barevnosti.

Jako proměnil impresionistickou skicovitost v propracovanější metodu, tak přeměnil idealizovaný svět Puvisových představ v odpovídající moderní

prostředí, které si však zachovalo cosi z formálnosti klasického monumentálního stylu. Fénéon ho nazval už za jeho života „modernizovaným Puvisem“. Tento vztah k akademickému mistru je hlubší, než se obvykle předpokládá. Seurat udělal skicu podle Puvisova obrazu *Chudý rybář* někdy kolem roku 1882, ale blíží se mu i v několika větších kompozicích na náměty Puvisovi neznámé. *Koupající se* z roku 1883 (obr. 62) připomínají Puvisovo *Pastorále* (obr. 63) vystavené na Salónu o rok dříve, *Grande Jatte* (obr. 64) se podobá zobrazení *Řecké obce* (obr. 65) starším malířem, *Modelky* (obr. 66) opakují zachycení tří aktů z Puvisových *Dívek na břehu moře* (obr. 67) – řešící problém seskupení tří postav, který mnohé malíře zaměstnával natolik jako tehdejší matematiky řešení rovnice pohybu tří vzájemně se přitahujících nebeských těles. Svým sepětím s Puvisem mladý Seurat reagoval na to, co bylo v akademickém umění jeho školních let nejlepší a jemu nejbližší, a přešel tak nejpřednější malíře pozdních osmdesátých let, například Gauguina. Neoklasicistická tradice École des Beaux-Arts byla tehdy v naprostém úpadku, v oficiální malbě Salónu splývala s romantickým a realistickým uměním přivlastňovaným bez plného přesvědčení a porozumění – obdobně jako si akademické umění současnosti netvůřícím způsobem přisvojuje prvky abstraktního a expresionistického stylu. Puvis vynikl nad své akademické kolegy znalostí umění minulosti a opravdovou touhou po vznešeném monumentálním stylu odpovídajícím konzervativním ideám doby, všeobecným představám stabilní společnosti, skromné a harmonické. Ale Puvisův řád měl příliš málo spontaneity a vášně. Byl chladným idealismem, bez prostoru pro skutečnost a konflikty, které by překonával nebo pro něž by nalézal řešení. Puvisovy karikatury, které nebyly určeny ke zveřejnění, ukazují prudkost pocitů potlačenou v jeho zředlých a vyrovnaných dílech.

Toulouse-Lautrec ve svých dvaceti letech poukázal na tuto slabou stránku Puvisova umění vtipnou parodií. Do Puvisova obrazu *Posvátný háj s Múzami*, vybledlé krajiny s klasickými postavami v bílých tógách a řeckými sloupy, vystaveného v roce 1884 na Salónu, přidal zástup moderně oblečených diváků včetně své zmrzačené postavy – realitu umění jako svět živoucích lidí se všemi jejich groteskními deformacemi. Také Seurat odmítl mýtus umění, ale protože za hlavní malířská témata považoval malířovo prostředí a proces znovuvytváření a harmonie přírody, přetvořil *Zlatý věk*, v Puvisově obrazotvornosti tak šedivý, v zlatistý den, v rodinnou idylu Pařížanů na slunných březích Seiny. V *Modelkách* jsou tři akty, tak často užívané jako výrazový prostředek alegorie nebo mýtu, samy sebou – modelkami zachycenými v malířově ateliéru při své práci, pózujícími nebo svlékajícími se, obklopeny moderními obrazy a oděvy. Seurat s prostou věrohodností a v monumentálním měřítku zachycuje v *Koupajících se* a v *Grande Jatte*

štěstí svých současníků v kolektivním výrazu při pravidelné nedělní zábavě. Jsou to obrazy společnosti zachycené při odpočinku, v jeho umění tedy společnosti užívající světa v čistém rozjímání a v klidu. Tento obsah je naznačen kompozicí maleb: hlavní kráčející či sedící postavy jsou otočeny jedním směrem (na rozdíl od rozptýlených jednotlivců Degasových zástupů), jsou světským vážným a obřadním shromážděním při svátečním přijímání letního světla a vzduchu. Také perspektiva je přizpůsobena této koncepci, v *Grande Jatte* se pohybuje se zástupem zprava doleva a zůstáváme na úrovni očí každé z postav kráčejících za sebou v popředí obrazu.

Další malíři pozdních osmdesátých a devadesátých let, také obdivující Puvis a přitahováni snem o harmonické společnosti, hledali ji v existujícím, ale vzdáleném primitivním světě Bretaně nebo oblasti Pacifiku. Seurat zůstal spjat s tím nejjednodušším světem pařížských lidových zábav. V jeho pozdějších dílech nahradila cirkusová a variétní podívaná nedělní zábavy v přírodě. Hlavním námětem se stal účinkující a jeho diváctvo, nepohyblivost Seuratových dřívějších postav ustoupila akrobatické nebo taneční akci. Vedle větších klidných křivek obrysů odpovídajících Ingresově normě dobré kresby se zde objevují goticismy připomínající hranaté, zubaté a klikaté tvary s komickým nádechem odpovídajícím lidovému vkusu. Takové tvary se vyskytly už v jeho ranějších obrazech, ale v pozdních osmdesátých letech se staly pravidlem, strukturálním prvkem opakovaným a rozptýleným v díle a předcházejícím styl devadesátých let. Seurat si všímá nejen účinkujících ve varietě, zábavních parcích a v cirkusech, ale i lidového umění poutačů z pařížských ulic, velkých plakátů hravých forem a písma. Na obraze *Cirkus* (obr. 72) je několik postav vycházejících z tehdejších plakátů; hlavní téma akrobata na koni bylo asi inspirováno barevnou litografií plakátu Nového cirkusu (obr. 73).

EIFFELOVA VĚŽ

V souladu s touto moderností přitahovala Seurata Eiffelova věž, která se měla brzy stát jednou z hlavních atrakcí Paříže.

V obraze *Věž* z roku 1889 Seurat zaujal stanovisko k tehdy ještě nedokončenému objektu, který byl předmětem velkých sporů mezi umělci. Mezi nepřátele věže patřili spisovatelé, včetně Huysmanse, který v ní spatřoval jakousi Notre Dame ze čtvrti Brocante – plebejské prosazení se moci průmyslu a obchodu. Pro Seurata byla věž výrazem obdobného uměleckého názoru, jehož formy předjal svými obrazy. Její čistá, půvabná silueta se blíže podobá obrýsům trombonisty z obrazu *Zábavní park* (obr. 74) a aktu

z *Modelek* (obr. 75). Kromě toho konstrukce tohoto obrovitého monu-
mentu z malých viditelných částí, z nichž každá byla navržena s ohledem na
své umístění a které dohromady tvoří z očividné mnohonásobnosti křížem
krádem sestavených prvků jediný vzdušný celek ohromující jednoduchostí
a elegancí tvaru, se podobá Seuratovu vlastnímu umění, které seskupením
nespočetných drobných celků ve velkou formu působí dojmem nehmotné
lehkosti, zřejmým už v jednotlivých částech. Původní vzhled věže se ještě
více blížil Seuratovu umění, než je tomu dnes, kdy železná struktura byla
pokryta několika nátěry duhového emailu. Básník Tailhade ji nazýval „*spe-
culum – Eiffel*“. Pokud bychom neznali autora Seuratových obrazů, mohli
bychom mu příhodně říkat Mistr Eiffelovy věže.

Další z tehdejších malířů, Henri Rousseau, který byl Seuratovým kole-
gu ve Společnosti nezávislých umělců, založené se Seuratovou pomocí, byl
obdobně přitahován Eiffelovou věží, kovovými mosty a novými vzducholo-
dmi, které byly pro lidové publikum na konci století výrazem modernosti.
Rousseau pozoroval tyto zázraky se stejným údivem jako člověk z ulice
a maloval je s oddanou doslovností moderního primitiva, když je použil jako
pozadí svého autoportrétu. Pro Seurata skrývaly hlubší smysl jako modely
struktury a úspěchů racionálního uvažování. V obrazech přístavů kanálu
La Manche (oblasti, kde trávil letní měsíce), krajinách nádherné jemnosti
a poetického náboje, nejenom naprosto přesně zachycoval architekturu
těchto míst, mola, majáky, přístavy, hráze a lodě, ale i samotným obrazům
vdechl cosi z oné přesnosti rozvržení, kterou v těchto konstrukcích obdi-
voval (obr. 76, 77 a 78). Je prvním moderním malířem, který v základní
strukturu a formě svého umění vyjádřil obdiv ke kráse moderní techniky.
V Pissarových a Monetových obrazech obdobných témat je struktura lodí
a mostů zahalena mlhou a kouřem a jednoduché tvary navržené inženýry
jsou ztraceny v pitoresknosti nepravidelné barevné hmoty a skvrn. Díky
svému chápavému zobrazení mechanických prvků člověkem přetvořeného
prostředí se Seurat stal předchůdcem důležitého proudu v architektuře
a malířství 20. století.

Seurat se nám často jeví, bez ohledu na snový nádech řady děl, jako
inženýr obrazů rozkládající celek ve standardizované prvky a spojující je
podle obecně platných zásad a požadavků spjatých s daným problémem,
a tak v konečné formě bez okras ukazuje podstatné prvky struktury.

Seuratova záliba v mechanickém prvku a jeho zvyk usměrňování zasahují
i lidskou oblast. Vystoupení tanečnicka či akrobata je stále plánovitější, sche-
matická jejich pohybů vzrůstá. Vážný Seurat je přitahován komičnem jako
mechanizací lidského (nebo v něm snad nalézá úlevu od mechanického).
Postavy jeho pozdních obrazů jsou stále neosobnější a ke konci dosahují ve
výrazu emoce karikující jednoduchosti či grotesknosti. Jsou bez vnitřního

života, stávají se loutkami schopnými pouze tří výrazů: smutku, radosti
a neutrálního klidu. Jeho teorie umění je promítá na plátno v podobě celku
ovládnutého liniemi odpovídajícími výrazu tváře při těchto třech stavech,
které mohou být navozeny inženýry lidové zábavy prostřednictvím podnětů
abstrahujících od individualit a spoléhajících se spíše na statisticky vypoč-
tený účinek, na lidský průměr.

Zbývá ještě říci mnoho o tomto aspektu Seuratova umění, který pouka-
zuje k hlubším vrstvám jeho osobnosti i sociálního procesu jeho doby.

MONDRIAN: ŘÁD A NAHODILOST V ABSTRAKTNÍM MALÍŘSTVÍ*

(1978)

[1]

Některým Mondrianovým současníkům jeho abstraktní obrazy připadaly nesmírně strnulé, spíš jako produkt určité teorie než citu. Jeden z jeho vrstevníků považoval malíře vzhledem k jeho neústupné oddanosti pravému úhlu a nemíchaným základním barvám za úzkoprsého doktrináře. Dovídáme se, že se Mondrian rozešel se svým přítelem umělcem, který se odvážil zavést do zavedeného systému vertikálních a horizontálních čar diagonálu. „*Po tvé svévolné korekci neoplasticismu,*“ píše van Doesburgovi, „*se pro mne stává spolupráce, a to jakéhokoli druhu, nemožnou,*“ a odchází z redakční rady časopisu *De Stijl*, což byla revue, vyjadřující pokrokové myšlenky těchto umělců.¹

Nicméně na Mondrianových velkých souhrnných výstavách žasneme nad překvapivě širokou škálou uměleckých kvalit, sledujeme jeho neustálý růst od dvacátých let až do posledních roků, v plodné reakci na nově vznikající umění ostatních malířů i na nová prostředí. I když se ve svých malovaných liniích Mondrian striktně držel horizontál a vertikál, byl to on, kdo do často používaného kosočtvercového formátu čtyřúhelníkového plátna znovu zavedl opovrhovanou diagonálu. Diagonální osy lze vytušit i v jeho způsobu rozmísťování párových barev a ve svých pozdních pracích se odchýlil od dlouho dodržované zásady jediné roviny tím, že propojil linie ve snaze naznačit vrstevnou síť v prostoru. Zatímco se abstraktní obrazy dvacátých a třicátých let jeví svými příkými tvary jako dogmaticky omezené, díky pečlivě promyšlené variaci délky, síly a intervalu vytvářejí tyto konstantní prvky stupnici, kterou používá ve vysoce individuálních kombinacích. Detailní analýza ukáže, že jeho nejméně pokryté obrazy, obsahující pouze několik prvků, odhalují malířův dokonalý um vytvářet vyrovnaný řád; ona

* Předneseno na sympoziu k Mondrianově výstavě v Guggenheimově muzeu 9. října 1971.

rozdílnost sporadických a přímočarých prvků je zdrojem neutuchající obliby těchto děl. Takovou strukturu pak ani nemusíme detailně analyzovat, abychom si povšimli její přesnosti i výtvarné účinnosti. Tyto vlastnosti působí na oko diváka přímo, stejně jako harmonie řeckého chrámu. Mondrianovy obrazy sjednocují ve svých tvarech ony pravidelnosti architektury ve funkci kanonicky konstruovaného řádu se spleť vztahů, zděděných z malby přírodní scenérie a městských scén. Jeho neúprosně bílé pole, jež stojí v protikladu k černým liniím, tvoří záživé pozadí; vyznačuje se – podle Keatse – „silou bílé Prostoty“ a rozčlenění takového pole černými čarami navozuje rytmus ohraničujících obdélníků.

Stejně jako umění Picassovo i dílo Mondrianovo by muselo být charakterizováno zcela odlišně, a to podle toho, jakou fázi jeho umění bychom pokládali za typickou. Dříve než Mondrian maloval vynalézavé abstraktní obrazy, jimiž se proslavil nejvíce, byly jeho práce postupně impresionistické, romantické, lyrické, vizionářské a symbolické; a v pozdním věku, když dosáhl sedmdesátky, začal po období onoho přísně intelektuálního stylu tvořit obrazy překvapivě senzualní a uvolněné. Díky tomu, že ještě před rokem 1914 Mondrian asimiloval principy nejvyspělejšího umění té doby, bezpochyby vyniká jako malíř osobitých kvalit a schopností. Tento asketický umělec, který se odstěhoval z Holandska nejprve do Paříže a později do Londýna a do New Yorku, vždy dokázal reagovat na podněty nového prostředí s tichým nadšením a své umění obohacovat o nové rysy, jež pozměňovaly jeho tvářnost. Když v letech 1911 až 1913 tvořil ve stylu Picassa a Braqua, o mnoho za svými vzory nezaostával, neboť byl schopen vstřebávat zásady posledních stadií jejich rychle se vyvíjejícího stylu a brzy byl s to přejít na typicky abstraktní formy, jež byly plodem jeho vlastní invence. Mondrianovo nadšené přijetí kubismu bylo o to překvapivější, že malíř, jemuž tehdy bylo již čtyřicet let, byl vyzrálým umělcem s dlouhou malířskou praxí, která by jej případně mohla odradit od změny stylu, svou povahou tolik odlišného od toho předchozího. Ještě pozoruhodnější je zjištění, že poté, co přešel toto náročné umění od malířů mladších, než byl on sám, vyvodil z něj ještě radikálnější závěry, které v průběhu následujících desetiletí inspirovaly a ovlivňovaly malíře v Evropě i Americe. Jeho pozdější práce byla výsledkem hloubání a oddanosti jisté asketičnosti, tedy vlastností korespondujících s jeho oblibou filozofovat a důkladně promýšlet své ideály. Tak výrazným vzestupem se vyznačovala umělecká dráha jen nemnoha dalších výtvarníků tohoto století.

[II]

Mondrian v několika člancích označoval za svůj cíl dosažení umění „čistých vztahů“. Domníval se, že tyto vztahy byly ve starším malířství „překryty“ přírodními detaily, které jen odváděly divákovu pozornost od obecných a absolutních hodnot umění, jež představují opravdový základ veškerého estetického souladu.

V této studii se pokusím o detailní rozbor několika Mondrianových abstraktních děl ve snaze o přesnější charakterizaci těchto „čistých vztahů“ a zdůraznění jejich kontinuity se strukturami zobrazování v předcházejícím vývoji umění. K tomu je nezbytná detailní analýza obrazů, která se může zdát nudná či zbytečná pro toho, kdo na první pohled citem vytuší řád Mondrianových prací. Podstupuji toto riziko v naději, že takový rozbor nám zároveň přiblíží malířovu senzibilitu i myšlení.

Na obraze z roku 1926, vystaveném v Muzeu moderního umění a nazvaném *Kompozice v bílé a černé* (obr. 98), se obrazec, tedy motiv běžný mezi profesionálními i svátečními kreslíři, při bližším zkoumání jeví jako složitý tvar s jemně vyváženou asymetrií nesourodých linií. Spatřujeme částečně zakrytý čtverec, který se rozprostírá do imaginárního pole za kosočtvercovým plátnem. Kdybychom pominuli zásady modelování a perspektivy, objevuje se na této ploché malbě na neproniknutelné rovině plátna další náznak zobrazení v prostoru, a to překrývání forem. Vzniká dojem, jako by ohraničující okraj vystupoval do popředí, zatímco překrytý čtverec zdánlivě ustupuje, podbíhaje pod touto hranou ven. Celek tak vyhlíží jako seříznutý obraz předmětu v trojrozměrném prostoru. Chybějící partie jsou pohledu diváka zakryty okraji kosočtvercového pole. Jedině v levém horním rohu je úhel čtverce ukončen; v tomto bodě se však jeho vertikální i horizontální linie protínají a jsou dostatečně prodlouženy, aby naznačily, že to, co jsme na první pohled vnímali jako částečně zastřené čtverce, vlastně náleží většímu celku, jistě mřížce či síti, kterou vytvářejí pruhy nestejně síly.² Toto jediné křížení linií v nás vyvolává představu podobného zakončení ostatních pruhů a jejich pokračování za čtvercem. Černá síť pak vytváří dojem, jako by existovala v prostoru mezi rovinou kosočtverce a volnými bílými plochami, jež jsou těmito černými liniemi ohraničeny.

I když zaměříme pozornost na plátno coby ohraničený prostor roviny, pokrytý množinou plochých značek, která je celistvá sama o sobě jako vyvážený asymetrický obrazec, přece jen se brzy objeví další způsob prostorového vnímání: naše obvyklá reakce na evidentně nedokončené tvary. Černé pruhy vnímáme reflexně jako části celku, který pokračuje i za hranicemi překrývajících kosočtvercového pole, i když nejde o zobrazení nějakého povědomého předmětu (pokud ovšem nepovažujeme ony silné linie „abstraktního“

čtverce za konkrétní předmět, jímž je samotný povrch plátna). Každou černou linii pak divák vnímá coby zakrytou stranu celého čtverce, podobně jako v perspektivním pohledu ztotožňujeme částečně překrytý předmět s jeho celkem. Kosočtvercový formát Mondrianova plátna tento dojem zesiluje zdůrazněním silného kontrastu jeho protilehlých okrajů s malovanými liniemi čtverce i tím, že mezi úhly, zvláště pak horními a spodními úhly, vytváří mnohem větší rozpětí než mezi rovnoběžkami vepsaného tvaru. Ten vyniká ještě výrazněji na větším poli, v němž se dvě linie čtverce protínají a čtyři trojúhelníky jsou vyznačeny jako protikladné prvky.

Mímoto bílý povrch plátna, jenž je podkladem ostře černé sítě, zdánlivě ustupuje. V procesu vnímání máme sklon zvýrazňovat svébytnost povrchu plátna a sítě a v centrálně umístěném bílém poli, ohraničeném černými liniemi a okraji plátna, spatřovat čtverec spíše než nepravidelný obrazec, jímž toto pole ve skutečnosti je. Čtverec si bezděky doplňujeme, poněvadž černé pruhy – coby podobné, leč nesouvislé části povědomé konfigurace – jsou mnohem výraznější než protilehlé rohy bílého pole, jež vytvářejí souvislé části většího obrazce z diagonál.

Máme tedy před sebou pozoruhodný obrazec, zčásti existující jen v našich představách, dokonce lze říci obrazec iluzorní – a to na vrcholu umístěný čtverec, překrytý ve třech rozích celým čtvercem, jenž je kontrastním nakloněným tvarem. První čtverec sestává pouze z vertikál a horizontál, druhý je tvořen jen úhlopříčkami, jež vymezují kosočtvercový tvar. Tato spleť pravidelných tvarů dává vzniknout ústřednímu obrazci, sestávajícímu ze sedmi nestejných stran, tvořených malovanými pruhy a segmenty nevyznačených šikmých stran kosočtverce; kolem tohoto neočekávaného polygonu jsou soustředěny obrazce, které připomínají čtyři trojúhelníky nestejně velikosti. Dva z nich mají tři strany, ale trojúhelníky nahoře a vlevo jsou podivnými útvary o čtyřech stranách.³ I vertikální a horizontální pruhy jsou zakončeny zkosenými okraji. Překrytím onoho imaginárního čtverce čtvercem skutečným vzniká celek, který je ve svých rozličných polygonálních partiích podivně nepravidelný, a přece se jeví obrazcem souměrným, rytmickým a přísně vyváženým. Nepatrný posun čtverce vpravo postačil k tomu, aby se na opačné straně, na průsečíku horních horizontálních pruhů a levých vertikálních pásů, vytvořil černý trojúhelníček, což je výjimečný prvek celého díla – obrazec, jenž však připomíná ostatní bílé trojúhelníky v pravém a spodním rohu kosočtverce. Jak jsem již poznamenal, tento výmluvný posun zvýrazňuje strany vloženého čtverce coby segmenty rozšířené sítě křížících se linií, jež jsou částečně zakryty okrajem rozevírajícího se kosočtverce či rámu. Asymetrická není síť, nýbrž vzhled zvnějšku oříznuté části jejího většího, naznačeného celku. Autor v nás tak budí představu diváka, který se nachází tak blízko roviny sítě, že dokáže zrakem pojmout

jen určitý výsek jednoho pravoúhlého obrazce a roh druhého. Obrysový kosočtverec lze přirovnat k divákovu oku či okuláru, vymezujícímu a rámuujícímu vizuální pole; tento kosočtverec, stejně jako spatřený předmět, sestává z přímočarých prvků, byť s protikladnými osami. Tato čistě kompoziční práce na plochém povrchu, prostá jakéhokoli záměru zobrazování, neruší iluzi prostoru, rozkládajícího se za rovinu plátna či jeho okraje, ani neodstraňuje nejasnosti týkající se vzhledu zobrazeného předmětu a reality. Ani její pravidelné rysy a přísně vyvážený řád nevyklučují přítomnost aspektů nedokončenosti, nahodilosti a podružnosti.

I když Mondrian dodržuje určitý okruh zásad, jež omezují použité prvky na vertikály a horizontály, umístěné na jediné rovině, a jež připouštějí jen černou, bílou a tři základní barvy, které musejí být těmito liniemi ohraničeny a nesmějí je nikdy přesahovat, nejsou tyto požadavky dostatečné k definování struktury díla jako *jevu*. Co vlastně určuje skutečnou délku, pozici a sílu faktických linií a intervalů mezi nimi? Tuto volbu prvků chápeme nejen prostřednictvím malířova nadšeného sklonu k variacím; je tu i jeho tendence k otevřenosti a asymetričnosti, tedy vlastnostem, jež nás vedou za konkrétnost použitých prvků a naznačují jisté vztahy k prostoru a formám mimo hmatatelný povrch malby. I když se zdá, že jednotlivé linie, které jsou vlastně velmi silnými, rovnými pruhy, náležejí čtverci, měření prokáže mezi vertikální a horizontální částí obrazce značný rozdíl v délce. Měli bychom zde upozornit i na skutečnost, že levá a horní linie jsou nejtenčí, spodní čára je silnější a pravý pruh je ze všech nejsilnější. Jako by se malíř na čtverec díval zprava ze středního prostorového plánu, který zvýrazňuje dvě silnější strany.⁴ Budeme-li tyto linie interpretovat samostatně, jako jednotlivé černé pruhy na bílém podkladě, nedokážeme s určitostí říci, zda jde o prvky jednoho uzavřeného obrazce, přeřátého diagonálními okraji plátna. Ale ať už jsme sebevíc rozhodnutí spatřovat v černých pruzích pouze jednotlivé malované značky ohraničené roviny – značky, jež jsou samy o sobě ukončené, nestejně a nepravidelné –, nemůžeme při pohledu na ně jako na celek nevnímat čtverec.⁵ Takové geometrické linie se tedy dohromady jeví jako součásti skutečného předmětu ve větším a hlubším prostoru. Tváří v tvář tomuto typu umění, jež se zdá být tak soběstačné a které teoreticky nepřipouští jakýkoli vztah k vnějšímu světu, máme sklon si v představách zjevně tvary doplňovat, jako kdyby přesahovaly do jakéhosi neviditelného sousedního pole a jako by byly součástí určité neohraničené sítě. Jen stěží lze zapudit představu, že se doopravdy rozprostírají ve skutečném prostoru.

[III]

Domnívám se, že jádro Mondrianovy koncepce asymetricky seskupených a rozčleněných tvarů, jež pokrývají celé pole, nelze nalézt v jeho ranějších malbách přírodních scénérií, ani v jeho kubistických dílech, ve kterých již spatřujeme redukci složitých přírodních motivů na několik elementárních forem. Picasso a Braque, kteří byli malířovými zdroji v letech 1911–1913, malovali uprostřed svých pláten hustou, často spleťovou osnovu čar – rovných, šikmých i zakřivených – a skicovitě shluky bodů; takové prvky pak společně formují a spojují výseky rovin a kontury znovuvytvořené postavy či předmětů zátiší coby volně spojovaných a rozpojovaných jednotek malířské kompozice. Tyto jednoduché tvary směrem k okrajům pole řídnu a rozptylují se. Dosahují-li některé linie až k rámu obrazu a vytvářejí-li dojem, jako by přečnívaly až za něj, pak náležejí pozadí, a nikoli hlavnímu motivu. Předchůdce oněch výrazných asymetrií Mondrianových obrazů i původ jeho metody protažení linií ležících v popředí až ke všem okrajům malby i naznačeného pokračování těchto prvků v prostoru za plátnem je třeba hledat v nejpokrokovějším malířství konce 19. století – v dílech Monetových, Degasových, Seuratových a Lautrecových. Použitím nových detailních pohledů a přetínáním předmětů zaměřují tito malíři naši pozornost k fyzické přítomnosti pozorovatele, postaveného nedaleko a často po straně, jako v případě neobvyklé perspektivy pozdějších fotografií a filmů, které evokují pozorovatelovu přítomnost, jež rozhoduje o výběru úhlu pohledu. Divákovu přítomnost na jistém přesně identifikovatelném místě po straně implikuje úhlová perspektiva. Monet, který zobrazil postavu, stojící vysoko na balkóně v popředí obrazu a shlížející na ulici plnou lidí pod ní,⁶ tak přímo poukázal na tento zvláštní význam obrazu coby prožité scény. Pohledem na markantní předměty v popředí obrazu a jejich neočekávaným přetnutím na okrajích plátna dokázali malíři přiblížit divákovi obrazovou plochu – jako by zprostředkovávali jeho účast na ději –, a dosáhli tak vizuální věrnosti při zobrazování nevšedních siluet předmětů a postav, viděných ze střední blízkosti či neúplně. Díky tomuto způsobu vizuálního vnímání vytvářeli obrazy plně neotřelých tvarů a barev, jež ve svých nepravidelných shlucích teček a arabeskách dosahovaly až jisté bizarnosti.

Názorným příkladem je Degasův obraz, znázorňující scénu z modistického krámků (obr. 99). Tento pastel zobrazuje ženu, která si zkouší před zrcadlem klobouk a upřeně hledí na svůj obraz. Běží tu o téma vidění, a to zvláště vidění estetického. Žena se prohlíží v zrcadle, aby posoudila, jak jí klobouk sedí na hlavě, jak v něm vypadá, jak klobouk vyhlíží na ní, jak se jeden ke druhému hodí. V pozadí stojí *modistka*, nehnuté a nezúčastněně, a drží další dva klobouky ke zkoušce. Rám obrazu přetíná horní i spodní

část zrcadla. Ženská postava je přetnuta jen dole a ona sama zase překrývá podlahovou lištu stěny; postava *modistky*, jejíž rysy nevidíme, je zakryta a rozdělena zrcadlem i vertikálním okrajem obrazu vpravo – její ruka a jeden z klobouků nejsou vidět celé. Obraz je výsekem většího prostoru, jak jej vidí pozorovatel bezprostředně přihlížející scéně zprava. Tento výsek si vybral umělec, jenž stál – v poměru k velikosti zobrazených předmětů – tak blízko, že by po nepatrném posunu jeho stanoviště tyto předměty vytvořily naprosto odlišný celek. Díváme se na ženu, jež hledí do zrcadla na svůj obraz, který kvůli malířovu úhlu pohledu nevidíme. Jsou zde naznačeny dva vizuální procesy: jeden se vztahuje k postavě uvnitř samotného obrazu, druhý k implikovanému vnějšímu pozorovateli – první je postava bez objektu, na nějž se dívá; přítomnost druhé, neméně skutečné postavy, je symbolizována bezprostřední perspektivou zobrazených předmětů, jež pozorovatel spatřuje. Všechny objekty jsou neúplné, zčásti překryté rámem a jeden druhým.

Degasův obraz věnovaný tématu vidění lze považovat za příměr estetického vnímání a sebeuvědomování, jež předcházelo abstraktnímu umění a klestilo mu cestu. Žena u modistky je sama uměleckým kritikem svého vlastního vzhledu; předmět jejího zkoumání – klobouk, který si upravuje na hlavě –, je sám o sobě uměleckým dílem, zviditelněným svým průmětem do roviny zrcadla. Degasovo pojetí má význam pro umění pozdějšího období, kdy malířova potřeba deklarovat vlastní svobodu a uměleckou nezávislost, spojená s jeho úvahami o ideálním a ryze estetickém vidění i vírou ve vrozenou plastičnost a expresivnost jeho vlastní techniky, inspirovala to, co je nepřesnou, byť dnes již zavedenou metaforou označováno za „abstraktní umění“. Na Degasově pastelu žena podrobuje zkoušce umělecké dílo, které se v žádném případě netýká umění zobrazování, a jež přece jako součást oděvu této postavy symbolizuje její jedinečnost lidského individua i její vkus pro jisté tvary a barvy.

Je nabíledni, že metoda seříznutí předmětů, umístěných v popředí obrazu na okrajích pole, byla používána v mnohem starším západním umění i umění Blízkého východu. Avšak její specifická forma pěstovaná na konci 19. století, jež zvláště zdůrazňuje přítomnost blízko umístěného pozorovatele, jehož úhel pohledu určuje neúplný a někdy podivně profilovaný tvar primárního objektu, byla něčím novým.⁷ Byl to způsob malířského vidění, který Mondrian aplikoval ve svých krajinomalbách jen velmi zřídka. Při pohledu na jeho mlýn či věž jen sotva uvažujeme o tom, že by jeho úhel pohledu mohl zaujmout mobilní pozorovatel; ústřední objekt takových obrazů je totiž umístěn uprostřed plátna. Malíř, který pracoval v plenéru, se postavil přímo před něj a vyžaduje, aby i pozorný divák zaujal pozici podobnou. I když na zarámovaný obraz pohlédneme jako na vyvážený celek, viděný ze stanoviště protilehlého ústřední ose, v Degasových očích se charakter scény

nepochybně měnil s měnící se vzdáleností malíře a jeho úhlem pohledu. Jeho faktická přítomnost v perspektivě zobrazené scény naznačuje umělcův přístup k předmětům, jež poutají jeho pozornost, ať už kvůli dosažení objektivitu, estetickému zájmu či z prosté zvědavosti při náhodném setkání s takovou scénou. Objekty, jež umělec spatřil a zpodobnil na obraze, svým tvarem naznačují hranice pozorovatelova zorného pole i svou vlastní existenci v poli, jež je větší než pole orámované, včetně prostoru mezi plátnem a implikovaným pozorovatelem scény původní. Malba tak zachycuje nahodilost v momentálním zviditelnění reálného světa a interpretace takového díla od nás vyžaduje hlubší znalost předmětů a podmínek takto vnímané scény.

Při srovnávání Mondrianovy kompozice s jistými rysy kompozice Degasovy jsem takto odbočil proto, abych zdůraznil kontinuitu abstraktního malířství s předchozím figurativním uměním, což je spojitost, která bývá obvykle opomíjena. Jestliže chtěl Mondrian, jak sám píše, uvolnit formální vztahy malby, jež byly ve starším umění zahaleny pozůstatky prvků hmotného světa, jak se tyto „čisté vztahy“ liší od oněch předchozích, zastřených? Jsou snad ony druhé základní strukturou, již lze abstrahovat tím, že obraz oprostíme od tvarů skutečných předmětů? Jsou snad pouhou schematickou osnovou, jako je trojúhelník či kruh, jemuž umělec přizpůsobuje své značně rozčleněné přírodní formy, jak názorně ukazují analytické diagramy starých mistrovských děl? Žádný z obdivovatelů krásných Cézannových maleb nebude jistě předpokládat, že by jejich ceněné formální vztahy mohly být „zahaleny“ méně čistými tvary skutečných hmotných předmětů, jež byly odpozorovány v přírodě. Všechny faktické vztahy, které lze na plátně vysledovat, jsou výsledkem jedinečných tahů štětcem a jsou neoddělitelné od oněch složitých tvarů, jimiž malíř zobrazil předměty, i když tyto nezkoumáme o nic detailněji než strukturu abstraktních obrazů. Mondrian si byl nepochybně vědom skutečnosti, že na těchto slavných dílech považovali staří mistři každý detail za nezbytnou součást řádu a harmonie celku.

Přesto můžeme o jistých vztazích geometrických tvarů na Mondrianových obrazech hovořit jako o „abstrahovaných“ či transponovaných z předchozího vývoje umění zobrazování bez předpokladu, že by tyto prvky samy mohly být vysvětlitelné jako redukce složitých přírodních forem na jednoduché tvary pravidelné. Tyto prvky jsou opravdu nové, jakož i konkrétní barevné značky na hmatatelném povrchu plátna, jež se vyznačují určitými výraznými vlastnostmi – přímočarostí, hladkostí, pevností – kvalitami, které lze označit za fyziognomické a též je tak lze chápat spíše než jako ilustrativní prezentaci ideálních koncepcí matematického či metafyzického myšlení, i když při jejich popisu můžeme používat geometrických termínů. Pozice

Mondrianovy přímkové (která na kosočtvercovém poli představuje silný pruh se zkosenými konci), její délka a síla, její přesná vzdálenost od sousední linie není ani o nic významnějším, ani o nic podružnějším faktorem obrazu coby estetického celku než složitě obrazové formy, které chtěl Mondrian nahradit svými „čistými vztahy“. Jeho nové abstraktní umělecké prvky jsou na plátně rozmístěny v asymetrických a otevřených relacích, jež objevili jeho předchůdci při hledání vlastního způsobu vnímání předmětů, s nimiž se setkávali v běžném životě a které si zvolili nejen z důvodů estetických. Pokud jde o tento způsob zobrazování, asymetrie a otevřenost celku, které charakterizovaly novou estetiku, též symbolizovaly metodu přímého a přesného prožitku každodenně se měnící scénérie – metodu, která měla svou důležitost vzhledem k měnícímu se přístupu k normám vědění, umělecké svobody i sebeuvědomění. Z tohoto hlediska je možno se ptát, zda Mondrianova aplikace takových kompozičních vztahů, byt by byly použity na určité geometrické tvary, vyznačující se charakteristickou elementárností, strohostí a neosobností, tedy rysy inovační, racionální estetiky, pramení z pozitivního postoje k tomuto osvobozujícímu názoru. Čtenář Mondrianových spisů si nemůže nepovšimnout umělcovy snahy integrovat v jistém utopickém duchu svou teorii umění s celým společenským životem a s příslibem rozsáhlejší emancipace, který přináší moderní doba.

[iv]

Mondrian používal principu otevřené asymetrické sítě i u svých běžnějších pláten, ovšem s výrazně architektonickým účinkem, jehož dosahoval díky bezprostřední shodě malovaných linií a rovnoběžných okrajů pole. Dílo, které zde uvádím jako příklad, pochází z roku 1935 (obr. 100) a o několik let později bylo přepracováno na téměř plátně (obr. 101).⁸ V obou případech je povrch plátna rozdělen dvěma dlouhými čarami, sahajícími odshora dolů, na tři menší pole, jež jsou podobná segmentům průčelí vysokého domu. Jedna z těchto čar prochází středem plátna; spolu s linií vlevo ohraničuje střední pole, které je na horním i spodním konci otevřené. Zprava doleva se všechny tři oddíly postupně zužují, podobně jako na průčelí domu, zobrazeném z perspektivy zprava. Celkově lze obraz vnímat jako schéma dvou oddělených sousedících konstrukcí s mezilehlým prostorem, přičemž každé pole se na třech stranách rozprostírá jakoby donekonečna a je v pohledu asymetricky přeřazeno zavedením oknu podobného rámu. U obou interpretací je symetrie, naznačená střední vertikálou, narušena rozčleněním plátna do tří nestejných polí.

Rozdělení horizontálních oddílů kratšími vodorovnými čarami, jež vymezují markantně odlišené pravoúhlé prostory a proporce, podtrhuje asymetričnost celku a současně vyrovnává nepravidelnosti obou polovic plátna. Všechny tyto menší obdélníky jsou na jedné či více stranách otevřeny.

Domnívám se, že byl Mondrian s první verzí nespokojen, poněvadž při pokusu o přepracování díla kolem roku 1942 prostě nevytvořil novou variantu na jiném plátně, ale poopravil originál (obr. 101). Přidáním horizontál – jedné vpravo a dvou vlevo – důsledněji vyrovnal obě rozdělená pole a zavedl do proporcí bílých ploch po obou stranách pevnější rytmický řád. Horizontála byla vzhledem k vertikále zvýrazněna, tak jako na ostatních malbách Mondrianova pozdního období. Novým faktorem asymetrie a kontrastu při vyvažování obou polovic plátna je barevné zdůraznění obdélníků v protilehlých rozích.

I toto dílo, stejně jako kompozice se čtvercem v kosočtverci, lze s užitekem konfrontovat s jednou kompozicí předchozího figurativního umění: jde o litografii, kterou v roce 1895 vytvořil Bonnard, umělec Mondrianovy generace, který zůstal věrný malbě objektů reálného světa až do konce svého života (obr. 102). Díky vyváženému ztvárnění skutečných předmětů, přičemž všechny se vyznačují přímočarostí, představuje Bonnardovo dílo vyspělou etapu v přechodu k abstraktnímu stylu, jenž je charakterizován asymetrickými, otevřenými a překrývajícími se tvary. I zde je námět vybrán z oblasti umění. Je to pohled z okna na budovy geometrických tvarů, pohled, jenž se podobá výseku rozšířené sítě a který zahrnuje i prostor pozorovatele. V tomto pohledu na architekturu jsou některé detaily seříznuty; jiné, jako např. horní okna vzdáleného domu – jsou zobrazeny celé. Ačkoli dílo postrádá Mondrianovu kompoziční úspornost a strohost, vnímáme vertikálu i horizontálu jako výrazné prvky konstruovaného obrazce i pozorované reality. Pole je rozčleněno liniemi křídlového okna, jeho parapetu i zdmi a střechami budov v pozadí. Sít velkého okna i malé okenní tabulky v pozadí kontrastují s bílou plochou, rozprostírající se mezi černými liniemi a body. Vedle diagonál křídlového okna a střechy v levém dolním rohu zmíněného výhledu z okna však nacházíme i několik jednotlivých volných tahů štětcem a čmouh, což jsou prvky odstupňování i směšování drobného a pozoruhodného detailu, zatímco ve své osnově Mondrian připouští jen strohé ortogonály, pevné linie základních směrů.

Nechci tímto srovnáním naznačovat, že je Mondrianovo dílo stylizovanou redukcí jeho vidění těchto skutečných budov. Jde zde o novou kompozici na plátně, nezávislou na faktické budově či lokalitě, o dílo s vlastními kanonickými prvky, které podléhají kompozičním zásadám, jež si stanovil malíř sám. Ale jak jsem již zdůraznil, tyto požadavky se z jeho pohledu týkají jistých formálních vztahů, které již byly formulovány v předchozím

vývoji figurativního umění. Mondrian sdílí s progresivními architekty své doby současně i ideál normy, údajně obsažený v povaze jejich umění, jeho materiálů i cílů, spolu s oblibou jednoduchosti, pravidelnosti a asymetrické vyváženosti coby racionálního výsledku těchto inherentních podmínek. Tím, že ve svém vlastním díle Mondrian staví do protikladu ony „čisté“ a „zahalené“ vztahy v zobrazování, dal vlastně za pravdu těm puristickým architektům, kteří chtěli ze svých prací vyloučit veškeré ornamentální prvky i předem pojatou symetrii prostě proto, že tyto prý zakrývaly funkční strukturu – tedy ony účinné prvky a vztahy, které v jejich umění představovaly krásno. Této afinity mezi Mondrianem a moderními architekty si byly obě strany vědomy.

Prodloužení rovnoběžných vertikál k horním i spodním okrajům plátna používal i Monet; tento prostředek totiž fixoval v očích diváka umělcovo stanovisko bezprostředně před zobrazeným předmětem. Na několika Monetových obrazech je průčelí katedrály v Rouenu zobrazeno dosti zblízka a je přetnuto rámem obrazu nahoře i po stranách.⁹ Síťový efekt je ještě markantnější na jeho *Topolech* (1891), díle vystaveném v Metropolitním muzeu (obr. 103), i když tento obraz postrádá asymetrii pohledů na katedrálu. Je to typ námětu, jenž Mondriana přitahoval v raném období jeho umělecké dráhy. Nepochybuji o tom, že Mondrian Monetovo dílo znal, ačkoli právě o tomto plátně zřejmě neměl ponětí, když v roce 1908 namaloval tajemnou expresivistickou krajinu, zalitou měsíčním svitem, zobrazující pět stromů stojících v řadě na břehu řeky (obr. 104).¹⁰ Jejich štíhlé siluety se odrážejí ve vodě, rovnoběžně s povrchem obrazu. Dnešní divák, který je s Mondrianovým abstraktním stylem obeznámen, si při pohledu na toto plátno nemůže nepřipomenout Monetovo dílo s jeho výraznou přirozenou sítí, přetátou na všech čtyřech stranách obrazu, a to i přes rozdílnost nálady, přes Monetovy neučesané siluety a všudypřítomné tahy štětcem a odstíněné tóny. Ale na Mondrianově krajinomalbě jsou stromy i jejich odrazy zobrazeny na plátně celé; tvary jsou zde pružnější a nepravidelnější než Monetovy, jež vytvářejí dojem, jako by v nekonečných vertikálách a horizontálech pokračovaly i za okraji obrazového pole.

Další Mondrianovy obrazy z období jeho všestranného experimentování v oblasti vyspělých moderních uměleckých stylů – neoimpresionismu, fauvismu, expresionismu a symbolismu – krátce před jeho přechodem ke kubismu v roce 1912 předjímají ony geometrické tvary jeho abstraktních děl, nikoli však jejich segmentaci, otevřenost a asymetrii.¹¹ Zdá se mi ovšem nepravděpodobné, že by Mondrian mohl z oné rané fáze přejít ke svým pracím dvacátých a třicátých let, aniž by později vstřel – vedle zásad kubismu – i metodu oříznutí zobrazených předmětů a asymetrii impresionistů a jejich přímých nástupců v oblasti bezprostředních a excentrických úhlů

pohledu a perspektiv. Mondrianův *Červený mlýn* (obr. 105) a *Kostelní věž v Domburgu* (1911) jsou díla v jeho rané tvorbě výjimečná právě tím, že vysoká budova zobrazená na plátně je výrazně přetnuta horním okrajem plátna.¹² Na těchto obrazech je však dominantní architektonický objekt umístěn symetricky uprostřed pole. Na triptychu *Evoluce* (obr. 106, 107, 108),¹³ vytvořeném téhož roku, připomínají strnulé, ve středu umístěné postavy s geometrickým ztvárněním anatomických detailů i symbolických tvarů v pozadí Mondrianův *Mlýn*. Styl tohoto symbolistního triptychu lze pokládat za příklad umělce rostoucího zájmu o geometrické prvky kresby, zájmu, jenž pravděpodobně vyústil v ono podivné, až výstřední zobrazení prsních bradavek a pupků postavy ve formě trojúhelníků a kosoúhelníků.¹⁴ Pravděpodobnější je vysvětlení, podle něhož tento stylizovaný přístup k nehybným frontálním, tmavě a chladně tónovaným aktům, což bylo nepochybně překvapivé pojetí u malíře, který předtím vytvořil barevné a vášnivě lyrické obrazy přírodních scénérií, nebyl motivován čistě estetickými ohledy. Autor si jej vybral záměrně, stejně jako důstojné pózy a geometrické emblémy, ke zdůraznění symbolického vyznění díla. Vedle odlišení tří stadií duševního vývoje člověka prostřednictvím rozličných pozící tří aktů, jisté drobné, podružné detaily – vztyčené, převrácené a spojené či protínající se trojúhelníky – nevděčí za svou pozici ani tolik uměleckým zásadám, jako spíš významu takových detailů v theosofickém učení, k němuž umělec tehdy tíhnul. Ovšem onu hranatost v kresbě nahých ženských postav, vlastnost tak podivně mužskou, jakož i zmenšení a překrytí jejich rukou a nohou lze připisat stejně tak na vrub omezení, vyplývajících ze zobrazení nahého těla, jako spiritualistického ideálu splynutí či vyvážení maskulinity a feminity, či přičítat je malířově teorii vertikálních a horizontálních směrů coby metafor ducha a hmoty, jež jsou ztělesněny v obou pohlavích. Ať už vysvětlujeme umělcův příklon k chladným, hranatým tvarům tohoto podivuhodného triptychu jakkoli, neměli bychom zapomínat na jeho systematické snahy dodržovat geometrický styl, který přetváří velké i drobné přírodní detaily na pravidelné elementární tvary. Postrádá však onu výraznou asymetrii a otevřenost jeho pozdějších abstraktních prací, tedy kvality, jež se pojí úžeji k empirickému spíš než spekulativnímu myšlení.

Nicméně, jestliže Mondrianovu přechodu ke kubismu předcházelo a napomáhalo jeho hledání metafyzického absolutna v obrazech, které byly technikou i pojetím tolik vzdáleny novému, radikálnímu umění Picassa a Braqua, je o to pozoruhodnější zjištění, že Mondrian tak přesně pochopil jejich záměry v rychle se měnící etapě vývoje jejich práce, a to při prvním setkání s jejich uměním. Domnívám se, že ještě významnějším faktorem, který ovlivnil Mondrianovu rychlou reakci na toto umění, byla jeho předchozí zkušenost s neoimpresionistickým a fauvistickým stylem, s tahem štětce

jako jedinečným prvkem malířské techniky, ať už jde o drobný pravidelný dotek či o velkou a výraznou barevnou skvrnu. Když ale přejímal principy kubistického stylu, nadobro se odklonil od expresionistického patosu a fauvistické emocionální intenzity stejně jako od symbolismu a rétoričnosti jeho okázalých póz, emblémů a spiritualistické dvojnárodnosti, i když po krátkou dobu ještě zůstával věrný takovým působivým námětům, jako byla vysoká průčelí kostelů či spletité, široce rozvětvené stromy. Bylo-li – jak se nakonec všeobecně předpokládá – učení o výlučně vyvážené vertikále a horizontále v Mondrianově pozdějším díle založeno na theosofické víře, která se formovala v průběhu jeho mladších let, pak její přísná aplikace musela počkat až na jeho kubistickou zkušenost, zkušenost se stylem, jenž malíře osvobozoval od zjevně symbolických prostředků i od lyrického způsobu ztvárnění přírody, a obrátil jeho pozornost k takové umělecké koncepci, jež v podstatě představovala konstruktivní proces, používající elementárních nemimetických forem. Byla to nepochybně překvapivá změna u hotového malíře přírodních motivů, navíc čtyřicátníka.

[v]

Mezi Mondrianovou kubistickou fází a obdobím abstraktního stylu, charakterizovaného otevřenou sítí, proběhlo stadium abstrakce, během kterého se malíř vrátil k některým rysům svého předkubistického umění. V letech 1914–1917 vytvořil sérii obrazů, sestávajících z krátkých vertikálních a horizontálních jednotek, z nichž mnohé jsou tangenciální či zkřížené.¹⁵ Tyto černé linie či pruhy, rýsované spíš než malované, hustě pokrývají povrch obrazu, i když je celkový účinek rozptýlenější než v případě shluku paralelních tahů štětcem na jeho ranějších krajinomalbách, vytvářených jakousi quasi-pointilistickou technikou. Společně pak takové prvky dosti paradoxně dávají vzniknout oválům či elipsám bez použití jediné zaoblené či úhlopříčné linie. V názvech, které Mondrian dal některým z těchto prací – *Oceán, Molo a oceán* –, a v náznacích perspektivního vidění potvrdil spojitost s bezprostředním vnímáním přírody. Na obraze z roku 1915 se jednotlivé prvky směrem k horní části obrazového pole neustále zmenšují, zatímco na střední vertikální ose poloviny spodní vytváří výrazná série o něco delších rovnoběžných vertikál představu mola, vybíhajícího daleko do moře.¹⁶ Mondrian tak do svých vlastních znaků převedl neoimpresionistický způsob zobrazování pohledu na moře ze stanoviska umístěného ve středu: barevné tečky či plošky, které na obrazech Seurata a jeho stoupenců představovaly prvky jak vjemové, tak kompoziční, zde byly díky jemnému kaligrafickému

doteku umělce přetvořeny v tenké černé linky na bílém pozadí s nepatrným problemskováním hodným Seuratova umění. Rozdílná hustota těchto drobných značek, které evokují vlnky v dáli, pohyby i texturu moře, pak vytváří různé hodnoty světla. O mnoho let později Mondrian o těchto abstrakcích napsal: „*Měl jsem dojem, že stále pracuji jako impresionista a ztvárňuji jakýsi zvláštní pocit, a nikoli realitu, jaká skutečně je.*“¹⁷

Tento vztah k přírodě mizí na obraze z roku 1917, který přináší silnější a výraznější prvky (obr. 109). Zaoblené pole je prakticky vymezeno nevyrovnanou řadou jednotlivých pruhů, zejména vertikálních pásů vlevo i vpravo a horizontálních pruhů nahoře i dole. Žádný rovný prvek není překryt onou zaoblenou hranicí, jež připomíná kulaté kukátko, kterým člověk hledí na pole poseté ortogonálními tvary. Přerušovaná kontura, na pólech zploštělá, vypadá jako množina stabilních přímočarých prvků. Zatímco jednotlivé elementy na opačných stranách obvodu vytvářejí symetrické soubory, délka pruhů uvnitř ohraničujícího kruhu je variabilnější a jednotlivé prvky jsou vzhledem ke středu, naznačeným poloměrem či tětivám kruhu chaoticky rozptýlené a neuspořádané. Některé pruhy se objevují jen jednou, jiné jsou spárované jako stejné rovnoběžky, další se dotýkají jeden druhého či dvou dalších anebo je přetínají a na některých místech se dotýká čtyři či pět až šest pruhů najednou, jako je tomu na obraze *Molo a oceán*, avšak s přívažkem černé barvy, která modifikuje účinek celku i sílu kontrastu na bílém pozadí. Tyto shluky nejsou nepodobné molekulám s rozdílným počtem a velikostí obou typů atomů. A přece v jejich zdánlivě nahodilém změní nalézáme jistou pravidelnost. V celém díle se setkáváme jen s černými vertikálními a horizontálními pruhy (a několika drobnými čtverečky) na jediném bílém pozadí. Vyplňují prostor s téměř konstantní hustotou, pomíneme-li značně nižší koncentraci prvků směrem ke zploštělému vrcholu obrazce, kde dochází k prosvětlení, které je nejmarkantnější podél centrální osy horní poloviny, jež se vyznačuje uvolněným lícováním jednotlivých drobných elementů. V dolní polovině je také dlouhá řada vertikálních pruhů, které jsou umístěny nepatrně vpravo od centrální osy a jež jsou větší než nepravidelně seskupené prvky nad ní. Společně tyto dvě skupiny vertikál zvýrazňují dojem symetričnosti pruhů na zaobleném okraji. Výjimečná je i série samostatných vertikálních pruhů v diagonální řadě vlevo dole, jež má paralelu v podobném souboru na nedaleké obrysové linii. Nelze ale s určitostí tvrdit, kde se tyto rozmanité shluky vyskytnou. Většinou jde o shluky asymetrické, některé se objevují značně nepravidelně jako spletné tvary, i když sestávají jen z vertikál a horizontál. Vytečkování povrchu jednotlivých pruhů vytváří poměrně beztvaré, otevřené intervaly na pozadí, jež nepoměřujeme okem odděleně, ale vnímáme komplexně jako společné kruhové pole, tvořené shlukem výrazných

černých bodů, které se liší od rytmicky proporcionovaných bílých ploch, jež jsou na pozdějších abstraktních pracích ohraničeny černými pruhy (obr. 101). Nicméně ve shlucích coby množinách panuje určitý statistický řád. Přibližný součet ukazuje, že výskyt jednotlivých typů shluků je v opačném poměru k počtu pruhů v souboru. Jednotlivé pruhy jsou nejčastějším typem, dále jsou časté dvojice a trojice, zatímco shluky pěti či šesti pruhů jsou nejvzácnější. Rozdílný výskyt pozorujeme i v různých horizontálních částech kruhu. Téměř všechny největší shluky jsou rozmístěny ve středních a nejnižších partiích.

V této pečlivě vykalkulované, byť zdánlivě nahodilé kompozici stovek variant jediného základního prvku můžeme nalézt novou souhru protikladů: vertikály i horizontály, jejich pravidelné i nepravidelné kombinace, symetrické i rozptýlené skupiny, vlastnosti drobného prvku i souhrnného celku. Pokud jde o prvky nacházející se uvnitř oné obrysové linie, pak neexistuje pranic v jejich tvaru a jen málo v jejich rozložení, co by naznačovalo, že jsou vlastně rozmístěny v kruhovém poli. Stejně jako na obraze znázorňujícím čtverec uvnitř kosočtverce (obr. 98), kde jednoduchost a pravidelnost spolu vytváří překvapivě nepravidelný útvar, i zde základní vertikální a horizontální prvky komponují celek nezjednodušitelné složitosti, jehož rozsáhlý tvar připomíná kruh. Bylo tu dosaženo záhadné, fascinující jednoty. Nahodilost i pravidelnost byly vyváženy do té míry, že první vlastnost poutá divákovu pozornost jako rys celku, zatímco jednotlivé kompoziční prvky – malé i velké – jsou všechny zcela zjevně vytvářeny z téhož druhu pravidelných jednotek, z nichž některé se nacházejí v symetrickém vztahu.

Je obtížné představit si, jak při malování a zaplňování tohoto okruhu několika sty drobných bodů Mondrian posuzoval význam každého jednotlivého prvku zvlášť ve vztahu ke všem ostatním bodům v poli a současně k danému celku a jak dokázal určit přesnou délku, intervaly a pozice těch několika dlouhých pruhů na svých pozdějších, prostorově málo zaplněných abstraktních dílech. Když v roce 1914 psal o svém výlučném používání vertikál a horizontál, zdůraznil, že „*tvořil vědomě, nikoli však chladnou kalkulací, a řídil se vyšší intuicí...; náhodě je třeba se vyhýbat stejně jako kalkulování.*“¹⁸ Veden již uznávanými obecnými omezeními, která se týkala povolených prvků a jejich vztahů, mohl malíř experimentálně – metodou pokusu a omylu – docílit vyváženosti, řádu a souladu tak hustě pokrytého pole tím, že pomocí kritické intuice zrakem odhadne onu postupně se tvořící celkovou mozaiku či výslednici značného množství černých pruhů a neurčitých souhlasných tvarů ve spleti rozevírajících se mezer. Jeho pojetí jednoty nebylo nepodobné přístupu impresionistů a neoimpresionistů, kteří tak dosahovali koherence a souladu v mikrostruktuře mnoha nevýrazných barevných skvrn. I když na tomto obraze z roku 1917 Mondrian zpřetřhal

veškerá zjevná pouta s přírodním prostředím, jež mu poskytlo model i rámec pro dosažení uměleckého řádu perspektivy a objektů přímořské scenérie k jeho dílu *Molo a oceán*, z onoho staršího vývojového období si malíř stále uchovával kompoziční zkušenosti, plynoucí z práce s velmi drobnými a rozptýlenými prvky. Jejich hustota, nahodilost a variace připomínají volnou hru impresionistů s kontrasty, barvou a texturou v jemných, juxtaponovaných a překrývajících se tazích, jež někdy vyhlížejí chaoticky.

Dávno před touto fází své umělecké dráhy, v době, kdy ještě stále pěstoval onen staromódní styl v hnědých a šedých odstínech, byť se stále uvolněnějším a náznakovitějším malířským rukopisem, dokázal postříkat zelenou louku rozptýlenými tmavými i světlými tóny.¹⁹ Později, kolem roku 1910, na obrazech věže, větrného mlýna, majáku a stohů sena i osamělého rozkošatělého stromu tvoří oblohu, zemi a někdy též hlavní motiv volná směsice opakovaných pastózních červených a modrých skvrn, seskupených v kontrastních horizontálních a vertikálních souborech.²⁰ Během té doby vykazují jeho nádherné obrazy *Dun* detailnější a propracovanější mozaikovou techniku, jež nepochybně vděčí za svůj původ Seuratovi a jeho stoupcům.²¹

Ačkoli Mondrianova kompozice pruhů vznášejících se uvnitř kruhu postrádá právě onu kompaktnost prvků, kterou lze nalézt na obrazech impresionistických a neoimpresionistických, jejichž povrch je tak často pokryt celistvou spleť či vrstvou drobných, překrývajících se barevných tahů štětcem, existuje i typ impresionistického námětu, který Monetovi a Pissarovi evokoval obrazce, sestávající z větších rozptýlených prvků na světlém podkladě, jež byly spíš podobné Mondrianovu kruhu. Mám zde na mysli jejich nádherné pohledy na pařížské ulice, první skutečně moderní obrazy velkoměsta jako světa přeplněného lidmi a chaotickým pohybem.²² Pissarův pohled na pouliční ruch, na lidi i vozidla proudící nesouměrným *Place du Théâtre Français* (obr. 110), zobrazuje náhodně rozptýlené postavy i vozidla, jež se podobají množině pruhů, jednotlivých i ve shlucích, na Mondrianově abstrakci. Ale na Pissarově plátně postřehneme pohyb malířovy ruky i pronikavost jeho pohledu, jenž zkoumá celou scénu ve snaze objevit její rozličné tóny a kontrasty. Jako by jeho náznakovité tahy štětcem vdechovaly nový život nepřetržitému pohybu davu, povozů a autobusů, zastavujících a pohybujících se rozmanitými směry k divákovi i od něj. Objevuje se tu svěžest i volnost dotyku štětce, odpovídající povaze zobrazené scény tak, jak ji vnímal Pissaro, jenž obdivoval její proměnlivost. Panuje zde volnost, již si jeden čas cenil i Mondrian, ale kterou úmyslně nahradil uhlazeným, neosobním provedením a přísným dodržováním pravidelných vertikálních a horizontálních linií, jež se staly teoreticky opodstatněnými a nepostradatelnými prvky jeho nového umění.

Porovnáním konečné podoby obrazu s jeho dřívější verzí, kterou známe z fotografie,²³ jsme s to alespoň částečně zrekonstruovat jistá stadia tohoto procesu na obraze z roku 1917. Jednotlivé prvky byly tehdy užší a delší, nebyly to ještě ony masivní pravoúhlé pruhy, nýbrž lehce načrtnuté linie. Ty vnější pak vyznačují poněkud nevýraznou kruhovou konturu; obsahují mnohé spletité shluky překřížených linií, jež dodávají celku jistý výraz zašpičatělosti, i volné úseky kompoziční osnovy z Mondrianova kubistického období.²⁴ I když je toto dílo některými rysy bližší obrazu *Molo a oceán*, zcela postrádá onu lehkost, jemnost detailu a náznaky perspektivního vidění, jež činí *Molo* prací tak imaginativní a lyrickou. Vzhledem k naší znalosti Mondrianova uměleckého vývoje na počátku dvacátých let, směřujícího k řídkosti výskytu a jasnosti prvků a srozumitelnosti jejich vztahů, nebude nezajímavé konstatovat, že Mondrian nemohl u tohoto čteného uskupení zkřížených linií zůstat. Pravděpodobně při přepracování této verze, jež ho neuspokojovala, objevil nové kompoziční formy, které uplatnil roku 1917. Spolu s dalšími vůdčími osobnostmi evropského umění tak Mondrian zaváděl nový výtvarný trend, zdůrazňující expresivitu a srozumitelnost samostatných prvků, tedy tendenci, jež později dominovala abstraktnímu i figurativnímu malířství dvacátých let.

Porovnání počítačem vytvořené napodobeniny Mondrianova oválného obrazce s originálem nám umožní důkladněji pochopit malířův výrazně kompoziční řád a propracovanost. Dr. A. Michael Noll, fyzik Bellových laboratoří, připravil tuto počítačovou verzi k prověření estetického vnímání a soudu technických a administrativních zaměstnanců.²⁵ K analýze jednotlivých komponentů tohoto díla ve světle jejich variabilní velikosti a pozice naprogramoval počítač tak, aby vytvořil „dostatečně podobnou“ kompozici – tedy to, co dr. Noll považoval za „ekvivalent“, i když snad o něco nahodilejší. Xeroxové reprodukce fotografií originálu a napodobeniny (obr. 111) pak byly předloženy testovaným osobám, jejichž úkolem bylo popsat své dojmy z abstraktního umění, ať už šlo o pocity libé či nelibé, anebo o lhostejnost, a odpovědět na dvě otázky: „Která z prací byla vytvořena počítačem?“ a která z obou „se vám líbí víc a které dáváte přednost?“ Ze stovky respondentů z obou kategorií personálu laboratoří jen 28 procent správně určilo počítačový výtvar a 59 procent mu dávalo přednost před druhým dílem. Tento soud o počítačovém obraze sdíleli milovníci abstraktního umění – představovali 75 procent respondentů – i ti, kteří byli vůči tomuto typu umění lhostejní, stejně jako někteří dotázaní, kteří projevíli k takovému umění negativní vztah. Subjektům jako skupině se předtím dostalo buď velmi malé, nebo žádné estetické průpravy. Nejvyšší procento ze všech podskupin, jež preferovaly počítačovou verzi – tj. 76 procent – tvořili respondenti, kteří projevovali zálibu v abstraktním umění, nebo dokonce

silný sklon k němu. Někteří z dotázaných, již dávali přednost napodobenině a považovali ji za originál, ji označovali za „uspořádanější“, „rozmanitější“, „vynalézavější“, „uspokojivější“ a „abstraktnější“ než dílo Mondrianovo. Nebyl zaznamenán žádný statisticky významný rozdíl mezi estetickými reakcemi administrativních zaměstnanců (jedna třetina subjektů) na straně jedné a vědců a inženýrů z technického oddělení na straně druhé, i když tato druhá kategorie dotázaných si vedla lépe při určování strojem vytvořeného obrazu, pravděpodobně díky své obeznamenosti se samočinnými počítači. Milovníci abstraktního umění i ti, kteří jsou vůči němu lhostejní, byli v této „rozpoznávací“ hře stejně úspěšní, ale z estetického hlediska byli nejméně úspěšní ti respondenti, kteří tomuto typu umění neholdovali; procento preference napodobeniny bylo v této skupině nejnižší.

Domnívám se, že se dr. Noll nemýlil, když vysvětloval oblibu relativně beztvare počítačové verze výskytem prvků nahodilosti na abstraktních obrazech nedávného období a asociací tohoto rysu s myšlenkou tvořivosti všeobecně.²⁶ Zřetelněji uspořádaná struktura pravého Mondriana se pak jevila jako atribut strojem vytvořeného díla. Obliba abstraktních expresionistických obrazů, která byla nezdědka spojována s impulzivnějšími, spontánnějšími výtvoři této různorodé skupiny umělců – i přes některé značně odlišné individuální styly –, zafixovala v povědomí veřejnosti takovou podobu tohoto umění, jež se vyznačuje až mimořádnou beztvarostí, která symbolizuje umělcovu důstojnost i vnitřní svobodu a nesmiřitelnost s veškerým omezením jeho volnosti.²⁷ A vážný zájem o koherentní formu a barevnost, který projevovali nejlepší umělci této skupiny, pak často zůstával nepovšimnut.

Výše popsany experiment dokumentuje nyní celkem běžný, byť obvykle opomíjený přístup veřejnosti k abstraktnímu malířství. Zatímco Mondrian i další průkopníci tohoto nového umění spatřovali v zobrazování reality překážku odhalování ryze uměleckých vztahů a obraceli se k abstrakci jako k metodě vedoucí k očištěnému umění, z tohoto průzkumu estetického soudu se dovídáme, že i nahodile rozptýlené tvary, bez jakékoli podobnosti s přírodními detaily, mohou být zdrojem estetického prožitku a může jim být dána přednost v méně dokonalé napodobenině, tak jako v minulosti, kdy jisté rysy zobrazeného předmětu – rozličné nálady a asociace, jež evokovaly – přitahovaly diváka, který postrádal hlubší estetické vzdělání a který nebyl s to rozpoznat slabiny či banálnost toho kterého uměleckého díla. Nahodilost jako nová kompoziční metoda, ať už spočívající v jednoduchých geometrických tvarech či náznakovitých tazích štětce, se stala uznávaným znakem modernosti, symbolem volnosti a umělcovy nespoutané aktivity. Je to vlastnost, která přitahuje stejně silně jako technické a estetické prvky ve figurativním malířství, jež se objevují v dílech

velkých mistrů – mikroskopická propracovanost detailu, jemnost konečného provedení, virtuózní zpodobnění textury předmětů – a které vedle přijatelného námětu dokázaly i na průměrných obrazech uspokojit veřejný vkus, jenž byl vůči kvalitám vyššího řádu necitlivý. Esteticky nezralá obliba imitativního, veskrze šablonovitého, byť často řemeslně zručného typu malířství, jenž je znám pod názvem *kyč*, nyní proniká i do široce zpopularizované oblasti abstraktního malířství.

[vi]

V posledních letech života Mondrian přetvářel své abstraktní umění pomocí rysů, jež oživovaly kvality neoimpresionistického malířství a jeho předchůdců – především pak jejich barvy. Nevrátil se však k malířskému tahu štětcem či k metodě zobrazování. Vytvářel nový styl i nadále svými pravidelnými konstrukčními prvky a charakteristickým střízlivým přístupem. Ovšem znovu zavedl též nahodilou souhru drobných prvků a symetrií velkých tvarů v roli stabilizujícího faktoru.

Mistrovské dílo této poslední fáze nazval *Broadwayské boogie-woogie* (obr. 112). Název naznačuje hudební a taneční zdroj inspirace, ale i bez znalosti titulu bychom při pohledu na toto obdivuhodně temperamentní, pestrobarevné a rytmicky živé plátno jistě pomysleli na hudbu.

Obraz se skládá ze sítě vertikálních a horizontálních pruhů, které jsou – pokud jde o rozmístění a délku – různorodější než na dřívějších pracích. Kompaktní černé pruhy, jež po léta tvořily konstantní rys Mondrianova umění, byly nahrazeny řadami barevných teček; ty jsou jako kamínky mozaiky seskupeny do malých jednotek, sestávajících zvláště ze žluté, která se střídá s červenou, šedou a modrou. Po vzoru Moneta a Seurata nyní Mondrian ze své palety vyřazuje černou. Pruhy jsou jednou zamlžené, hned zase syté v měnících se sekvencích zmíněných barev na bílém podkladě a opakujících se kontrastech tmavě modré a červené se světlejšími barvami – žlutou a šedou, jež jsou na některých pruzích rozšířeny v delší tóny. Ale ani detailní rozbor, ani použití notace neodhalí v rytmické řadě těchto barevných tónů nějaké zřetelné schéma či pravidlo. Vnímáme zde pouze neustálé permutace prvků jako korálků téže barvy navlečených na jedné šňůrce. Posloupnost čtyř (a dokonce i spárovaných dvojic) na kterémkoli segmentu se v téže řadě opakuje jen velmi vzácně. Objeví-li se určitá sekvence na sousedním pruhu – což je velmi neobvyklé –, běží o cikcakovitý diagonální vztah k sekvenci původní. Každý pruh je specifický díky unikátním a nekonečným barevným permutacím. Na první pohled nepostřehneme, která sekvence

vlastně změnu způsobila; počet prvků v každém ukončeném pruhu – 30 až 40 – je příliš vysoký na to, abychom dokázali celek takto dokonale interpretovat. Barevné tóny tu jsou po celém poli dokonale zpřeházeny s cílem maximálně zvýraznit dojem nahodilosti a dodržet jejich podobu a souvislost obdélníkových či čtvercových útvarů téže šíře a téže skupiny čtyř barev. Prostředkem k docílení takového řádu i naznačení pohybu je jejich pevné umístění na rovnoběžných liniích sítě.

K narušení oné osově souměrnosti vkládá malíř do mezer v síti větší obdélné barevné bloky, podobné synkopujícímu staccatovému hudebnímu doprovodu, které se sítí zčásti nebo úplně dotýkají. Některé bloky sestávají z jednotlivých prvků syté červeně či modře, jiné jsou rozděleny dvěma či třemi barvami, v dalších je do hlavního odstínu, jenž tvoří podklad, vložen malý čtvereček kontrastní barvy. Na několika místech přesahuje barevný tón větší jednotky přes tenký sousední proužek, jako by byly oba prvky spojeny. Vlevo dole je žlutý čtverec s šedou skvrnou uprostřed pevně spjat se sousedními pruhu svou kontinuitou s ostatními žlutými čtverci v síti. Toto spojování sítí s většími barevnými obdélníky se objevuje i jinde, přičemž pokaždé se jedná o spoje jiného druhu. Barvy těchto bloků odpovídají čtyřem barvám používaným v síti; díky svým značným rozměrům vyznívají jako jednotlivé mocné takty či akordy, oživují celek a vystupují ze sítě právě kvůli svému nekoordinovanému seskupování a rytmu. Rozlišují i intervaly bílého podkladu, jež jsou vloženými bloky rytmicky rozčleněny na menší, obdélníkové prostory. Tyto syté barevné jednotky jsou časté v levé a horní polovině obrazu, zatímco v pravé části, kde jsou seřazeny ve stupňované diagonální sekvenci, jsou sice méně četné, zato však masivnější.

I když síť jako celek není rozprostřena tak rovnoměrně jako na kterékoli Mondrianově předchozí práci, působí poněkud uzavřeně a takřka středově symetricky. Odpovídající sady čtyř vertikálních pruhů po každé straně jsou kompaktnější než ostatní partie pole, které se vyznačují širšími prostory a jež jsou rozděleny párem mírně mimo středově umístěných vertikál. Některé pruhu jsou neukončené, přerušené v polovině či dříve. Rozbor takových variací a zlomů je velmi poučný, neboť tyto prvky ilustrují Mondrianovu vědomou kompoziční techniku. Díváme-li se zleva doprava, končí první vertikála u třetí horizontály odshora, třetí je ukončena u nejspodnější horizontály zdola, šestá končí u třetí horizontály, ale začíná znovu u čtvrté a klesá ke spodnímu okraji plátna; mezi čtvrtou a šestou horizontálu je vložen vertikální pruh, i osmá vertikála je zkrácena a zakončena u třetí horizontály; devátá je přerušena, dvakrát navázána a končí mnohem dříve než u osmého příčného pruhu. U horizontál se setkáváme s hlavním převyem u sedmé, jež vede od druhé vertikály k šesté; v levém dolním rohu si též povšimneme tří krátkých pruhů, umístěných mezi druhou vertikálou

a okrajem plátna. Pokud jde o pruhu, jejichž konce se plně dotýkají některé hrany plátna nebo sahají až těsně k ní, na horním okraji napočítáme deset takových styčných bodů, vlevo jich je jedenáct, vpravo osm a na spodním okraji sedm, což je rozmístění, které na rozdíl od vertikální symetrie sítě vytváří jistou diagonální symetrii.

Tyto postřehy bych pochopitelně neuváděl, kdybych nebyl přesvědčen o jejich důležitosti pro zdůraznění významu Mondrianovy důkladné přípravy každé variace, vyvažování prvků a podtržení jejich funkce v celé kompozici. U tohoto malíře neběží o žádnou intelektuální hru či *tour de force* výtvarné práce. Za pomoci rytmického odlišení a protikladu několika barev a linií, které v kontrastu nahodilosti a pravidelnosti vyjadřují jak umělcovu volnost, tak i jeho vědomé ovládání tvůrčího procesu, Mondrian tluočí vlastní nadšení, jež mu působí ztvárňování pocitů a pohybu.

V tomto vrcholném díle Mondrian čerpal ze svých minulých stylových postupů. Znovu se setkáváme se stabilizujícím rastrem, s rozptýlenými, molekuly připomínajícími prvky, opakující se škálou základních barev – tak jako v jeho neoimpresionistickém období – i s kompozicí velkých čtverců, jež byly na obrazech z roku 1917²⁸ aplikovány jako oddělené barevné roviny.

Při práci na tomto obraze Mondrian též opouští svůj dlouho dodržovaný princip jediné roviny. Na jistých kříženích sítě přesahuje barva čtvercové jednotky do toho či onoho sousedního pruhu. Takové zvýraznění vytváří dojem, jako by jeden pruh na křížení se svou kolmicí vystupoval na povrch. Síť se tak podobá osnově propojených pruhů, která nepodléhá žádným pravidelným schématům; jde o nahodilé, občasně prolínání, podobné onomu nepostizitelnému protínání rovin na kubistických obrazech Picassa a Braqua z let 1911 až 1912.²⁹

Zatímco se Mondrianova abstraktní díla z dvacátých a třicátých let vyznačují obdivuhodně stabilním a mocným architektonickým účinkem, *Broadwayské boogie-woogie* zaujme zobrazením pohybu a jistou barevnou vizuální hudebností. Malířův návrat k dřívějším stylovým postupům tu posloužil novému výrazovému účelu.

Při tvorbě koncepce obrazu *Broadwayské boogie-woogie* se mohl Mondrian nechat inspirovat New Yorkem, oslňujícím nočním pohledem na jeho mrakodrapy se spoustou světél a zvláště pohyblivými reklamami na Times Square. Na toto nové pojetí jej připravil pobyt v Paříži, kde při svém prvním setkání s jazzem a moderním populárním tancem dvacátých let malíř dokázal oba umělecké žánry bránit proti jejich kritikům. V Paříži pak vedle kubistického malířství objevil i krásu velkoměsta, onoho kolektivního uměleckého díla, i jeho příslib větší volnosti a pochopení ze strany publika. Krátce před příjezdem do New Yorku Mondrian odhalil nové

inspirační zdroje na pracích se složitějšími sítěmi, které nazval *Place de la Concorde a Trafalgar Square* –, což byli předchůdci metody propojení sítě na obrazech *New York City a Broadwayské boogie-woogie*. Ovšem počátky Mondrianovy oblíbené techniky jasných barevných skvrn se datují ještě do období před jeho pobytem v Paříži. Jak jsem již poznamenal, na venkovských scénách z Holandska z roku 1909 a 1910, jež často obsahovaly jediný dominantní motiv, se malířův styl vyznačoval výraznými a sytými barevnými tahy, byť méně kompaktními a pravidelnými tvary, a na některých dílech vytvářel hustší mozaiku převzatou od Seurata. Ve svých spisech Mondrian zdůrazňoval význam neoimpresionismu pro rozmach abstraktního umění. Zdá se, že se ve stáří a s nově nabytou volností, probuzenou americkým prostředím, jež bylo malíři příznivě nakloněno, projevila i citlivější stránka jeho charakteru, zejména emoce, které dříve při hledání intelektuálního absolutna potlačoval.

Tato uvolněnost posledních Mondrianových obrazů připomíná práce posledního období Matissova života z padesátých let. Konvergence těchto dvou malířských veličin téže generace, umělců tak rozdílného temperamentu a kulturního zázemí, nás vede k úvaze o stáří obou malířů. U Matisse došlo k jistému omlazení, zatímco Mondrian tehdy dospěl k mladistvosti ducha, kterou jako mladík neprojevoval. Oba přitahoval jazz a oba obdivovali severoamerická velkoměsta, ale byl to Mondrian, jenž v *Broadwayské boogie-woogie* vytvořil skvělý obrazový protějšek k úchvatným rytmům a zvukům, ozývajícím se uprostřed Manhattanu. Srovnáváme-li oba umělce z jiného hlediska, Matisse našel v geometrické abstrakci a květinových vzorech nový výraz svého neutuchajícího nadšení pro barvu a exotické dekorativní tvary. Tyto formy, i přes určité důmyslné, drobné odchylky od principu pravidelnosti, zachovávají tradiční syntax ornamentu jako symetrického řádu a opakování prvků. Mondrian nikdy nepracoval volněji či v barevnějších tónech a nikdy dokonaleji neztvárnil krásu velkoměstské scenérie v jejím dvojitým aspektu nekonečné kompozice, sestávající z opakovaných pravidelných motivů, a nahodilosti v neustálém pohybu lidských postav, dopravních prostředků a mihotavých světél.

POZNÁMKY

- 1 Tento dopis z roku 1924 cituje M. SEUPHOR, *Piet Mondrian, Life and Work*, New York, bez data (1956), s. 149.
- 2 Na některých pozdějších obrazech se čtvercem na kosočtvercovém poli žádá z linií čtverce nepřetíná ostatní, takže nevzniká dojem míříčky. Viz M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 392, č. 408, 410 a katalog *Výstavy ke 100. výročí*, Guggenheimovo muzeum, New York 1971, s. 193, č. 111 (1930); s. 196, č. 114 (1933). (Tento katalog je stále označován jako *Centennial, 1971*.)
- 3 Rotací kosočtverce o 90° se tento obrazec bude jevit jako čtverec postavený na jednom vrcholu; uzavřený čtverec bude vypadat jako seříznutý kosočtverec a zbylé trojúhelníky vytvoří vzhledem k vertikální ose takřka symetrickou sekvenci.
- 4 Na dalším obraze čtverce uvnitř kosočtverce (*Kompozice se žlutými liniemi*, 1933, Gemeentemuseum, Haag, který reprodukuje M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 392, č. 410) jsou nejsilnější a nejdlejší právě horní a levé pásy, jako by byly viděny z perspektivy shora a zleva.
- 5 Chcete-li posoudit účinky takového seříznutí a otevřenosti na vzhled pásů namalovaných na bílém pozadí, zaměňte kosočtverec za čtverec téže velikosti postavený na jednom vrcholu. Pásy se svými zkosenými konci se budou jevit jako jednotlivé prvky vznášející se na tomto povrchu. Coby množina takových prvků pak budou pásy postrádat onu rozpínavost a napětí, pramenící z podoby čtverce, ohraničeného vymezujícím tvarem, a celek ztratí svou kompaktnost a průraznost kontrastů.
- 6 Na obraze *Boulevard des Capucines* ve sbírce Marshala Fielda III., který v barevné reprodukcii publikoval W. G. SEITZ, *Claude Monet*, New York 1960, frontispis.
- 7 Jeden přístup k tomuto modernímu užití perspektivy nalezneme na obrazech interiérů holandských malířů 17. století. Příkladem je Vermeerův *Milostný dopis* v Rijksmuseum v Amsterdamu (viz L. GOWING, *Vermeer*, New York 1953, obr. příl. 62), kde jsou obě figury dobře viditelné otevřenými dveřmi, jejichž oříznuté strany, bez horních či spodních okrajů, rámují hlavní postavu v pokoji za dveřmi. Příbuznější modernímu pojetí je obraz *Interiér kostela sv. Bava v Haarlemu* (obr. 16), který namaloval Pieter Saenredam (1597–1655) roku 1635. V popředí zobrazil velké oblé pilíře hlavní lodi z perspektivy boční lodi, z místa přímo před pilířem nejdále vlevo a tak blízko u něj, že z pilíře spatřujeme jen malý výsek klenoucí se přes výšku celého plátna. Sloup je přetnut i rámem vlevo a spolu se dvěma dalšími pilíři vedle zakrývá větší část interiéru. Dva z těchto sloupů, rozčleněné a nestejněměrně umístěné uprostřed a vpravo – podobně jako vertikály Mondrianových pravoúhlých pláten – opakují onu mocnou vertikálu prvního díla. Hladké bílé zdi kostela, chladné světlo, jasný kontrast a vyrovnanost dominantních vertikál a horizontál a nezdobené gotické tvary by mohly vést k domněnce, že Mondrianova obliba abstraktního malířství pramenila z pojetí jeho předchůdce Saenredama (podobný názor vyjádřil J. LEYMARIE v knize *La Peinture Hollandaise*, Genève / Paris 1957, s. 150); je zajímavé si též připomenout, že H. P. Bremmer, jeden z prvních holandských kritiků, kteří oceňovali Mondrianovo abstraktní dílo, později napsal monografii o Saenredamovi; onu malbu kostela sv. Bava reprodukoval T. HESS ve své knize *Abstract Painting, Background and American Phase*, New York 1951 (s. 22, obr. 12, na důkaz obliby abstraktních forem u staršího holandského umělce). Na středním sloupu visí velká kosočtvercová plaketa; je to erb zemřelého, který byl v interiérech holandských kostelů v 17. století běžným jevem. Zdá se, že tuto odvážnou perspektivu Saenredam již neopakoval a že zůstává výjimečným prvkem obrazů kostelních interiérů v holandském malířství. Běží tu však o pozoruhodné předjímání umělecké myšlenky malířů 19. století, a to v souladu s pokrokovými tendencemi dalších holandských umělců ve vývoji středního prostorového plánu a otázky nazírání. Ve své myšlenkově bohaté, průkopnické studii o malování architektonických pohledů v Nizozemí v 17. století považoval Jantzen toto Saenredamovo dílo za nezdařený experiment, „nahodilý výsek prostoru, cos

- náhodného a nestrukturovaného. Jak neúspěšný je celek ve svém širokém formátu. Ony tři sloupy vyblížeji, jako by byly jejich vršky odseknuty kosou. [...] Saenvedam sám si uvědomoval neúspěch tohoto řešení“ (H. JANTZEN, *Das niederländische Architekturbild*, Leipzig 1910, s. 81). V následujícím roce namaloval další obraz téhož interiéru jako vysokou a úzkou kompozici, symetricky rámovanou dvěma sloupy a jejich obloukem, jež nabízí centrální pohled z větší vzdálenosti (tamtéž, s. 81 a: 82 a obr. příl. 33). Chtěl bych zde též upozornit na erby kosočtvercových tvarů na pozdějších obrazech kostelních interiérů od Emanuela de Witta (tamtéž, obr. příl. 61, 62), s jediným vertikálním pruhem v levé středové části, přetnutým horizontálou, což připomíná Mondrianův obraz, který reprodukuje M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 392, č. 492.
- 8 První stadium je reprodukováno v průkopnickém katalogu Alfreda Barra k velké výstavě *Cubism and Abstract Art*, uspořádané v Muzeu moderního umění v roce 1936, s. 152, č. 158 (186).
 - 9 Srov. příklad v Bostonském muzeu, *Fasáda při západu slunce*, který reprodukoval W. C. SEITZ, *Claude Monet*, s. 143 (barevná obrazová příloha a obraz v Metropolitaném muzeu, tamtéž, s. 38, obr. 49).
 - 10 Viz *Centennial*, 1971, s. 106, č. 22, a též s. 15 k fotografii, na níž jsou koruny stromů přetaty horním okrajem tisku jako na Monetových *Topolech*.
 - 11 Je zajímavé si v jeho předkubistických obrazech připomenout příklad sítě coby zobrazené formy. Díváme-li se postupně na jeho abstrakce a pak na obraz větrného mlýna, namalovaného kolem roku 1900 (M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 228) a vystaveného v Muzeu moderního umění, upoutá nás křížové uspořádání křídel větrného mlýna, plotu, dveřního okna a jejich odrazu ve vodě. Jsou to však méně významné prvky ztvárnění krajiny, v kterém se vyskytují i výraznější a větší tvary, jež jsou namalovány náznakovitě a vytvářejí skvrny. Síť je zde tvořena jednotlivými izolovanými předměty a nikoli nějakým sdružujícím principem celé malby.
 - 12 M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 128 a s. 127; srov. též *Kostel v Zoutelandu* (1909–1910), s. 124 (barevná obrazová příloha). Již v roce 1908 maloval větrné mlýny v takové přesně centralizované pozici, ale tyto obrazy postrádají ono výrazné formální umístění jednotlivých předmětů, jež odlišuje příklady pozdější.
 - 13 Tamtéž, s. 129, barevná obrazová příloha.
 - 14 Trojúhelníkové prsní bradavky a pupek prvního aktu směřují vrcholem dolů stejně jako dvojice trojúhelníků nad rameny postavy; pravděpodobně představují atribut hmotnosti či pozemskosti. U druhé postavy, jež se vyznačuje velkýma, dokořán otevřenýma, zářícíma očima, což jsou znaky ducha, jsou všechny trojúhelníky postaveny na základně. Třetí akt, který nepochybně symbolizuje spojení hmoty a ducha či jejich vyrovnanost, drží hlavu zpřímá a má oči pevně zavřeny, jako by symbolizoval niternost a stav kontemplace; v tomto případě se tři malé trojúhelníky stávají kosočtverci. Nad rameny postavy jsou dvojice protínajících se trojúhelníků, což je theosofický emblém.
 - 15 Reprodukováno M. SEUPHOREM, *Piet Mondrian*, č. 223–239, s. 376–377.
 - 16 Tamtéž, č. 239, s. 377; k barevné obrazové příloze viz *History of Modern Painting from Picasso to Surrealism*, Genève 1950, s. 117. Je to *Kompozice č. 10* v Kröller-Müllerově muzeu, Otterlo.
 - 17 *Towards the True Vision of Reality*, autobiografický esej, který cituje M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 120. Viz též *History of Modern Painting*, s. 199.
 - 18 Z dopisu H. P. Bremmerovi, jež cituje J. JOOSTEN v *Centennial*, 1971, s. 61.
 - 19 M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 49, barevná obrazová příloha (příbl. 1902).
 - 20 Ilustrováno v *Centennial*, 1971, katalogová čísla 31, 32, 34, 37–39, 41, 42, 44, a M. SEUPHOREM, *Piet Mondrian*, s. 75, 95.
 - 21 M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 376, s. 219; srov. též s. 218–221 a 375, č. 210, 212; *Centennial*, 1971, s. 120, č. 37 a s. 121, č. 38.
 - 22 Mám zde na mysli zvláště Monetovy obrazy *Boulevard des Capucines* a *Boulevard des Italiens*. Viz poznámka 6 výše.

- 23 Reprodukováno J. JOOSTENEM v jeho stati v *Centennial*, 1971, s. 65, obr. 15.
- 24 Toto dílo též připomíná jeho detailně propracované studie jednotlivých květin, které vytvářel v letech 1906 až 1910, zejména chryzantém, s kruhem z *en face* nakreslených, hustě naskládaných, útlých, paprskovitých lístků, které se vzájemně přesahují a často působí neuspořádaným dojmem (M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 368–371, č. 128–152, 158–171, 177–178, 187–191, 196–204, 235–243, 249–262, 294–301.).
- 25 A. M. NOLL, *Human or Machine: A subjective comparison of Piet Mondrian's Composition with Lines (1917) and a computer-generated picture*, *Psychological Record* 16, 1966, s. 1–10.
- 26 Příkladem je obrazový preferenční test „tvořivosti“, publikovaný F. BARRONEM (*The Psychology of Imagination*, *Scientific American* 199, září 1958, s. 150nn). Testovaným osobám byly předloženy dvě sady „abstraktních“ kreseb, jedna s pečlivě vykreslenými pravidelnými geometrickými tvary, druhá s náznakovitými, impulzivními liniemi a temnými tahy v asymetrických kompozicích. „Tvořivé“ osobnosti dávaly přednost druhé sadě, která se zdá být obrazovější a obsahuje řadu zběžně načrtnutých čar, zatímco první sada, již preferovali náhodně vybraní respondenti, se vyznačuje chudšími kresbami s několika tenkými, podle pravítka kreslenými liniemi a jediným ornamentálním prvkem či segmentem uprostřed pole. Bylo by zajímavé zjistit, jak by tito respondenti reagovali, kdyby jim byly předloženy kresby s pravidelnými prvky ve vyvážené asymetrické kompozici, jež by byla stejně složitá jako ta, která se nachází na skicovitých obrázcích.
- 27 O charakterizaci jednotlivých umělců tohoto stylového spektra jsem se pokusil v článku *The Younger American Painters of Today* v časopise *The Listener*, 26. ledna 1956 – což byl text rozhlasové přednášky pro pořad BBC, vysílaný v prosinci 1955 u příležitosti výstavy v galerii Tate.
- 28 Jsou reprodukovány v *Centennial*, 1971, s. 153–56, č. 71–74 (74 barevně) a M. SEUPHOREM, *Piet Mondrian*, s. 381–2, č. 285–291.
- 29 Mondrian propojil síť již na svém obraze *New York City* (1942). Barevnou reprodukcí tohoto díla publikoval M. SEUPHOR, *Piet Mondrian*, s. 183. V pozdější práci z roku 1943 (tamtéž, s. 297) malíř umně zapracoval do kosočtvercového pole obrazec, který se jeví jako překrytí dvou sítí, jež jsou tvořeny protínajícími se a překrývajícími se pravouhelníky, umístěnými v postupně navrstvených paralelních rovinách v prostoru. Tento nápad, který byl uplatněn v obou dílech, pravděpodobně Modrianovi vniklo používání pásma při přípravných pracích na kompozici. K ilustraci jeho pracovního postupu viz nedokončenou verzi tohoto obrazu (č. 3), kterou uvádí M. SEUPHOR, tamtéž, s. 299.

STYL

(1953)

[1]

Stylem je míněna konstantní forma – a někdy konstantní prvky, vlastnosti a výraz – v umění jednotlivce či skupiny. Tento termín se též vztahuje k veškeré činnosti jednotlivce nebo společnosti, jako v případě „životního stylu“ či „stylu civilizace“.

Z pohledu archeologa se styl projevuje v motivu, vzoru či nějaké bezprostředně chápané vlastnosti uměleckého díla, jež mu je pomáhá lokalizovat, datovat a určovat vztahy mezi skupinami děl nebo mezi kulturami. Podobně jako u neestetických znaků artefaktu je zde styl symptomatickým rysem, který je častěji zkoumán jako diagnostický prostředek než jako důležitá součást určité kultury. Při práci se stylem disponuje archeolog poměrně malým rejstříkem estetických a fyziognomických kategorií.

Pro historika umění je styl zásadním předmětem zkoumání. Studuje jeho vnitřní shody, historii a problémy utváření a změn. I on pracuje se stylem jako kritériem datace a místa vzniku děl i jako s prostředkem ke zkoumání vztahů mezi uměleckými školami. Styl však tvoří především systém forem s určitou hodnotou a smysluplným výrazem, s jejichž pomocí se umělcova osobnost a rozšířený názor jisté skupiny zviditelňuje. Je i nositelem výrazu, který uvnitř jedné skupiny zavádí a rozšiřuje jisté náboženské, společenské a morální hodnoty, a to prostřednictvím emocionální sugestivnosti forem. Dále představuje obecnou základnu, kterou lze poměřovat novátorství i osobitost jednotlivých děl. Sledováním jejich časové a prostorové posloupnosti a porovnáváním stylových variací s historickými událostmi a s proměnlivými rysy jiných oblastí kultury se za pomoci střízlivého psychologického přístupu a sociální teorie historik umění snaží vysvětlit změny či specifické vlastnosti stylu. Historický rozbor individuálních i skupinových stylů také odhaluje typická stadia a procesy ve vývoji forem.

Z pohledu syntetického historika kultury či filozofa dějin je styl projevem kultury jako celku, viditelným znakem její jednoty. Styl odráží či vyjadřuje „vnitřní formu“ kolektivního myšlení a cítění. V tomto ohledu není důležitý styl jednotlivce či určitého druhu umění, nýbrž formy a hodnoty společné veškerému umění jedné kultury po značné časové údobí. V tomto smyslu hovoříme o klasickém, středověkém či renesančním člověku ve světle společných rysů, které objevujeme v uměleckých stylech těchto epoch a které jsou dokumentovány i v religiózních a filozofických spisech.

Kritik – stejně jako umělec – má tendenci pojímat styl coby termín hodnotový: styl jako takový představuje kvalitu a kritik může o malíři říci, že má „styl“, či spisovatele charakterizovat jako „stylistu“. I když se zdá jako by v tomto normativním smyslu, který se týká převážně jednotlivých umělců, stál „styl“ mimo rámec historického a etnologického zkoumání umění, často se objevuje i v této oblasti a měl by být důkladně studován. Poměruje totiž míru úspěchu či přínosu, a je proto relevantní jak pro pochopení umění, tak kultury jako celku. Dokonce i dobový styl, který se většinou historiků jeví jako kolektivní vkus, jenž je patrný v dílech kvalitních i slabých, může být kritiky považován za jev velmi pozitivní. Tak v očích Winckelmanna a Goetha byl řecký klasický styl nejen prostou formální konvencí, ale vrcholnou koncepcí, charakterizovanou uznávanými kvalitami, jež nebyly v jiných stylech možné a jež byly zřejmě i na římských kopiích, pořízených ze ztracených řeckých originálů. Některé dobové styly na nás zapůsobí svou hlubokou pronikavostí a celistvostí, zvláštní adekvátností svého obsahu; nesporným přínosem je kolektivní utváření takového stylu, stejně jako vědomé formování jazykové normy. Analogicky je tedy přítomnost téhož stylu v široké škále různých druhů umění často považována za znak integrace kultury a intenzity vrcholného momentu tvůrčího procesu. O umění, které postrádá vynikající úroveň či ušlechtilost stylu, se leckdy hovoří jako o bezstylovém, a taková kultura bývá označována za nevýraznou či dekadentní. Podobný názor zastávají filozofové kultury a dějin a někteří historikové umění.

Všem těmto přístupům jsou společné předpoklady, podle nichž každý styl odpovídá jednomu kulturnímu období, a v dané kultuře či kulturní epoše existuje pouze jeden styl či omezená stylová škála. Díla ve stylu jednoho období by nemohla být vytvořena v období jiném. Tyto postuláty podporuje skutečnost, že vztah mezi určitým stylem a jistým obdobím, který byl odvozen z několika příkladů, je potvrzen až pozdějším nálezem artefaktů. Kdykoli je možné lokalizovat dílo pomocí nestylistických dokladů, zjišťujeme, že tyto důkazy se odvolávají na totéž období a místo jako rysy formální, či na kultuře spřízněnou oblast. Neočekávaný výskyt jistého stylu v jiné geografické oblasti se vysvětluje vlivem migrace či obchodu. Styly

lze tedy s důvěrou používat jako nezávislého ukazatele k určování času a místa původu uměleckého díla. Na základě těchto předpokladů sestavili vědci systematický, byť neúplný přehled časového a prostorového rozložení stylů v rozsáhlých regionech světa. Jsou-li umělecká díla seskupována podle určitého řádu odpovídajícího jejich původní pozici v čase a prostoru, pak jejich styly vykazují důležité souvislosti, jež je možno koordinovat se vztahy mezi těmito uměleckými díly a dalšími rysy daných kulturních etap v prostoru a čase.

[II]

Styly nejsou obvykle definovány přísně logicky. Stejně jako definice jazyků, i definice stylu implikuje jeho čas a místo, autora či historický vztah ke stylům ostatním spíš než jeho specifické rysy. Charakteristické vlastnosti stylů se neustále mění a jejich systematická klasifikace do přesně rozlišených skupin je v zásadě nemožná. Je bezúčelné ptát se, kde přesně končí starověké umění a začíná středověké. Stejně nezpochybnitelné je zjištění, že v umění dochází k náhlým zvrátům a reakcím, rozbory však ukázaly, že i zde hraje často roli anticipace, míšení typů a kontinuita. Někdy jsou přesné hranice určovány konvencí, a to s cílem zjednodušit řešení historického problému či vyčlenit určitý typ. Ve vývojovém proudu mohou být tyto uměle vytvořené typy dokonce označeny čísly – styl I, II, III atd. Ale ten jediný název, který se určí stylu jistého období, zřídka odpovídá jasné a všeobecně uznávané typové charakterizaci. Přesto i poté, co se přímo obeznámíme s ještě neanalyzovaným uměleckým dílem, dokážeme často identifikovat jinou práci téhož stylu, tak jako rozeznáme obličej domorodce od tváře cizince. Tato skutečnost ukazuje na určitý stupeň konstantnosti v umění, která je základem veškerého stylového zkoumání. Pečlivým popisem, porovnáním a vytvářením bohatší, detailnější typologie, uzpůsobené vývojovým kontinuitám, se podařilo zredukovat oblasti nejasností a prohloubit naši znalost stylů.

I když neexistuje žádný zavedený systém analýzy a odborníci rádi zdůrazňují ten či onen aspekt podle svého vlastního hlediska nebo problému, který právě řeší, všeobecně se popis stylu soustřeďuje na tři aspekty umění: prvky či motiv formy, formální vztahy a hodnoty (včetně oné celkové hodnoty, kterou můžeme nazvat „výrazem“).

Takové pojetí stylu není nahodilé, neboť vznikalo na základě zkušenosti badatelů. Při určování vztahu uměleckých děl k jednotlivci či kultuře poskytují tyto tři aspekty nejšířší, nejstabilnější, a tudíž nejspolehlivější

kritéria. Jsou též nejvhodnější pro účely moderní teorie umění, třebaže ne pro všechny ve stejné míře. Charakteristické rysy určitých skupin děl zahrnují i techniku zpracování, námět a materiál, a někdy se tyto prvky mohou objevovat i v definicích stylu; pro umění určitého období však nejsou tyto rysy tak příznačné jako vlastnosti formální a kvalitativní. Lze si snadno představit význačnou změnu v používání materiálu, techniky anebo námětu, doprovázenou nepatrnou obměnou základní formy. Tam, kde jsou tyto faktory konstantní, mnohdy konstatujeme, že na nové umělecké cíle reagují méně pohotově. Metoda tesání kamene se nebude měnit stejně rychle jako jednotlivé formy, jichž používá sochař nebo architekt. Tam, kde se určitá technika zpracování rozšířila do všech oblastí daného stylu, jsou pro jeho popis důležitější formální projevy této techniky než postup jako takový. Různé druhy materiálu mají svůj význam hlavně z hlediska texturní hodnoty a barvy, i když i ony mohou ovlivnit formální pojetí. Pokud jde o námět, zjišťujeme, že v témže stylu se objevují velmi odlišné žánry – portréty, zátiší, krajiny.

Je třeba též zdůraznit, že prvky a motivy formy mohou sice být velmi výrazné a zásadní, a přesto nejsou pro přesnou charakterizaci stylu dostačující. Lomený oblouk je společný architektuře gotické i islámské a oblouk nacházíme ve stavbách římských, byzantských, románských i renesančních. Chceme-li tyto styly důkladně odlišit, musíme hledat rysy jiného druhu a hlavně způsoby propojování jednotlivých prvků.

Ačkoli někteří odborníci považují styl za jistý druh syntaxe či kompozičního modelu, který lze analyzovat matematicky, v praxi není při popisu stylů možné obejít se bez onoho nedefinovatelného jazyka hodnot. V malířství je možno jisté rysy světla a barev nejpřesněji určit pomocí kvalitativní terminologie či označit je za terciární (tj. vnímané dvěma či více smysly) nebo fyziognomické vlastnosti, jako je chlad a teplo, veselí a smutek. Obvyklé rozpětí světla a tmy, barevné intervaly ve specifické paletě – což je velmi důležitý faktor struktury díla – představují výrazné vztahy mezi prvky, a přesto nejsou obsaženy v kompozičním schématu celku. Složitost uměleckého díla je tak značná, že je jeho formální popis v zásadních ohledech neúplný a omezuje se na povšechná líčení jen některých souvislostí. Z hlediska estetické zkušenosti je ještě jednodušší a zároveň důležitější rozlišovat linie tvrdé a měkké spíše než zkoumat jejich rozměry. Pro přesnost stylové charakterizace lze tyto hodnoty odstupňovat podle intenzity, a to přímým porovnáním různých příkladů či odkazem na standardní práci. Výsledky kvalitativních měření obvykle potvrzují závěry, jichž bylo dosaženo přímým kvalitativním popisem. Nicméně nepochybujeme, že při posuzování hodnot uměleckého díla je možno dosáhnout mnohem větší přesnosti.

Analýza používá estetických kategorií běžných při výuce, praxi a kritice moderního umění. Vývoj nových hledisek a problémů v posledně jmenované oblasti směřuje pozornost odborníků k nepovšimnutým rysům starších stylů. Studium děl jiných období však ovlivňuje i moderní pojetí umění, hlavně díky objevu estetických variant, které jsou v našem vlastním umění neznámé. Proces rozlišování či vyhledávání souvislostí dvou stylů jak v kritice, tak i v historickém výzkumu odhaluje neočekávané, detailní charakteristiky i nová pojetí formy. Postulát kontinuity v kultuře – tedy jistý druh setrvačnosti ve fyzikálním smyslu – podněcuje snahy vyhledávat v následných stylech společné rysy, které jsou obvykle stavěny do protikladu jako protipóly formy. Podobnosti je možno nalézt spíše v aspektech skrytých než očividných – typy linií v renesančních dílech připomínají rysy staršího gotického slohu a v současném abstraktním umění objevujeme formální souvislosti ne nepodobné těm, jež se vyskytují v impresionistickém malířství.

K vytříbení stylové analýzy došlo zásluhou řešení rozličných problémů, při němž bylo třeba vydělit a přesně popsat jemné stylové rozdíly. Dokladem jsou místní varianty téže kultury, proces faktického historického vývoje, tak jak probíhá rok od roku, vývoj jednotlivých umělců a rozlišování prací mistra a jeho žáka, originálů a kopií. V takových rozborech se setkáváme s kritérii pro dataci a určování autorství, která jsou mnohdy materiální či vnějšková a která obsahují jen nemnoho symptomatických detailů, i když i zde převažuje obecná badatelská tendence vyhledávat rysy, jež lze formulovat jak terminologií strukturální, tak i expresivně fyziognomickou. Mnozí odborníci předpokládají, že veškerou terminologii výrazovou lze převést na termíny formální a kvalitativní, neboť výraz závisí na jednotlivých tvarech a barvách a změní se v důsledku nepatrné obměny barev. Vedle námětu jsou analogicky za nositele zvláštního účinku považovány i formy. Avšak vzájemný vztah tu není naprosto zřejmý. Obecně řečeno, stylový rozbor vykazuje tendence ke stále markantnější korelaci formy a výrazu. Některé interpretace jsou čistě morfologické, jako popisy přírodních objektů – koneckonců ornament i krystaly byly popisovány matematickým jazykem teorie skupin. Výrazy „stylizovaný“, „archaizující“, „naturalistický“, „manýristický“ či „barokní“ jsou specificky lidské, týkající se uměleckých postupů, a implikují jistý expresivní účinek. Pouze analogií byly matematické symboly označovány za „klasické“ a „romantické“.

[III]

Stylový rozbor a charakterizace primitivních a raných historických kultur byly silně ovlivněny normami moderního západního umění. Je ale třeba říci, že i hodnoty moderního umění dopomohly k příznivějšímu a objektivnějšímu pojetí cizokrajného umění, než bylo možné před padesáti či sto lety.

V minulosti považovali i senzitivní milovníci umění velkou část předrenesančních uměleckých děl, zvláště obrazů, za neuměleckou. Cenila se hlavně ornamentace, primitivní schopnosti a píle. Převládala domněnka, že předrenesanční umění ztělesňuje nezralé snahy zobrazovat přírodu, pokusy deformované nevědomostí a iracionální směsicí monstróznosti a grotesknosti. Za skutečně umělecká se uznávala jen díla vyspělých kultur, v nichž se znalosti přírodních forem spojovaly s racionálním ideálem, který obrazu člověka dodával krásu a dekorum. Řecké umění a umění vrcholné italské renesance zavedly hodnotící normy veškerého umění, i když časem došla uznání též klasická fáze gotického umění. Ruskin, jenž se netajil obdivem k byzantským dílům, napsal, že jen v křesťanské Evropě „nalezneme čisté a vzácné antické umění, neboť neexistuje ani v Americe, ani v Asii, ani v Africe“. Z tohoto pohledu bylo sotva možné pečlivě rozlišit předrenesanční styly či vypracovat objektivní studii o jejich struktuře a výrazu.

V důsledku změn v západním umění za posledních sedmdesát let ztratil naturalistický způsob zobrazování svůj nadřazený status. Pro současné výtvarné umění a znalost umění minulosti je relevantní názor, podle něhož podstata veškerého umění spočívá v základních estetických složkách, vlastnostech a vztazích linií, skvrn, barev a povrchů. Ty se vyznačují dvěma charakteristickými rysy: jsou vnitřně expresivní a tíhnou k vytváření souvislého celku. Stejně tendence ke konstituování koherentní a expresivní struktury lze vysledovat v umění všech kultur. Neexistuje žádný preferovaný námět či způsob zobrazování (ačkoli z důvodů, které nám jsou nejasné, se vrcholná díla objevují jen v určitých stylech). Dokonalé umělecké dílo může být vytvořeno z jakéhokoli tématu a v jakémkoli slohu. Styl není nepodobný jazyku, vyznačuje se vnitřním řádem, expresivitou i různou intenzitou či jemností výpovědi. Jedná se o relativistický přístup, jenž nevylučuje absolutní hodnotové soudy. Opouští totiž zavedenou stylovou normu, a umožňuje tak přijetí takových soudů v jakémkoli rámci. Většina současných uměnovědců tyto názory akceptuje, i když je neaplikuje se stejným přesvědčením.

V důsledku tohoto nového přístupu se veškeré druhy umění na světě, dokonce i kresby dětí a psychopatů, stávají běžně dostupnými uměleckými díly na společné úrovni výrazové a na rovině formotvorné činnosti. Umění je dnes jedním z nejpádnějších důkazů o základní jednotě lidstva.

Tato radikální změna v přístupu zčásti vyplývá z vývoje moderních stylů, v nichž „suroviny“ i charakteristické operační jednotky – rovina linie, schémata, částice a čisté barevné plochy – jsou stejně výrazné jako prvky zobrazování. Ještě před vznikem abstraktních stylů si umělci vedle označovaných významů hlouběji uvědomovali i esteticko-konstrukční složky díla.

Mnohé rysy těchto nových stylů připomínají primitivní umění. Moderní umělci byli vlastně první, kdo si práci domorodců cenili jako skutečných uměleckých děl. Vývoj kubismu a abstraktního umění stimuloval živý zájem o problém formy a pomohl zjemnit pohled na tvořivost primitivního výtvarného umění. Expresionismus, který svým výrazným patosem naladil naše vidění na jednodušší, intenzivnější výrazové postupy, spolu se surrealismem, jenž oceňoval především iracionální a instinktivní složku představivosti, oživil pozornost věnovanou plodům primitivní fantazie. Přes veškeré zjevné podobnosti se moderní obrazy a plastiky liší od předrenesančního umění strukturou a obsahem. To, co je v předrenesančním umění součástí zavedeného světa kolektivní víry a symboliky, vzniká v moderním výtvarném umění jako individuální výraz, který nese všechny znaky volného, experimentálního přístupu k formám. I přesto pociťují moderní umělci duševní spřízněnost s primitivistou, jenž je jim nyní bližší než v minulosti, hlavně díky jejich vlastnímu ideálu upřímnosti, expresivnímu dopadu a jejich touze po prostším životě, po umělcově hlubší účasti na kolektivním životě, než jakou umožňuje moderní společnost.

Jedním výsledkem moderního vývoje je tendence shlížet spatra na obsah umění minulosti, nejrealističtější zobrazení jsou považována za pouhé konstrukce linií a barev. Divák je mnohdy k původním významům uměleckých děl lhostejný, i když jejich zásluhou zažívá nejasný pocit poetického a náboženského vytržení. Uměnovědci pak hodnotí formu a expresivnost starších prací odděleně a píší dějiny určitého druhu umění v podobě imanentního vývoje forem. Paralelně s touto tendencí provádějí jiní vědci plodný výzkum významů, symbolů a ikonografických typů západního umění, přičemž čerpají z mytologické a religiозní literatury; studie tohoto druhu značně prohloubily poznatky o obsahu umění, v němž byly objeveny analogie k charakteru stylů. Takové zjištění potvrdilo názor, že vývoj forem není autonomní, nýbrž spjatý s měnícími se přístupy a zájmy, které se pak odrážejí více či méně zřetelně v námětech takového umění.

[IV]

Uměnovědci záhy zjistili, že slohotvorné rysy mají jednu společnou vlastnost. Všechny jsou totiž patrně charakterizovány výrazem celku, obsahují jistý dominantní rys, jemuž byly všechny prvky přizpůsobeny. Jednotlivé části řeckého chrámu ukazují na společný okruh forem. V barokním umění zase celkové zaujetí pohybem vede k uvolňování hranic, k hmotné nevyrovnanosti a zvýraznění velkých kontrastů. Mnozí odborníci považují styl, ať už individuální, nebo skupinový, za jakousi všepřonikající, pevnou jednotu. Stylový rozbor často hledá skryté souvztažnosti, jež jsou vysvětleny jistým určujícím principem, který ovlivňuje jak charakter jednotlivých částí, tak uspořádání celku.

Tento přístup podporuje i zkušenost uměnovědce, jenž je schopen identifikovat určitý styl z drobného, náhodného fragmentu. Odštěpek tesařského kamene, profil architektonického článku, několik linií kresby či jediná litera z fragmentu spisu mnohdy odhalí vlastnosti celého díla, které pak může být přesně datováno. Při prohlídce takových fragmentů nabýváme přesvědčení, že pohlížíme na původní celek. Podobně i ve starém díle dokážeme rozpoznat rušivý vliv dodaného nebo opraveného detailu. Celkovou atmosféru či ladění díla nalzáme v jeho drobných částech.

Nevím, do jaké míry by experimentální porovnání jednotlivých partií uměleckých děl různých stylů názor potvrdilo. Možná, že při některých pozorováních tohoto druhu pracujeme na mikrostrukturální úrovni, na niž podobnost jednotlivých částí vypovídá o homogenitě stylu či zpracování spíše než o složité jednotě ve smyslu estetickém. I když je malířův rukopis, popisovaný terminologií konstant tlaku, rytmu a rozpětí tahů, faktorem osobním, nemusí se týkat jiných specifických rysů větších forem. Existují styly, v nichž jsou rozsáhlé partie díla pojaty a zpracovány odlišným způsobem, aniž tím trpí harmonie celku. V africkém sochařství vyrůstá příliš naturalistická, hladce tesařská hlava z hrubého, téměř beztvareho trupu. Normativní estetika by toto dílo mohla považovat za nedokonalé, bylo by však obtížné takový názor ospravedlnit. V západoevropském malířství 15. století nacházíme realisticky ztvárněné postavy a krajiny na zlatém pozadí, které ve středověku tlumočilo spiritualistický výraz. V islámském umění, stejně jako v jistých stylech Afriky a Oceánie, je povrch trojrozměrných, tvarově velmi zřetelných a jednoduchých prací – kovových nádob, sošek zvířat či kopulí budov – bohatě pokryt spleťtými vzory. V gotickém a barokním umění se naopak složité povrchové zpracování pojí s adekvátně spleťtým celkem. V románském umění nejsou proporce jednotlivých postav podřízeny jedinému kánonu jako v umění řeckém a na jedné plastice nalezneme dva či tři výrazné systémy proporcionalizace, která se mění s velikostí dané postavy.

Taková variabilita v rámci jediného stylového okruhu je známá i z literatury, někdy i z velkých děl, jako jsou Shakespearovy hry, v nichž se vedle sebe objevují verše i próza rozdílné textury. Francouzské čtenáře, kteří při setkání se Shakespearem měli před očima model vlastního klasického dramatu, znepokojovaly komediální prvky Shakespearových tragédií. Takový kontrast chápeme jako obsahovou nezbytnost a výraz básníkovy pojetí člověka – různé výrazové prostředky se používají k vykreslení rozličných lidských typů –, ale puristický, klasicistický vkus jej odsoudil jako neumělecký. Oba druhy stylu, pevný i volný, stojí v moderní literatuře vedle sebe a vyjadřují rozdílná hlediska. Protikladné části lze chápat jako prvky přispívající k uměleckému dopadu celku, který vděčí za svůj charakter oné souhře a vyrovnanosti protichůdných vlastností. Avšak v tomto případě ztratilo pojetí stylu tu průzračnou rovnoměrnost a prostý soulad částí a celku, u něhož jsme začínali. Může se jednat o integraci volnějšího, složitějšího druhu, která pracuje s nestejnými částmi.

Další zajímavou výjimkou z homogennosti stylu je rozdíl mezi okrajovými a dominantními sférami určitého umění. V raném byzantském umění byli vládcí zpodobňováni pomocí strnulých tvarů, připomínajících sochy, zatímco menší doprovodné postavy téhož autora zachovávaly dynamičnost staršího epizodického, naturalistického stylu. V románském umění může tento rozdíl nabýt tak markantních rozměrů, že vědci mylně identifikují jistá španělská díla jako práci částečně křesťanského a zčásti muslimského autora. V některých případech zjišťujeme, že marginální a doprovodné figury a tvary v pozadí jsou stylově vyspělejší než motivy ústřední, čímž předjímají pozdější fáze umění. Ve středověkém díle jsou neorámované postavy na okrajích iluminovaných rukopisů či na římsách, sloupových hlavicích a piedestalech mnohdy uvolněnější a naturalističtější než figury hlavní. Je to překvapující zjištění, protože bychom předpokládali, že v dominantním obsahu nalezneme i nejnávyspělejší formy. Ve středověkém umění však sochaři a malíři nezdědka projevovali více odvahy tam, kde nebyli tak spoutáni vnějšími požadavky; vyhledávali a přivlastňovali si dokonce i motivy nevázané. Též malířovy kresby či přípravné skici bývají vyspělejší než definitivní malby, a poodhalují tak další stránku umělcovy osobnosti. V obrazech 15. století někdy nalzáme za náboženskými postavami překvapivě moderní techniku krajinářského pozadí, která ostře kontrastuje s přesně definovanými tvary velkých figur v popředí. Z toho vyplývá, že při popisu a výkladu stylu vypovídají takové postřehy o důležitosti interpretace i nehomogenních, variabilních aspektů stylu či nejasných tendencí k vytváření nových forem.

O tvorbu stylově jednotných děl se sice snažili umělci všech období, ideál striktní konzistence je však v podstatě jevem moderním. V civilizovaném

i primitivním umění nacházíme v jediném díle kombinace různých stylů. Do středověkých relikviářů byly často vkládány klasické gemmy. Vzhledem k tomu, že velké středověké stavby byly výsledkem práce mnoha generací umělců, je jen několik z nich skutečně homogenních. Tuto skutečnost si uvědomuje ne jeden historik umění, zatímco teoretikové kultury nadále bezelstně vyzdvihovali např. konglomerát katedrál v Chartres jako model stylistické jednoty a srovnávali ho s heterogenní bezstylovostí umění moderního. V minulosti umělci nepocítovali potřebu restaurovat poškozené dílo či nedohotovenou práci dokončit ve stylu originálu. Odtud pak pocházejí ony podivné stylové juxtapozice některých středověkých artefaktů. Je však třeba zdůraznit, že díky svým otevřeným, nepravidelným formám dokáží některé slohy tolerovat nedokončené a heterogenní práce lépe než jiné styly.

Stejně jako jednotlivé umělecké dílo obsahuje části, které bychom označili za typické rysy jiného stylu, kdybychom je našli v odlišných kontextech, tak i jediný umělec dokáže během krátké doby vytvořit díla, jež budeme považovat za stylově různorodá. Markantním příkladem jsou spisy bilingvních autorů či práce jednoho umělce v rozličných uměleckých oblastech, či dokonce v různých žánrech téhož umění, např. v monumentálním a stojanovém malířství, v dramatické a lyrické poezii. Rozměrné dílo umělce, který jinak pracuje v malých rozměrech či miniatura mistra velkých forem může odborníka stylu notně zmást. Nejenže se změní umělecký rukopis, mění se i výraz a metoda seskupování částí díla. Umělcova osobnost se neprojevuje stejně ve všem, co vytváří, i když se některé rysy jeho stylu mohou stát konstantními. Někteří umělci 20. století změnili během několika let svůj styl tak radikálně, že pak by bylo obtížné, ne-li nemožné, identifikovat jejich díla jako práci téhož autora, jestliže by jejich autorství upadlo v zapomnění. V Picassově případě šlo o dva různé styly – kubismus a druh klasicizujícího naturalismu –, které malíř praktikoval současně. V drobných rysech obou slohů – kvalitách tahu štětce, intenzitě či v jemných konstantách prostorového rozvržení a tónů – můžeme objevit společné znaky, i když nejde o prvky, jež by kterýkoli z těchto stylů běžně charakterizovaly. Podobně jako ve statistickém přehledu, kde malé a velké vzorky populace dávají různé výsledky, tak i v dílech rozdílného poměru jednotlivých částí od téhož autora může tato stupnice ovlivnit frekvenci nejmenších částí či tvar malých jednotek. Moderní poznatky o stylistické variabilitě a nehomogenosti uměleckého slohu mohou posloužit při vytváření propracovanějšího pojetí stylu. V každém případě je zřejmé, že pojetí stylu jako viditelně sjednocené konstanty tkví ve zvláštní normě stylové stability a úměrně k tomu, jak se celek stává složitějším, postupuje od velkých forem k malým.

Co zde bylo řečeno o hranicích strukturální jednoty uvnitř jediného díla a v dílech jednotlivce, platí i o stylu skupiny. Skupinový styl – podobně jako jazyk – často obsahuje prvky, které náleží rozličným historickým vrstvám. Zatímco stylistický výzkum hledá kritéria k přesnému rozlišení děl různých skupin, ke korelaci stylu s dalšími charakteristikami dané skupiny, existují kultury se dvěma či více kolektivními uměleckými styly současně. Tento jev bývá obvykle spjat s různými funkcemi umění či s rozličnými kategoriemi umělců. Umění ženské charakterizuje jiný styl než umění mužské; religiózní umění se liší od profánního, občanské od domácího. A pokud jde o vyspělejší kultury, stratifikace společenských tříd ovlivňuje velké množství stylů nejen s ohledem na členění na oblasti městské a venkovské, ale i na rozlišení uvnitř jedné městské komunity. Taková různorodost je dnes dostatečně patrná v koexistenci oficiálního akademického a masově komerčního umění na jedné straně a svobodnějšího, avantgardnějšího umění na straně druhé. Ještě výraznější je ona rozsáhlá stylová škála, rozprostírající se uvnitř druhé kategorie, i když teprve budoucí historikové umění budou s to nalézt jejího společného jmenovatele.

Zatímco někteří kritikové v takové heterogenosti shledávají znak nestálé, nesjednocené kultury, lze tento rys pokládat za nezbytný a cenný důsledek individuální umělecké svobody a celosvětové působnosti moderní kultury, jež přispívají k mnohem rozsáhlejší interakci stylů než dříve. Současná různorodost zároveň uchovává a rozvíjí onu rozmanitost, která již byla zjištěna v předcházejících fázích naší kultury, včetně středověku a renesance, tedy období ceněných jako vzor dokonalé integrace umění. Stylová jednoty, která se staví do protikladu k současné rozrůzněnosti, představuje jeden typ formování stylu, jenž odpovídá specifickým cílům a podmínkám doby; dosáhnout dnes takové jednoty by nebylo možné bez nebezpečí zničení nejužšího hodnot naší kultury.

Postoupíme-li k rozboru vztahu skupinových stylů různých druhů výtvarného umění v téměř období, zjistíme, že zatímco baroko zůstává pozoruhodně konstantní v architektuře, sochařství, malířství, v jiných historických obdobích, např. v době karlovské, raně románské a moderní, se tyto druhy umění v zásadních ohledech liší. Kresbu a malířství v Anglii 10. a 11. století, v době slavných úspěchů této země, kdy Anglie vládla evropskému umění, charakterizoval nadšený lineární styl dynamického, extatického rozmachu, zatímco architektura téhož období je nehybná, masivní a uzavřená, je prostě organizována na jiných zásadách. Taková různorodost se vysvětluje jako příznak nezralosti. Můžeme ale poukázat na podobné kontrasty v umění pozdějšího období, například v Holandsku 17. století, kde Rembrandt a malíři jeho školy byli současníky klasicistické renesanční architektury.

Srovnáme-li umělecké styly téhož období v různých oblastech umění – v literatuře, hudbě a malířství –, objevíme neméně nápadné rozdíly. Existují však i epochy vyznačující se dalekosáhlou jednotou, které vždy přitahovaly pozornost uměnovědců více než doklady různorodosti. Barokní koncepce se objevuje stejně tak v architektuře, sochařství, malířství, hudbě, poezii či dramatu jako v zahradnictví a písmu, a dokonce i ve filozofii a vědě. Barokní sloh propůjčil jméno celé kultuře 17. století, i když se v téže zemi nevyklučuje výskyt protikladných tendencí či velké národní umělecké individuality. Takové styly nejmocněji působí na historiky a filozofy, kteří v této skvělé ukázce jednoty obdivují sílu vůdčí myšlenky či přístupu při zavádění obecné formy v nejrozličnějších kontextech. Někteří historikové spatřují hlavní slohotvorný zdroj ve světovém názoru, který sdílí celá společnost. Jiní jej nacházejí v určité instituci, jako je církev nebo absolutní monarchie, jež za jistých okolností utváří celkový pohled na svět a organizuje veškerý kulturní život. Tato jednota nemusí být nutně organická; je možné ji přirovnat i k jednotě stroje s omezenými možnostmi pohybu; složitý organismus se skládá z nestejných částí a jejich integrace spočívá spíše ve funkční vzájemné závislosti než v opakování téže struktury ve všech součástech.

I když je tak rozsáhlá stylová jednota vskutku pozoruhodná a i když zřejmě odráží specifické chápání stylu, při němž jsou umělecké formy vnímány jako nezbytný univerzální jazyk, jednotlivé druhy umění dosahují svých vrcholných momentů, jejichž charakteristické rysy se ale více méně od ostatních druhů umění liší. V Anglii marně hledáme malířský styl odpovídající alžbětinské poezii a dramatu, stejně tak Rusko 19. století postrádalo v malířství důstojnou dobu svého velkého hnutí literárního. Zjišťujeme, že různé druhy umění sehrávají v kultuře a společenském životě určité doby rozličné úlohy a svým obsahem a stylem vyjadřují rozdílné hodnoty a zájmy. Dominantní názor jednoho období – může-li být vůbec kdy vysledován – neovlivňuje všechny oblasti umění touž měrou a všechny druhy umění nejsou stejně schopny vyjadřovat týž názor. Specifické podmínky, které v určitém druhu umění převládají, jsou leckdy dostatečně vlivné na to, aby určily odchylný výraz.

[v]

Obdobou organického pojetí stylu je snaha pátrat po biologických analogiích v růstu forem. Jeden názor, jenž je modelován podle sledu vývojových etap organismu, přisuzuje umění opakující se cykly dětství, zralosti a stáří, což odpovídá rozmachu, zralosti a úpadku kultury jako celku. Další teorie tento proces popisuje jako neukončenou evoluci postupující od nejprimitivnějších forem k nejnepřehlednějším, a to z hlediska polarit, která je v každé jednotlivé fázi zřejmá.

V tomto cyklickém procesu se každá fáze vyznačuje vlastním charakteristickým stylem či řadou slohů. V rozšířeném schématu, jehož modelem jsou dějiny západního umění, existují archaické, klasické, barokní, impresionistické a archaizující typy stylu, které po sobě následují v nezaměnitelném pořadí. O klasické fázi se tvrdí, že produkuje nejlepší díla; další stadia pak přinášejí úpadek. V řeckém a římském světě a v méně výrazné podobě i v Indii a na Dálném východě zaznamenali historikové výskyt stejných cyklů. V jiných kulturách je tato stylová posloupnost méně evidentní, i když je archaický typ velmi rozšířený, a někdy po něm přichází fáze, kterou lze pokládat za klasickou. Jen významové zkrácení použitých termínů vede k tomu, že uvnitř jednodušších vývojových etap předrenesančního umění byly objeveny tendence k barokním a impresionistickým stylovým typům.

(V tomto ohledu mate skutečnost, že tytéž názvy, tj. „barokní“, „klasický“ a „impresionistický“, je nutno aplikovat jednak na zvláštní historický styl, jednak na opakující se typ či fázi. Můžeme pochopitelně rozlišovat název specifického stylu velkým počátečním písmenem, např. „Barokní“. Tato konvence bohužel není s to odstranit nevhodnost označení pozdní fáze barokního stylu 17. století jako „Barokní“. Podobná obtíž se vyskytuje i u termínu „styl“, jehož se užívá k označení společných forem určitého období i společných forem vývojové fáze opakující se v mnoha obdobích.)

Cyklické vývojové schéma nelze bez obtíží aplikovat ani na umění západního světa, z něhož bylo původně odvozeno. Klasické fázi v renesanci předcházejí styly gotické, románské a karlovské, které nelze všechny zařadit do téže kategorie slohu archaického. Je však možné rozčlenit západní vývoj do dvou cyklů – středověkého a moderního – a pozdní gotiku severní Evropy, která je současně s italskou renesancí, interpretovat jako styl barokního typu. Avšak současně s barokním slohem 17. století existuje i styl klasický, který v pozdním 18. století „baroko“ vystřídal.

Někteří historikové umění upozorňovali i na skutečnost, že pozdní fáze řecko-římského umění, zvláště v architektuře, není žádným dekadentním stylem příznačným pro období úpadku, ale jevem zcela novým. Ve srovnání s vlastním přínosem umění pozdního císařství a raně křesťanského umění

je jeho archaizující tendence pouze sekundární. Podobně i složité umění 20. století, ať už je považováno za ukončení staré kultury či za počátek nové, neodpovídá ani kategoriím upadajícího, ani archaického stylu.

Vzhledem k těmto a dalším rozporům se dlouhodobého cyklického schématu, který sice měří i trvání kultury, ale poskytuje pouze přibližnou představu o charakteru jen několika oddělených momentů západního umění, mnoho nepoužívá. Přesto se určité etapy a postupy takového cyklu opakují dost často na to, aby vedle teorie uzavřené cyklické vývojové formy zdůvodnily i nutnost rozboru těchto stadií jako procesů typických.

Proto někteří historikové zúžili rozsah takových cyklů z dlouhodobého vývojového modelu na historii jednoho či dvou dobových stylů. V románském umění, které je součástí prvního stadia dalšího západního cyklu a které sdílí mnohé společné rysy s raným řeckým a čínským uměním, byly v poměrně krátkém období objeveny některé fáze, jež připomínají archaické klasické a barokní etapy cyklického schématu. K témuž závěru dospěli odborníci rovněž u umění gotického. V umění doby karlovské však nacházíme odlišný vývojový sled; čím baroknější a impresionističtější jsou jeho rané fáze, tím klasičtějšími a archaičtějšími se stávají později. Částečným vysvětlením může být charakter starších uměleckých děl, která byla tehdy kopírována; ukazuje se však, jak složité je systematizovat dějiny umění pomocí cyklického modelu. V plynulém vývojovém toku západního umění se totiž mnohé styly konstituovaly bez jakýchkoli přestávek či nových počátků, způsobených vyčerpáním nebo zánikem slohu předcházejícího. Na druhé straně ve starém Egyptě lze latenci místních stylů stěží vysvětlit pomalým vývojovým postupem. Základní struktura určitého zavedeného stylu zde totiž přetrvává jen s nepatrnými obměnami po několik tisíciletí, což je časový úsek, během něhož prošlo řecké a západní umění celým cyklem stylových typů dvakrát.

Pramení-li výjimečný běh karlovského umění ze specifických podmínek, pak můžeme připustit, že předpokládaný autonomní vývojový proces závisí i na mimouměleckých okolnostech. Teoretikové cyklického vývoje však nezkoumali mechanismy a podmínky růstu tak, jak to činili biologové. Uznávají jen takovou latenci, již by okolnosti mohly urychlit, ne však vyvolat. Při vysvětlování specifiky umění každého cyklu, zřejmého rozdílu mezi stylem řeckým, západoevropským a čínským u téhož stadia, se obvykle uchylují k rasové teorii, přičemž nositelem každého cyklu je národ, jenž se vyznačuje zvláštními rysy.

Na rozdíl od cyklického organického vývojového modelu vytvořil Heinrich Wölfflin schéma propracovanější, které vylučuje výskyt veškerých hodnotových soudů i onu důležitou analogii zrození, zralosti a zániku. Ve své pozoruhodné analýze umění vrcholné renesance a 17. století zavádí pět

dvojic polárních kategorií, jejichž pomocí definoval protikladné styly těchto dvou období. Termíny byly aplikovány na architekturu, sochařství, malířství a takzvaná „dekorativní umění“. Lineárnost byla porovnána s modelem malebným či malířským (*malerisch*), paralelní povrchová forma s diagonální formou prostorovou, uzavřenost (tektoničnost) s otevřeností (atektoničností), rozmanitost s jednotností, jasnost s relativní nejasností. Prvé termíny těchto dvojic charakterizují klasické renesanční stadium, druhé patří baroku. Wölfflin se domníval, že přechod od prvního okruhu vlastností ke druhému neodráží určitou vývojovou zvláštnost tohoto jediného období, nýbrž nezbytný proces, který se odehrával ve většině historických epoch. Adama van Scheltema tyto kategorie aplikoval na následná stadia severoevropského umění od doby prehistorické do období stěhování národů. Wölfflinova modelu použily studie věnované několika dalším obdobím a posloužil historikům literatury, hudby, a dokonce i hospodářského vývoje. Wölfflin si též uvědomil, že model nelze jednotně aplikovat na umění německé i italské a ve snaze vysvětlit jejich odchylky zkoumal zvláštnosti obou národních typů umění, o nichž se domníval, že tvoří „konstanty“, tedy výsledek národních dispozic, které do jisté míry modifikovaly běžné vrozené vývojové tendence. Německá konstanta, jež je dynamičtější a nestálější, preferovala druhý okruh vlastností, zatímco model italský, uvolněnější a ohraničený, dával přednost okruhu prvnímu. Wölfflin tudíž předpokládal, že je takto možno dokázat předčasně zralý *malerisch* a barokní charakter německého umění v jeho klasické renesanční fázi i důsledný klasicismus italského baroka.

Slabiny Wölfflinova systému postřehne snad každý uměnovědec. Jeho schéma totiž dokáže jen stěží kategorizovat tak významný styl jako „manýrismus“, který přichází mezi vrcholnou renesancí a barokem. Z Wölfflinova pohledu je i předklasické umění 15. století nezralým, nesjednoceným stylem, neboť nezapadá do jeho vlastních kategorií. Ani moderní umění nelze definovat těmito terminologickými okruhy, i když některé moderní styly vykazují rysy obou: jsou tu kompozice lineární, které jsou otevřené, a malířské, jež jsou uzavřené. Je zřejmé, že lineární a malířské kategorie označují skutečné stylové typy, jejichž příklady je možno nalézt – s větší či menší mírou aproximace k Wölfflinovu modelu – i v dalších obdobích. Ale ona zvláštní jednota každé skupiny kategorií není nezbytně nutná (i když je možné tvrdit, že klasické a barokní etapy renesančního období tvoří „čisté“ styly, v nichž se základní umělecké procesy objevují v ideálně dokončené a identifikovatelné podobě). V dějinách umění si lze představit i objevit další kombinace pěti z těchto deseti kategorií. Manýrismus, který byl přehlížen jako projev dekadence, se nyní popisuje jako typ umění vyskytující se i v jiných obdobích. Wölfflin se pak jistě mýlí ve svém předpokladu, že existuje-li první typ umění – tedy fáze klasická –, musí následovat i druhá.

Tato možnost pravděpodobně závisí na zvláštních okolnostech, jež působily v některých, ne však ve všech epochách. Wölfflin ovšem takový vývoj pokládá za vnitřně determinovaný; vnější okolnosti mohou proces zbrzdit či urychlit, ne však vyvolat. Popíral, že by jeho kategorie pokrývaly i jiné významy než umělecké; popisují dva typické způsoby vidění světa, jež nejsou závislé na výrazovém obsahu. I když si mnozí umělci své náměty vybírají z valné části v souladu s takovými formami, formy samy nevznikají jako prostředky výrazové. Je tudíž pozoruhodné, že by se vlastnosti spjaté s těmito čistými formami měly přisuzovat i psychologickým dispozicím italského a německého národa.

Záhadou zůstává, jak by se tento proces mohl opakovat v Evropě po 17. století, protože podobný vývoj by vyžadoval – stejně jako při přechodu od neoklasicismu k romantickému malířství – opačný postup od baroka k neoklasicismu.

Ve své další knize Wölfflin některé ze svých názorů odvolal a připustil, že takové čisté formy by mohly odpovídat světovému názoru a že tento vývoj by mohl být ovlivněn historickými okolnostmi, náboženstvím, politikou atd. Nebyl však schopen svá schémata a interpretace náležitě modifikovat. Přes tyto nedostatky je třeba Wölfflina obdivovat za jeho snahu povznést se nad stylové zvláštnosti a dobrat se obecně platné konstrukce, která celou oblast zjednodušuje a organizuje.

Ve snaze vyrovnat se s obtížemi Wölfflinova schématu vytvořil Paul Frankl vývojový model, který kombinuje duální polární systém s modelem cyklickým. Postuluje opakující se pohyb mezi dvěma stylovými póly – stylem bytí a stylem dění – a uvnitř každého typu se nacházejí tři stadia: předklaskické, klasické a poklasické. V prvé i třetí fázi autor předpokládá výskyt alternativních tendencí, jež odpovídají takovým historickým momentům jako byl manýrismus, které by ve Wölfflinově schématu působily anomálně. Na Franklově systému je nejoriginálnější (nelze tu naznačit bohatost nuancí či složité skloubení tohoto modelu) pokus o dedukci takového vývoje a jeho fází (a mnoha stylových typů, zjištěných uvnitř Franklova systému) z analýzy základních forem a omezeného počtu možných kombinací, které velmi pečlivě zkoumal. Jeho schéma nebylo koncipováno k popisu faktického historického vývoje, což je sám o sobě velice nepravidelný proces, ale k vypracování modelu či ideálního schématu inherentních či běžných vývojových tendencí, založených na charakteru forem. Mnohé sociální a psychologické faktory ony vrozené tendence omezují či zplášťují a určují jim jiné vývojové dráhy; ty jsou pak podle Frankla bez odkazu k jeho modelu a jeho dedukci formálních možností nesrozumitelné.

Franklova kniha, čítající více než tisíc stran, vyšla bohužel v době (1938), kdy nemohla upoutat pozornost, již by si zasluhovala; od svého vydání je

knih v odborné literatuře prakticky přehlížena, i když se zcela nepochybně jedná o nejzávažnější pokus posledních let o vytvoření systematické základny ke studiu uměleckých forem. Žádný jiný uměnovědec neanalyzoval stylové typy tak důkladně jako právě Frankl.

Přes pronikavost úsudku a důmyslnost konstrukce vývojových modelů se teoretikům nepodařilo výrazněji ovlivnit výzkum speciálních problémů snad proto, že nedokázali náležitě přemostit onu mezeru mezi modelem samotným na straně jedné a určitým historickým stylem a jeho rozličnými vývojovými cestami na straně druhé. Zásady, jimiž se vysvětlují široké vývojové podobnosti, jsou jiného druhu než ty, kterými se interpretují jednotlivá fakta. Normální pohyb způsobený údajně rušivými faktory tvoří dvě odlišné sféry; prvá spočívá ve stylové morfologii, druhá je původu psychologického a sociálního; jako kdyby v mechanice platily dvě sady zákonů: jedna pro nepravidelný pohyb a druhá pro pravidelný; anebo jedna pro první a další pro druhou přibližnou hodnotu, používanou při zkoumání téhož jevu. Proto teoretikové, kteří se nejvíce zajímají o jednotný přístup ke studiu umění, rozdělili dějiny stylů do dvou kategorií, které nelze vyvodit jednu ze druhé či z nějakého společného principu.

Spolu s teoretiky cyklického vývoje pokládali i ostatní vědci vývoj stylů za nepřetržitý, dlouhodobý evoluční proces. I zde nacházíme póly a stadia a jisté náznaky univerzálního, byť ne cyklického procesu; tyto póly odpovídají nejranějším a nejpozdnějším stadiím a jsou odvozeny z definice umělcových cílů či z podstaty umění nebo z psychologické teorie.

První uměnovědci, kteří zkoumali dějiny předrenesančního umění, je pojali jako vývoj mezi dvěma póly, geometrickým a naturalistickým. Vycházeli z konstatování mocného rozmachu umění v historických kulturách od geometrických či jednoduchých, stylizovaných forem k tvarům přirozenějším; opírali se o myšlenku, podle níž ty nejnaturalističtější styly vznikaly v nejvyšším typu kultury, nejvyspělejších co do stupně vědeckého poznání a nejschopnějších zobrazovat svět přesnými obrazy. Tento umělecký proces odpovídal analogickému vývoji v přírodě od jednoduchého ke složitějšímu a měl svou dobu ve vývoji dětských kreseb v naší vlastní kultuře od schematických či geometrických tvarů k naturalistickým. Přijetí tohoto názoru napomáhal i původ jistých geometrických tvarů v primitivních průmyslových postupech.

Ve světle těchto argumentů je podnětné a zároveň i zajímavé uvažovat o tom, zda jsou paleolitické jeskynní malby, nejstarší známá umělecká díla, prostými zázraky zobrazování (ať už jsou schematické formální prvky těchto děl jakékoli, jsou naturalističtější než následující neolitické umění či umění doby bronzové) a zda ve 20. století uvolnily naturalistické prvky místo „abstrakci“ a tzv. „subjektivním“ stylům. Kromě těchto paradoxních

výjimek můžeme v historickém umění, tj. v pozdním klasickém a raném křesťanském období, sledovat proces progresivní stylizace a redukce volných naturalistických forem na ornament. Ke konci 19. století byl ornament často vytvářen metodou stylizace, geometrizováním přírodních motivů. Znalci soudobého umění brzy rozpoznali v geometrických stylech žijících primitivistů stopy staršího naturalističtějšího modelu. Rozbory ukazují, že se oba procesy odehrávaly i v minulosti; nenajde se mnoho důvodů, proč považovat kterýkoli z nich za typičtější či primitivnější. Geometrické a naturalistické formy mohou vznikat nezávisle v různých kontextech a koexistovat v téže kultuře. Umělecké zkušenosti posledních padesáti let dále naznačují, že stupeň naturalismu v umění není spolehlivým indikátorem technologické či intelektuální úrovně dané kultury. Neznamena to, že by styl na této úrovni nezávisel, ale že při úvahách o takových vztazích je třeba používat jiných kategorií než naturalistických a geometrických. Zásadní protiklad se netýká vztahu přirozenosti a geometričnosti, nýbrž jistých způsobů kompozice přírodních a geometrických motivů. Z tohoto hlediska se moderní „abstraktní“ umění blíží svým smyslem pro otevřenost, asymetričnost, nahodilost, spletnost a neúplnost forem spíše kompozičním principům realistického či impresionistického malířství a sochařství než předrenesančnímu umění s jeho geometrickými prvky. I když je pro konkrétní aspekt daného uměleckého díla důležitý charakter námětů, ať už „abstraktních“, nebo naturalistických, historikové se ani tolik nezabývají kategoriemi naturalističnosti a geometričnosti jako spíše detailnějšími strukturními koncepty, které se týkají i architektury, tedy oblasti, v níž se problém zobrazování jeví jako irelevantní. Díky takovým koncepcím vytvořili Wölfflin a Frankl své modely.

Zobrazování přírodních forem bylo cílem umění mnoha kultur. Ať už považujeme způsob zobrazování lidské a zvířecí postavy za společnou spontánně vzniklou myšlenku, či za ideu, která se rozšířila z jediného prehistorického centra, je třeba říci, že se tato otázka řešila v různých kulturách po svém. Různá řešení ukazují nejen na podobné rysy zobrazovacích prostředků, ale i na pozoruhodný paralelismus v následných etapách těchto řešení. Z tohoto hlediska je porovnávání měnících se způsobů zobrazování očí či záhybů oděvů v následujících stylech řeckého, čínského a středověkého evropského sochařství vskutku vzrušující zkušeností. Vývoj takových detailů od vysoce schematického typu k naturalistickému ve dvou posledně jmenovaných obdobích lze stěží vysvětlit přímým vlivem řeckých modelů; tyto podobnosti nejsou totiž jen geograficky velmi vzdálené, tvoří i výraznou časovou sekvenci. Abychom mohli čínské nebo románské formy interpretovat jako kopie starších řeckých prací, museli bychom předpokládat, že v každém stadiu následujícím po řeckých stylech měli umělci přístup k řeckým dílům odpovídajícího stadia, a to ve stejném pořadí. Některá cyklická schémata,

o nichž pojednávám výše, skutečně popisují vývojová stadia zobrazování; je tedy možné se ptát, zda formální schémata, jako bylo Wölfflinovo, nejsou jen zahalenými kategoriemi zobrazování, i když jsou aplikovány na architekturu stejně jako na sochařství a malířství; zdá se totiž, že úroveň zobrazování v posledně zmíněném druhu umění by mohla určovat obecnou formu plasticity a struktury pro celé výtvarné umění.

Tento aspekt stylu, tedy zobrazování přírodních forem, rozebírá klasický archeolog Emmanuel Loewy. Jeho útlá knížka *Zobrazování přírody v raném řeckém umění*, vydaná v roce 1900, je podnětná i pro moderní výzkum a nabízí širší možnosti uplatnění, než se doposud zdálo. Loewy analyzoval obecné principy zobrazování v raných obdobích umění a vysvětloval jejich stadia jako progresivní stupně v rámci nepřetržité změny od konceptuálního zobrazování, založeného na paměťovém obraze, k zobrazování perspektivnímu, plynoucímu z přímého vnímání předmětů. Protože se struktura paměťového vyobrazení v různých kulturách nemění, i způsoby zobrazování, založené na tomto psychologickém procesu, vykazují jisté společné rysy: 1) tvar a pohyb postav a jejich partií je omezen na několik typických forem, 2) jednotlivé formy jsou schematizovány v pravidelných lineárních typech, 3) zobrazování vychází z obrýsu, ať už se jedná o samostatnou konturu či siluetu jednotně kolorované plochy, 4) tam, kde se používá barev, jsou bez gradace světla a stínu, 5) části postav jsou divákovi prezentovány v jejich nejširším aspektu, 6) v kompozicích jsou až na některé výjimky postavy zobrazeny s minimem přesahů hlavních částí; faktický prostorový sled postav je v obraze transformován do juxtapozice v téže rovině, 7) zobrazování trojrozměrného prostoru, v němž se odehrává děj, víceméně chybí.

Ať už lze Loewyho kritizovat za cokoli, jeho pojetí paměťového obrazu jako zdroje těchto zvláštností a jeho popisy archaického modelu zobrazování jako univerzálního typu s charakteristickou strukturou jsou neobyčejně cenné. Lze je všeobecně aplikovat na dětské kresby i práce moderních neškolených dospělých a primitivů. Tato analýza ponechává stranou individuální rysy archaických stylů a ani nevysvětluje, proč se některé kultury vyvíjejí dál za hranice těchto stylů a proč u jiných, např. u egyptské kultury, přetrvávají archaické rysy po mnohá staletí. Vzhledem k omezením evolučního přístupu a naturalistické hodnotové normy si Loewy nepovšiml dokonalosti a expresivnosti archaických děl. Tento úhel pohledu opomíjí specifický obsah daných způsobů vyobrazení, neuvědomuje si ani úlohu obsahu a emocionálních faktorů při proporcionalizaci a zdůrazňování částí. Taková omezení však nesnižují celkový přínos Loewyho knihy pro formulaci tak evidentně rozšířeného typu archaického zobrazování i pro identifikaci stadií jeho vývoje v typ naturalističtější.

V této souvislosti můžeme podotknout, že na základě Loewyho principů lze též formulovat opačný proces, tedy změnu naturalistických forem v archaické, jak vidíme všude tam, kde primitivisté, obyvatelé kolonií a provincií a lidé neškolení ve vyspělých kulturách pořizují kopie prací naturalističtějšího stylu.

Nakonec se ještě zmíníme o Aloisu Rieglovi, autorovi prací *Stilfragen* a *Die spätromische Kunstindustrie*, nekonstruktivnějším a nejimaginativnějším z historiků umění, který se snažil pojmut celý umělecký vývoj jako jediný nepřetržitý proces.

Riegl se zvláště zabýval přechody, jež vyznačují začátek světových historických epoch (od staré orientální k helénistické, od starověké ke středověké). Opustil nejen onen normativní názor, podle něhož pozdější fáze cyklu znamenaly úpadek, ale i koncepci uzavřených cyklů. V pozdním římském umění, které bylo v jeho době považováno za dekadentní, našel umělecký mezičlánek spojující dvě významná stadia otevřeného vývoje. Jeho charakterizace tohoto procesu však není nepodobná Wölfflinově, i když na ní zřejmě nebyl závislý. Jako póly dlouhé evoluční řady formuluje dva typy stylů: „haptický“ (taktilní) a „optický“ (či malířský, impresionistický), jež zhruba odpovídají pólům Wölfflinových kratších cyklů. Vývojový proces od haptického k optickému lze nalézt v každé epoše, i když jen jako součást delšího procesu, jehož nejvýznačnější etapy jsou tisícileté a představují celé kultury. Podle Riegla tvoří dějiny umění nekonečný pohyb od zobrazování, založeného na přibližném, hmatatelném, nespojitém a samostatném vnímání předmětu a jeho částí, k vyobrazování celého pole vnímání jako bezprostředně daného, byť vzdáleného kontinua se splývajícími částmi, s rostoucí úlohou volných prostorů a s větším důrazem na poznávající subjekt coby konstituující faktor vnímání. Tento umělecký proces popisuje i Riegl terminologií fakultativní psychologie: uvádí vůli, cítění a myšlení jako postupně dominanty, které se účastní utváření našeho vztahu k okolnímu světu; takový proces odpovídá změně od převážně objektivního hlediska k subjektivnímu ve filozofii.

Riegl tento proces nerozebírá jen jako vývoj naturalismu od archaické etapy k impresionistické. Každá fáze přináší specifické formální a expresivní problémy. Riegl je znám i jako autor pozoruhodně pronikavých postřehů o detailní struktuře stylů, o kompozičních zásadách a vztazích figury k pozadí. Ve své systematické interpretaci starověkého umění a umění raného křesťanského období objevil někdy až s překvapující pronikavostí společné principy v architektuře, sochařství, malířství a ornamentu. Podařilo se mu též prokázat neočekávané souvislosti mezi různými stylovými aspekty. V práci pojednávající o holandském skupinovém portrétním malířství 16. a 17. století, tedy o tématu, které patří umění i sociální historii, provedl

velice detailní analýzu měnících se vztahů mezi objektivními a subjektivními prvky portrétního malířství a podobně rozebral též způsob sjednocování zobrazované skupiny, jež si postupně stále víc všimá diváka.

Motivace tohoto procesu a interpretace jeho posunů v čase a prostoru jsou u Riegla vágní a nezřídka fantastické. Každá významná etapa odpovídá určité rasové dispozici. Dějiny západních národů od doby starých orientálních království do současnosti jsou rozděleny do tří velkých úseků, charakterizovaných postupnou převahou vůle, citu a rozumu člověka orientálního, klasického a západního světa. Každá rasa sehrává předem určenou úlohu a odchází ze scény poté, co dohrála svou roli, jako by účinkovala v symfonii světových dějin. Zjevné odchylky od očekávané kontinuity vysvětluje v rámci daného systému teorie účelové regrese, která připravuje národ na jeho vyspělejší úlohu. Výskyt sociálních a náboženských faktorů v umění je považován spíše než za možnou příčinu za prostý paralelní projev analogického procesu, který probíhá v těchto dalších oblastech života. Jako červená nit se celou historií vine linie základního imanentního vývoje od objektivního přístupu k subjektivnímu, jenž způsobuje, že ve vztahu ke společnému určujícímu procesu se všechny soudobé oblasti umění vyznačují naprostou jednotou.

Toto stručné shrnutí Rieglových myšlenek nevystihuje vyčerpávajícím způsobem všechny pozitivní rysy jeho práce, zvláště pokud jde o jeho pojetí umění jako aktivního tvůrčího procesu, v němž nové formy vznikají z umělcovy vůle řešit specifické umělecké problémy. I jeho rasová teorie a podivné názory na historický stav určitého umění odrážejí snahu pochopit široké souvislosti, byť zkrácené neadekvátní psychologii a sociální teorií; s podobnými pokusy o formulování takové obecné platformy se od té doby v uměnovědě setkáváme jen vzácně. A ještě vzácnější byla ona průkaznost podrobného výzkumu, kterou se Riegl v neobvyklé míře vyznačoval.

Nyní předkládáme shrnutí poznatků moderních studií rozebírajících cyklické a evoluční teorie stylu:

1) Z hlediska historiků, kteří se pokoušeli rekonstruovat přesný vývojový sled bez postulování cyklů, panuje v umění Blízkého východu a Evropy od doby neolitické do dneška kontinuita – snad nejlépe symbolizovaná jako strom –, díky níž rané fáze určité kultury do jisté míry zachovávají nejvyspělejší formy kultur předcházejících.

2) Toto kontinuum zahrnuje přinejmenším dvě dlouhá vývojová období – starořecké a západoevropské středověké a moderní –, jež obsahují rozsáhlé typy, popisované rozličnými cyklickými teoriemi. Tyto dva cykly však nejsou nepropojené; umělci tvořící ve druhém cyklu často napodobovali díla dochovaná z období prvního a není jisté, zda některé vůdčí principy západního umění nebyly odvozeny od Řeků.

3) V těchto dvou cyklech a v několika dalších kulturách (asijské a americké) se vyskytuje množství příkladů podobného krátkodobého vývoje, zvláště od archaického lineárního typu zobrazování ke stylu „obrazovějšímu“.

4) Tam, kde existuje progresivní naturalistické umění, tedy umění, které se stává stále naturalističtější, nalézáme etapy, jež zhruba odpovídají archaické, klasické, barokní a impresionistické linii západního umění. I když tyto styly západního umění nejsou adekvátně popsány terminologií, jejich metody zobrazování ztělesňují specifický pokrok v rozsahu a způsobu zobrazování od prvních etap schematizovaného, tzv. „konceptuálního“ zobrazování samostatných předmětů, k pozdějšímu stadiu perspektivního vyobrazování, v němž se důležitým prvkem stala kontinuita prostoru, pohybu, světla a stínu a celkového ladění.

5) Při popisování západního vývoje, který slouží za vzor cyklických teorií, historikové umění vyčleňují pro definici stylových typů různé aspekty umění. V některých teoriích je hlavním zdrojem takových hledisek vývoj zobrazování, jiné zachycují rysy formální, jež lze nalézt i v architektuře, písmu a tvarech keramiky. V některých popisech tvoří kritéria vlastnosti výrazu a obsahu. Není vždy dostatečně jasné, které formální rysy jsou na zobrazování skutečně nezávislé. Je možné, že způsob vnímání předmětů v přírodě – perspektivní pohled na rozdíl od archaického konceptuálního způsobu – ovlivňuje i pojetí sloupu či nádoby. Ale příklad islámského umění, v němž je zobrazování sekundární, naznačuje, že vývoj dobových stylů v architektuře a ornamentaci nemusí záviset na stylu zobrazování. Pokud jde o výraz, nacházíme v barokním umění 17. století intimní díla mocné tragické senzibility, např. práce Rembrandtova, i skvostná monumentální díla; kterýkoli z těchto rysů můžeme objevit i ve formách nebarokního typu v jiných obdobích. V řeckém a čínském malířství však nenalezneme skutečnou dobu Rembrandtova šerosvitu, i když se o obou stylech říká, že neopstrádají barokní fáze.

[vi]

Nyní se budeme zabývat různými interpretacemi stylu bez ohledu na cykly a vývoj polarit.

Při vysvětlování stylové geneze připisovali uměnovědci velkou váhu technice, materiálu a praktickým funkcím určitého druhu umění. Dřevořezba tak dává přednost žlábkovanému či klínově řezanému reliéfu, kmen stromu dodává plastice válcovitý tvar, tvrdý kámen skýtá kompaktní a hranaté tvary, technika tkaní dává vzniknout vzorům schůdkovitým a symetrickým, hrnčířský kruh zavádí dokonalou oblost tvarů, smyčkový steh vede ke vzniku spirál atd. Takový byl přístup Sempera a jeho následovníků v minulém století. Mezi jinými Boas ztotožňoval styl či alespoň jeho formální stránku s motorickými návyky při práci s nástroji. V moderním umění tento názor figuruje v programu funkcionalistické architektury a designu. Ovlivňuje i starší interpretace gotické architektury jako racionálního systému, odvozeného ze žebrové konstrukce oblouků. Mezi stoupence této teorie stylu patří i moderní sochaři, kteří projevují výrazné tendence k používání kvádrů, využívají textury a zrnitosti materiálu a na dokončeném díle úmyslně zanechávají stopy po nástroji. Tato teorie souvisí s význačnou úlohou technologie v naší společnosti a moderní měřítka efektivní výroby se nyní stala uměleckou normou.

Není pochyb o tom, že některé stylové zvláštnosti mohou být vysvětleny právě těmito praktickými okolnostmi. Mají svůj význam i pro vysvětlení podobností primitivního a lidového umění, které – jak se zdá – nezávislejší na míře rozšíření stylů či jejich napodobování. Nejsou však o nic méně přitažlivé ani pro velmi vyspělá umění. Je sice možné, že dřevo jako materiál omezuje možnosti volby sochařových forem, známe však velké množství stylů dřevěných plastik, z nichž některé dokonce zastírají, že jde právě o tento materiál. Riegl již dávno přišel na to, že v dílech rozličné techniky, materiálu a užití jedné kultury se vyskytují tytéž formy; jedná se o společný styl, který zde analyzovaná teorie prostě nedokáže vysvětlit. Obecně řečeno, gotický styl je konstantní, ať už jde o jakýkoli typ architektury, dřevěných, slonovinových a kamenných plastik, deskové malby, barevného skla, miniatur, kovotepectví, smaltovaných předmětů a textilu. V některých případech mohla technika, materiál či funkce určitých artefaktů ovlivnit zobecnění stylu, a to aplikací na všechny předměty, techniky a materiály. A přesto není vybraný materiál uměleckého díla ve vztahu ke stylu vždy primární; umělec si ho může zvolit kvůli ideální výrazové či umělecké vlastnosti či kvůli hodnotě symbolické. Tvrdé materiály používané ve starém egyptském umění, zlaté a jiné vzácné luminózní materiály v umění mocných, oblibu oceli, betonu a skla v moderním umění a designu nelze považovat vzhledem k umělcovu

základnímu cíli za vnějšíkové jevy; právě naopak, tyto faktory jsou již obsaženy v původní koncepci. Kompaktnost sochy vyřezané z kmene stromu je vlastností, která je zahrnuta už v umělcově původním záměru ještě dříve, než on sám začne na řezbě pracovat. U hliněných figurek a v kresbách a malbách, kde materiál neomezuje celkové provedení díla, se objevují i kompaktní tvary. Kompaktnost může být považována za nezbytný rys archaického či „haptického“ stylu ve smyslu Loewyho nebo Rieglovy teorie.

Někteří historikové umění se tak odvracejí od čistě materiálních faktorů a zdroj stylu nacházejí v obsahu uměleckého díla. V zobrazovacích uměních je styl často spojován s určitým okruhem námětů, čerpaných z jediné oblasti myšlenek či zkušeností. V západoevropském umění 14. století, kdy vznikala nová ikonografie života Krista a Panny Marie, která zdůrazňovala témata utrpení, objevujeme nová seskupení linií a barev, jež přinášejí lyričtější, patetičtější pohled na svět než umění předcházející. V současné době vedla obliba konstruktivních a racionálních prvků v průmyslu ke vzniku mechanických motivů a vytvoření stylu, který se vyznačuje racionalitou, přesností, objektivitou a robustností tvarů.

Je přirozené, že ve světle těchto příkladů pokládají mnozí uměnovědci styl za objektivního nositele tématu či jeho vůdčí myšlenky. Styl se pak stává komunikačním prostředkem, jazykem nejen ve smyslu systému prostředků k přesnému tlumočení hlavní ideje zobrazování či symbolizování předmětů a dějů, ale také kvalitativním celkem, který je schopen naznačovat nejasné konotace, stejně jako zintenzivňovat účinky asociované i skutečné. Díky své představivosti založené na zkušenosti umělce odhaluje prvky a formální souvislosti, které jsou s to vyjádřit obsahové hodnoty a které budou vyhlížet náležitě umělecky. Ty nejuspěšnější pokusy ze všech, které byly v tomto směru uskutečněny, se budou posléze opakovat a vyvinou se v normu.

Vztah obsahu a stylu je složitější, než by tato teorie naznačovala. Existují totiž styly, v nichž není vztah mezi výrazem a hodnotou typických námětů naprosto zřetelný. I když se rozdíl mezi pohanským a křesťanským uměním vysvětluje zhruba odlišnostmi náboženského obsahu, existuje též dlouhé období – fakticky trvající několik staletí –, během něhož byly křesťanské náměty zobrazovány ve stylu umění pohanského. Ještě v roce 800 hovoří *Libri Carolini* o obtížích při rozlišování nepopsaných obrazů Panny Marie a Venúše. Takové zjištění může znamenat, že obecný názor křesťanů na pozdní pohanství byl stále ještě vlivnější než religiózní doktríny křesťanství, nebo že nové náboženství, ačkoli bylo vlivné, dosud nezměnilo své základní postoje a způsoby myšlení. Anebo byla funkce umění v náboženském životě příliš nevýrazná, neboť si do umění nenašly cestu všechny náboženské koncepce té doby. Ale i později, kdy již byl styl křesťanského umění zaveden, směřoval umělecký vývoj k naturalističtějším formám a docházelo k imitování prvků

staršího pohanského stylu, což ovšem byla praxe neslučitelná se základními náboženskými myšlenkami.

Styl, který vzniká ve spojitosti se specifickým obsahem, mnohdy přerůstá v obecně přejímaný model, jenž ovlivňuje všechny způsoby zobrazování daného období. Gotický sloh se objevuje stejně tak v dílech náboženských, jako světských. A je-li pravda, že se žádná domácí či civilní stavba tohoto stylu nevyznačuje onou expresivitou interiéru katedrály, z čistě formálního hlediska jsou v malířství a sochařství religiózní a světské náměty jen stěží odlišitelné. Naopak v obdobích méně pronikavého stylu, než byla gotika, se v rozličných námětových okruzích používá různých idiomů či dialektů formy. K tomuto závěru dospěla diskuse o pojetí stylové jednoty.

Závěry tohoto druhu podnítily uměnovědce ke snahám modifikovat prostý vztah mezi stylem a výrazovou hodnotou námětu, podle něhož je styl nositelem hlavních významů uměleckého díla. Místo toho byl však význam obsahu rozšířen a pozornost byla zaměřena na obecnější postoje či způsoby myšlení a cítění, které styl pravděpodobně vytvářejí. Styl je tedy chápán jako ztělesnění či projekce emocionálních dispozic a návyků myšlení, které jsou společné celé kultuře. Obsah jako paralelní produkt téhož pohledu na svět se bude tudíž vyznačovat vlastnostmi a strukturami, jež se podobají kvalitám daného stylu.

Historikové takové světové názory či způsoby myšlení a cítění obvykle abstrahují z filozofických systémů a z metafyziky daného období či z teologie a literatury, nebo dokonce z vědy. Vztah subjektu a objektu, ducha a hmoty, duše a těla, člověka, přírody či Boha, pojetí prostoru a času, vlastního já a kosmu jsou typickými oblastmi, z nichž jsou odvozovány definice světového názoru (či *Denkweise*) určité doby či kultury. Pokud jde o druhou oblast – kulturu, ta je pak ilustrována příklady z mnoha dalších sfér života, i když se ji někteří autoři pokoušeli odvozovat z uměleckých děl samotných. Ve stylu hledáme kvality a struktury, jež je možné porovnávat s určitým aspektem myšlení či světového názoru. Vzhledem k omezenému počtu řešení metafyzických problémů vyplývá tento aspekt někdy z apriorní dedukce možných světových názorů; anebo je typologie možných postojů jednotlivce k okolnímu světu a k jeho vlastní existenci porovnávána s typologií stylů. Viděli jsme, jak Riegl přisoudil třem rasám a třem hlavním stylům tři schopnosti vůle, citu a rozumu.

Pokusy vyvodit styl z myšlení jsou obvykle příliš vágní na to, aby poskytl víc než jen podnětné *aprecus*; taková metoda plodí obdobné spekulace, které před detailní kritickou analýzou neobstojí. Typickým příkladem takové analogie je vztah mezi gotickou katedrálou a scholastickou teologií. Společný jmenovatel těchto dvou soudobých jevů byl spatřován v jejich racionalismu a v jejich iracionalitě, v jejich idealismu i naturalismu, v jejich

encyklopedické úplnosti i snahách dopátrat se nekonečnosti, a nakonec i v jejich dialektické metodě. Přesto však váháme, máme-li takové analogie zásadně odmítnout, neboť katedrála přece náleží téže náboženské sféře jako soudobá teologie.

Obecný intelektuální obsah díla nabízí ještě slibnější možnosti vysvětlení podstaty stylu, a to tehdy, jestliže byly způsoby myšlení a cítění či světové názory formulovány v podobě postoje náboženství nebo dominantní instituce či třídy, jejichž mýty a hodnoty jsou dokumentovány a symbolizovány právě v uměleckém díle. Obsah díla ale nezřídka pramení z jiné oblasti zkušenosti než právě z té, z níž vzešel dobový styl a převládající způsob myšlení. Příkladem je světské umění doby, v níž převládaly náboženské myšlenky a rituály, a naopak religiózní umění sekularizované kultury. V takových případech zjišťujeme, jak důležitý je pro umělecký styl charakter kulturních dominant, zvláště institucí. Společný styl netvoří obsah jako takový, nýbrž obsah jako součást převládajícího korpusu víry, myšlení a zájmů, podporovaných institucemi, a projevů každodenního života.

Ačkoli dochází k pokusům vysvětlovat styly jako umělecké ztvárnění světového názoru nebo způsobu myšlení, které často drasticky rozměňují konkrétnost a rozmanitost umění, pomáhají v něm odhalovat netušené významové vrstvy. Daly vzniknout interpretaci stylu samotného jako vnitřního obsahu umění, zvláště v nezobrazovacích druzích umění. Potvrzují i názor moderních umělců, kteří tvrdí, že prvky formy a struktury tvoří hluboce smysluplný celek, jenž souvisí s metafyzickými názory.

[VII]

Teorie, podle níž dlouhodobé stylové konstanty odrážejí světový názor či způsob myšlení a cítění, je často formulována jako teorie rasového nebo národnostního charakteru. O těchto pojetích jsem se již zmiňoval při rozboru Wölfflinova a Rieglova díla. Tyto teorie jsou v evropské uměnovědné literatuře běžné již více než jedno století a sehrály důležitou úlohu při zvyšování národního uvědomění a rasového cítění; umělecká díla poskytují nejvýznamnější hmatatelné důkazy o vnitřním životě našich předků. Soustavné učení o tom, že německé umění je svou povahou napjaté a iracionální, že jeho význam závisí na věrnosti rasové povaze, způsobilo, že tyto rysy byly postupně přijaty za součást národního charakteru.

Slabina takového rasového pojetí stylu je zřejmá z rozboru dějin a geografie stylů, a to bez jakýchkoli biologických odkazů. Tzv. „konstanta“ je méně konstantní, než rasově (či národnostně) zaměřeni historikové předpokládali.

Německé umění zahrnuje období klasicismu i *biedermeier*, stejně jako díla Grünewalda a moderních expresionistů. V národnostně nejvyhraněnějších obdobích německého umění neodpovídají hranice rozšíření národního stylu hranicím převládajícího fyzického typu či recentním hranicím národním. Tento rozpor platí i v případě italského umění, které představuje pólův protiklad k umění německému.

V umění určité geografické oblasti či jistého národa se opakují důležité rysy, jež dosud nebyly vysvětleny. Je překvapivé sledovat podobnosti mezi uměním německé migrace a styly karlovského, otonského a pozdně gotického období, německou rokokovou architekturou, a konečně moderním expresionismem. Tyto styly oddělují dlouhá časová údobí, během nichž lze jednotlivé formy jen sotva popisovat tradičními německými kategoriemi. Ve snaze zachovat zdání konstantnosti takového vývoje předpokládali němečtí autoři, že v mezidobích těchto fází dominovaly cizí vlivy, považovali je za období příprav vedoucích ke konečnému vyvrcholení tvůrčí energie či pojímali odchýlné kvality jako další aspekt německého charakteru, který se vyznačuje jak iracionalitou, tak disciplinovaností.

Omezíme-li se na užší historické korelace stylu a dominantních osobnostních typů či skupin, jež tyto slohy vytvářely, narazíme na některé obtíže; určité typy již byly anticipovány v diskusi o obecném problému stylové jednoty.

1) V průběhu jednoho období bývá variace stylů v určité kultuře nebo skupině mnohdy velmi rozsáhlá.

2) Až do nedávné doby žili umělci, kteří styl formovali zcela odlišným způsobem života než ti, jimž bylo jejich umění určeno a jejichž názory, zájmy a kvalitu života odráželo. Nejtypičtějšími doklady jsou umění mocných monarchií, aristokracií a privilegovaných institucí.

3) Konstantní prvky všech druhů umění určité doby (nebo i několika období) nemusejí být pro charakterizaci stylu tak zásadní jako rysy variabilní; přežívající francouzský duch v řadě stylů v období 1770 až 1870 představuje jistou nuanci, jež není pro definici dobového stylu stejně důležitá jako rysy, které konstituují styly rokokové, neoklasické, romantické, realistické a impresionistické.

Pro potřeby interpretací měnících se dobových stylů pocítují historikové a teoretikové umění zvláště silně nedostatek teorie, jež by uváděla do vzájemné souvislosti jednotlivé formy na straně jedné a charakterové a citové tendence na straně druhé. Taková teorie, zabývající se výrazovými a strukturálními prvky, by měla potvrdit, které vlivy a dispozice určují volbu forem. Při svých fyziognomických interpretacích stylu však historikové nečekali na pomoc experimentální psychologie, ale stejně jako přemýšliví umělci se uchýlovali k intuitivním soudům a spoléhali se na bezprostřední uměleckou

zkušenost. Budovali si nesystematický, empirický korpus znalostí o formách, výrazech, vlivech a vlastnostech uměleckých děl, snažili se své závěry korigovat soustavným porovnáváním děl a odkazy na soudobé zdroje informací o obsahu umění, přičemž předpokládali, že postoje, které umělecký obsah ovlivňují, se musejí promítnout i do stylu. Interpretace klasického stylu není založena jen na přímém pozorování řeckých staveb a plastik; vychází i ze znalosti řeckého jazyka a literatury, náboženství, mytologie, filozofie a historie, které spoluvytvářejí nezávislý obrázek světa starých Řeků. Ten je zase zjemňován a obohacován zkušeností výtvarných umění a náš pohled zaostřují též znalosti různých druhů umění sousedních národů i výsledky snah napodobovat řecké modely v umění pozdních období. Ze zpětného pohledu téměř dvou staletí vědeckého bádání může citlivý historik umění, který má k dispozici poměrně omezený zdroj informací o řecké kultuře, reagovat přímo na onen „řecký duch“ starých budov a plastik.

Fyziognomické interpretace skupinových stylů obsahují jeden společný předpoklad, který zůstává i nadále problematický; psychologické interpretace specifických rysů umění moderního jedince lze aplikovat na celou kulturu, v níž je skupina nebo dobový styl charakterizován totožnými či podobnými vlastnostmi.

Pokryje-li schizofrenik arch papíru opakujícími se znaky natěsnanými vedle sebe, můžeme pak podobné směřování, vyskytující se v umění historické nebo primitivní kultury, vysvětlovat schizofrenickou tendencí či dominantním typem schizoidní osobnosti v oné kultuře? O správnosti takové interpretace lze pochybovat ze dvou důvodů. Za prvé si nejsme zcela jisti, zda je tento obrazec specificky schizoidní, pokud jde o soudobé jedince; může se jednat o složku psychotické osobnosti, kterou nalézáme i u osobností jiných temperamentů jako tendenci spojenou se zvláštními emocionálními obsahy či problémy. Za druhé obrazec, jenž vytváří jediný umělec schizoidního typu, může vykrystalizovat ve společnou konvenci později přijímanou ostatními umělci i veřejností, neboť uspokojuje jejich potřebu a nejlépe vystihuje specifický problém dekorace či zobrazování, aniž by se však dotýkala nějaké význačné změny ve zvycích a obecných postojích dané skupiny. Tuto konvenci mohou přijímat umělci rozličných typů osobností, kteří ji budou aplikovat a naplňovat ji individuálním obsahem a výrazem.

Názorný příklad vztahu mezi psychotickým, normálním individuem a určitou skupinou je zjišťování předmětných tvarů v relativně beztvarých shlucích bodů, jako třeba při halucinaci a psychologických testech. Tuto metodu doporučoval Leonardo da Vinci ostatním umělcům jako prostředek uvolňující invenci. Praktikovala se v Číně a později i v západním umění; dnes se stala standardní metodou, kterou používají umělci nejrůznějších

naturelů. U malíře, jenž tuto praxi zavedl a dokonale ji využíval, zřejmě odpovídala jeho osobní dispozici; ale pro mnohé jiné je zavedenou technikou. Z umělcova osobního hlediska není ani tak významná praxe samotná, jako spíš typy vybraných shluků bodů a to, co v nich umělec spatřuje; pozornost věnovaná druhému aspektu pak ukazuje na značnou rozmanitost individuálních reakcí.

Je-li umění považováno za projektivní techniku – a někteří umělci dnes o svých dílech uvažují právě v těchto dimenzích – povede pak interpretace díla k témuž výsledku jako projektivní test? Takové testy jsou koncipovány tak, aby co nejvíc snižovaly výskyt prvků závislých na vzdělání, profesi a prostředí. To však nic nemění na skutečnosti, že umělecké dílo zůstává i nadále těmito faktory výrazně ovlivněno. Hledáme-li v uměleckém díle osobní výraz, musíme rozlišovat mezi konvenčními aspekty a nesporně individuálními rysy. Při rozboru stylu určité skupiny však uvažujeme jen o takových nadosobních aspektech, které abstrahujeme z variant osobních. Jak pak můžeme na interpretaci stylu aplikovat kategorie z oblasti individuální psychologie?

Je pochopitelně možno říci, že zavedené normy skupinového stylu představují skutečnou komponentu umělcova pohledu a reakce na svět a lze je považovat za prvky morální osobnosti. Stejně tak mohou být zvyky a postoje vědců, které jejich profese vyžaduje, důležitou složkou jejich charakteru. Tvoří ale takové vlastnosti i typické rysy kultury či společnosti jako celku? Je umělecký styl, který vykrystalizoval jako výsledek řešení specifických problémů, nutně výrazem celé skupiny? Anebo je obsah a styl určité skupiny jejím reprezentativním rysem jen ve zvláštním případě, tedy když umění odráží společný názor a každodenní zájmy celé skupiny?

Běžnou tendencí fyziognomického přístupu ke skupinovým stylům je snaha interpretovat všechny prvky zobrazení ve funkci výrazu. Prázdné pozadí či negativní rysy, jako je absence horizontu a důsledné perspektivy, jsou v malbách považovány za symptomy přístupu k prostoru a času ve skutečném životě. Výskyt omezeného prostoru v řeckém umění je vysvětlován jako důsledek zásadního rysu řecké osobnosti. A přece – jak jsme již viděli – je ono prázdné pozadí společné mnoha dalším stylům. Setkáme se s ním v umění prehistorickém, ve starém orientálním umění, na Dálném východě, ve středověku a v mnoha předrenesančních malbách a reliéfech. Jeho výskyt v dětských kresbách současnosti i v kresbách neškolených dospělých naznačuje, že je již obsažen v univerzální primitivní úrovni zobrazování. Je však třeba dodat, že jde též o ilustrační metodu nejvyspělejších vědeckých prací minulosti i současnosti.

Neznamená to, že zobrazování celkově postrádá výrazové osobní rysy. Zvláštní pojednání „prázdného“ pozadí se může stát dynamickým výrazo-

vým prostředkem. Podrobná studie tak systematické metody zobrazování, jako je geometrická perspektiva, ukáže, že takový vědecký systém skýtá ne jednu možnost výběru; pozice roviny oka, intenzita konvergence, vzdálenost diváka od roviny obrazu – to vše jsou výrazové možnosti, které systém nabízí. Již sama existence systému předpokládá určitý stupeň zájmu o prostředí, což zase svědčí o jistém kulturním rysu a dlouhodobé tradici.

Zjištění, že umění vlastně zobrazuje jen omezenou část okolního světa, však automaticky nezavádí odpovídající omezení zájmů a vjemů v každodenním životě. Kdyby tomu tak opravdu bylo, museli bychom předpokládat, že se v islámu lidé nezajímali o zobrazování lidského těla nebo že současná obliba „abstraktního“ umění odráží všeobecnou lhostejnost ke všemu živému.

Zajímavým dokladem omezení předpokládaných shod prostorové i časové struktury uměleckých děl a prostorové a časové zkušenosti jednotlivců je způsob, jímž malíři 13. století zpodobňovali nové katedrály. Tyto budovy s vysokými klenbami a nekonečně dlouhými chodbami byly ztvárňovány jako mělké struktury, ne o mnoho větší než lidské postavy, jež obklopují. Konvence zobrazování nenabízely žádné prostředky k přetváření pojetí architektonického prostoru, tedy pojetí, které nepochybně sehrálo svou roli při vypracování celkové koncepce katedrály a o němž se hovořilo v soudobých dokumentech. (Je možné klást do souvislosti architektonické a výtvarné prostory; takový pokus by nás však zavedl mimo rámec této studie.) Prostor katedrály je neobyčejně expresivní, je to konstruovaný, ideální prostor, který působí na divákovu představivost. Není pokusem přeskupovat prostor běžného života. Pochopíme jej spíše jako výtvar odrazejší určitou náboženskou koncepci než jako pojetí, v němž byl každodenní způsob prostorového vnímání ztělesněn architektonicky. Je to zároveň prostor ideologický, neboť tlumočí atmosféru obklopující nejposvátnější náboženské postavy, přičemž není modelem průměrného, kolektivního přístupu k prostoru všeobecně, i když katedrálu navštěvuje kdokoli.

Pojetí osobnosti v umění má největší dopad na teorii, která považuje za bezprostřední zdroj dobového stylu jediného vynikajícího umělce. Tento stále ještě nedostatečně prozkoumaný názor, obsažený ve většině historických výzkumů i v kritice, pokládá skupinový sloh za imitaci původního stylu. Z rozboru dané vývojové linie vyplývá, že změny dobové formy skutečně pocházejí od jednotlivce. Z tohoto pohledu se osobnost velkého umělce a problémy přejaté od předchozí generace stávají dvěma základními faktory analýzy. Osobnost jako taková tu bývá nahrazena určitým negativním rysem či traumatickou zkušeností, jež aktivizuje vůli jednotlivce tvořit. Takový názor příliš přesně nevysvětluje, proč po sobě jisté kultury či historické epochy nezanechaly žádná podepsaná umělecká díla či životopisy umělců. Jedná se

ale o názor rozšířený mezi evropskými uměnovědci po čtyři poslední staletí. Lze pochybovat o jeho použitelnosti v případě kultur, ve kterých je individuální mobilita a rozsah osobní aktivity omezena a v nichž není umělec považován za deviovaný lidský typ. Hlavní obtíž pramení z nezávislého současného výskytu podobné stylové tendence v různých druzích umění, ze skutečnosti, že velcí mistři téhož oboru, kteří tvoří současně – Leonardo, Michelangelo a Raffael –, vykazují paralelní stylové tendence, i když si každý razí svůj vlastní osobitý rukopis, a že je nový přístup, jenž vytvořil jediný geniální umělec, anticipován a připravován předcházejícími uměleckými díly a myšlenkami. Význační gotičtí a renesanční umělci se vlastně seskupují do jakýchsi rodin, které čerpají ze společného dědictví i tendencí. Zásadní změny v umění bývají často spojovány s výskytem vynikajících původních děl, ale vznik nového směru určitého stylu a jeho přijetí nelze pochopit, aniž porozumíme momentálním podmínkám a obecným základům umění.

Výše zmíněné obtíže a složitosti však uměnovědce od psychologického přístupu neodradily. Dlouhodobá umělecká zkušenost pak zavedla jako vcelku přijatelnou zásadu názor, podle něhož je individuální styl výrazem osobním. Další výzkum toto zjištění mnohokrát potvrdil, a to všude tam, kde bylo možno ověřovat pojetí osobnosti, jež byla založena na interpretaci uměleckého díla, odkazem na dostupné informace o umělci. V rámci určité kultury či národa lze podobným způsobem srovnávat společné rysy umění s některými znaky společenského života, myšlení, zvyklostí a všeobecných dispozic národa. V tomto případě jde o korelace jednotlivých stylových prvků či aspektů na jedné straně a individuálních rysů národa na straně druhé a jen zřídkakdy jde o záležitosti celku. I když se v naší vlastní kultuře styly mění neobyčejně rychle, současná pojetí skupinových rysů dostatečně nevyklučují odpovídající změny v typech chování a neformulují model skupinové osobnosti tak, aby z něj bylo možno vysoudit, jak se ona osobnost za nových podmínek změnila.

Dnes platné koncepce skupinové osobnosti se pro vysvětlení stylů vyspělejších kultur s jejich značnou variabilitou a intenzivním vývojem jeví jako příliš zkostrnatělé. Nedoceňují totiž specializované funkce umění, které určují nadosobní charakteristiky. Můžeme se ale ptát, zda se určité obtíže při aplikaci charakterologických kategorií na národní či dobové styly neobjevují v interpretaci primitivních umění. Nabídl by například psychologický rozbor siouxskeho umění tentýž obrázek siouxske osobnosti jako model, vytvořený analýzou siouxskeho rodinného života, obřadů anebo loveckých metod?

[VIII]

Na závěr se dostáváme k interpretaci stylu pomocí kategorií společenského života. Myšlenku spojitosti těchto kategorií a stylu již naznačuje samotný rámec historie umění. Jeho hlavní oblasti dělení, jež akceptují všichni uměnovědci, tvoří i hranice společenských jednotek – kultur, říší, dynastií, měst, tříd, církví atd. – a období, která vytyčují významné etapy společenského vývoje. Velké historické epochy umění, jako byl starověk, středověk a moderní éra, jsou totožné s úseky ekonomických dějin; korespondují i s velkými společnými systémy jako byl feudalismus a kapitalismus. Významné ekonomické a politické přesuny uvnitř těchto systémů jsou leckdy doprovázeny nebo následovány změnami v uměleckých centrech a jejich stylech. Těmto etapám sociální historie zhruba odpovídá vývoj náboženství a hlavních ideologií.

Důležitost ekonomických, politických a ideologických podmínek pro vznik skupinového stylu (nebo světového názoru, který styl ovlivňuje) se všeobecně uznává. Specifiku řeckého umění v rámci umění starověku lze jen stěží oddělit od forem řecké společnosti a městského státu. Význam měšťanské třídy, jejího zvláštního postavení ve společnosti i jejího způsobu života pro středověké a raně renesanční umění Florencie a pro holandské umění 17. století je obecně známý. Při analýze barokního umění se často odvoláváme na protireformaci a absolutní monarchii jako zdroje jistých stylových rysů. Můžeme čerpat z pozoruhodných studií o mnohých problémech, které se týkají vztahu určitých stylů a obsahu umění k institucím a historickým podmínkám. Podle nich existuje spojitost mezi myšlenkami, charakteristikami a hodnotami vyrůstajícími z podmínek ekonomického, politického a občanského života a nově vznikajícími rysy daného umění. Přes všechny tyto zkušenosti nebyly dosud obecné zásady, aplikované při interpretaci a spojování typů umění s modely sociální struktury, zkoumány nijak systematicky. Mnozí odborníci, kteří při interpretaci jednotlivých rysů uměleckého stylu nebo námětu vyvozují globální závěry o politické či ekonomické situaci toho kterého období, doposud prokázali jen velmi málo snahy o vypracování adekvátní souhrnné teorie. Vědci pak takové údaje využívají a mnohdy popírají, že by tyto „externí“ okolnosti vůbec mohly nějak osvětlit podstatu uměleckých jevů jako takových. Obávají se totiž „materialismu“, jenž prý degraduje duševno a ideálno na vulgárně prakticistní úroveň.

Marxističtí autoři patří k tomu vzácnému typu uměnovědců, kteří se o aplikaci takové obecné teorie skutečně pokoušejí. Je založena na Marxově nepropracované domněnce, že vyspělejší formy kulturního života odpovídají ekonomické struktuře společnosti s tím, že tato struktura je určována

třídními vztahy ve výrobním procesu a technologickou úrovní. Mezi ekonomické vztahy a umělecké styly vstupuje proces ideologické interpretace, ona složitá imaginativní transpozice třídních funkcí a potřeb, které ovlivňují jednotlivé oblasti – náboženství, mytologii nebo občanský život, jež umění dodávají hlavní témata.

Velký význam marxistického přístupu tkví nejen v pokusu o historickou interpretaci měnících se vztahů mezi uměním a hospodářským životem ve světle obecné sociologické teorie, ale i v důležitosti, kterou připisuje rozdílům a konfliktům uvnitř společenské skupiny jako hybným silám vývoje a jejich vlivu na myšlení, náboženství, morálku a filozofickou reflexi.

Marxovy práce podávají pouze obecný nástin této teorie, jež byla jen vzácně aplikována systematicky ve skutečně badatelském duchu, jímž se vyznačují Marxovy spisy ekonomické. Marxistická uměnovědná literatura trpí schematickými a nezralými formulacemi a nehotovými soudy, jež jsou diktovány příslušností k politické linii.

Doposud nebyla vypracována obecná teorie stylu, která by adekvátně postihla problémy psychologické i historické. Čekáme na shromáždění poznatků o vytváření a výrazu forem a vypracování jednotné teorie procesů společenského života, která by analyzovala nejen praktické životní podmínky, ale i emocionální chování lidí.

O DOKONALOSTI, SOUVISLOSTI A JEDNOTĚ FORMY A OBSAHU

(1966)

[I]

Cílem mé studie je prozkoumat okolnosti, za nichž se uměleckému dílu jako celku připisují jisté vlastnosti, kvality dokonalosti, souvislosti a jednoty formy a obsahu, jež jsou považovány za podmínky krásy. I když jsou soudy o těchto vlastnostech založeny na bezprostředním vcítění do struktury celku, často se mění s pokračující zkušeností pramenící z daného objektu. Nikdy nejsou plně potvrzeny, a někdy je jejich platnost popřena jediným novým postřehem. Jako hodnotová kritéria nejsou přísná či nepostradatelná; setkáme se s význačnými uměleckými díly, jež takové vlastnosti postrádají. Koherenci nalezneme například v mnoha dílech, jimž se nás nedaří dojmout, a naopak vynikající práce se může vyznačovat nesoudržnostmi. Řád v umění je jako logika ve vědě: je to neodmyslitelný, leč nedostatečný požadavek k tomu, aby dílu dodal punc velikosti. Nacházíme řády nudné i zajímavé, nehezke i krásné, řády plné překvapení a jemných vztahů a řády, jež jsou těžkopádné a banální.

[II]

Slovo dokonalost je často rétorickým termínem vyjadřujícím divákův pocit řádnosti, jeho přesvědčení, že v díle je vše tak, jak má být, že nic nelze změnit, aniž by utrpěl celek. Naše vnímání uměleckého díla však není vyčerpávající. Uvědomujeme si jen některé jeho části a aspekty; další pohled odhalí mnohé z dalších vrstev, jež nebyly viditelné dříve. Nesmíme však zaměňovat celek v širokém aspektu, který je totožný s hranicemi díla, s celkem jako totalitou dané práce. Při odborném průzkumu můžeme v uznávaných mistrovských dílech objevit nejen umělcovy původní nedostatky,

ale i zásahy jiných autorů, kteří práci opravovali. V původním stavu se dodneška dochovalo jen málo starých obrazů. Dokonce ani bystří pozorovatelé tyto změny často nepostřehnou. Zjišťujeme, že obraz, který se jevil definitivním a dokonale vyváženým, jako Rembrandtova *Noční hlídka*, vlastně postrádá značnou část původního celku. Mnohé pasáže Homérovy *Iliady* jsou pozdějšími interpolacemi. Jen málo návštěvníků katedrály v Chartres dokáže rozlišit původní barevná skla od náhražek ve stejných oknech, instalovaných v následujících obdobích, zvláště v moderní době. Katedrála v Chartres je navíc dokladem toho, že dílo nemusí být stylově jednotné či úplné, aby bylo považováno za umělecky význačné. Na tomto skvostu spolupracovalo mnoho architektů, sochařů a malířů. Ani rozličné schopnosti těchto umělců, jejich odlišné styly, dokonce ani jejich lhostejnost vůči určité konzistenci v práci nezabránily pozdějším generacím, aby se tomuto nádhernému kostelu neobdivovaly jako vrcholnému dílu. Coby jediného neopakovatelného celku si neceníme jednotlivého uměleckého díla, ale – jako v případě Bible – rozsáhlého souboru prací. Drží-li Parthenon i ve své zchátralosti umělecky pohromadě díky velkolepým vlastnostem toho, co z původní stavby zbylo, v Chartres zase akceptujeme celek, v němž se vedle sebe ocitla značně odlišná pojetí formy. Dvě západní věže, jejichž výstavbu započali dva architekti ve 12. století, byly dokončeny v různých dobách, jedna z nich v pozdní gotice ve stylu, který zásadně kontrastuje se slohem ostatních částí průčelí. Ani velký západní portál neodpovídá původnímu návrhu; spolupracovalo na něm několik sochařů rozmanitého temperamentu a schopností a části věže byly nahodile odděleny a odstraněny ve snaze přizpůsobit se změněné konstrukci.

Avšak i tam, kde byl tvůrcem jediný velký umělec, můžeme vystopovat nesourodosti pramenící z nového pojetí zavedeného v průběhu práce. Tak na stropě Sixtinské kaple změnil Michelangelo poměrnou velikost postav uprostřed práce. Můžeme uvést další velká díla literatury, malířství a architektury, která jsou v některých ohledech neúplná či nedůsledná. A je možné se domnívat, že právě taková neúplnost a nedůslednost je v těch nejvýznamnějších dílech důkazem živého procesu, probíhajícího v nejzávažnějším a nejodvážnějším umění, který zřídka odpovídá naprosto přesně pevnému plánu, nýbrž podléhá nahodilostem v průběhu dlouhodobého tvoření. Dokonalost, úplnost, naprostá důslednost jsou spíš příznačné pro práce menší než pro díla velká. Nejvýznačnější umělci – Homér, Shakespeare, Michelangelo, Tolstoj – nám zanechali díla, která jsou plná problematičtějších rysů. Při hodnocení Shakespeara sestavil Samuel Johnson seznam nedostatků, jež by samy o sobě ospravedlnily označení „podřadný“ pro kteréhokoli autora, v jehož básních by se objevily. Shakespearova síla, kterou Johnson uznává, tkví ve schopnosti zaujmout a uspokojit nás i přes tyto nedokonalosti. Při

recenzování Tolstého Anny Kareniny Arnold poznamenal, že příběh není dobře konstruovaný a jako umělecké dílo má své chyby. Dodal však – jako všichni, kteří od té doby o Tolstém hovořili –, že jeho román není uměním, ale samotným životem.

Z další zkušenosti a podrobného průzkumu děl je zřejmé, že soud o dokonalosti v umění, stejně jako v přírodě, je pouhou hypotézou, nejistotou vytvářenou bezprostřední intuicí. Implikuje, že ceněnou vlastnost uměleckého díla, již jednou lidé pocítili, budou jako takovou vnímat i v budoucnosti. A pokud se soud o dokonalosti dotýká i povahy částí a jejich vztahu k určitému celku, předpokládá, že vlastnost, zjištěná v částech již vnímaných a citovaných jako příklady takové dokonalosti, se bude vyskytovat i ve všech dalších částech a aspektech, jež se budou zkoumat v budoucnosti. Existuje ovšem i negativní důkaz vycházející z nepřítomnosti pozorovatelných nesrovnalostí a slabín. Častokrát jsme se ale přesvědčili, jak omezené je naše vnímání celků tak spleťtých, jako jsou umělecká díla. V případě kruhu vzbudí naši pozornost i nepatrný zlom či odchylka. Ale ve tvaru složitém, třeba v románu, budově, obrazu či sonátě, je náš dojem celku výsledkem nebo sumarizací, v níž některé prvky mohou doznat změn bez zřetelného vlivu na vnímání celku: percepce takových složitých celků je náhlá a tolerantní, jisté momenty vyzdvihuje a jiné klidně přechází bez povšimnutí, připouštějíc v zájmu celkového účinku značnou nejasnost. Nejsme schopni udržet v zorném poli více než několik částí či aspektů a jsme vedeni minulými zkušenostmi, očekáváním a zrakovou konvencí, jež působí vysoce selektivně dokonce i při detailním zkoumání předmětu, který je určen k co nejúplnější, nejpečlivější percepci. Proto je tak udivující odborná schopnost rozpoznat ve známém díle dosud nepovšimnuté detaily a vztahy, které ukazují na zásahy jiných rukou. Senzibilita odborníka, vyškoleného a připraveného na takové zkoumání, tu není nepodobná schopnosti mikroskopu, objevujícímu v díle rysy nepostihnutelné běžným citlivým pohledem.

Ale i odborníci mohou být nejednou slepí či omylní. Vidět dílo takové, jaké je, poznat je v jeho plnosti, je cílem kolektivní kritiky vznikající po generace. Plnění tohoto úkolu napomáhají nová hlediska, jež umožňují odhalovat význačné rysy, které jiní pozorovatelé přehlédli. Při všech těchto následných soudech působí přitažlivost čerstvě spatřené struktury a kvality díla.

[iii]

Co jsem poznamenal o omylnosti soudů týkajících se souvislosti a úplnosti, platí též o soudech nesourodosti a neúplnosti. Ty se často řídí stylovými normami, které jsou předkládány jako všeobecné požadavky umění, a maří identifikaci toho kterého řádu v dílech, jež porušují formální kánon daného stylu. V praxi se normy neustále potvrzují prostřednictvím vjemů – pravděpodobně pomocí prostého nepředpojatého chápání určité vlastnosti, které se v podstatě těmito normami řídí. Tato skutečnost je dostatečně známá z výtek neuspořádanosti, vznášených proti modernímu umění, a zvláště proti kubistickým obrazům, které byly později kritizovány z opačného hlediska, kvůli nadměrnému zájmu o formu. Je zřejmé, že existují mnohé druhy řádů a naše vnímání řádu a neuspořádanosti je ovlivněno typem takové hodnoty. Pro toho, kdo je zvyklý na klasické výtvarné řešení, je symetrie a čitelná rovnováha předpokladem řádu. Výraznost jednotlivých částí, přehledné dělení do skupin, viditelné osy představují nepostradatelné vlastnosti dobře uspořádaného celku. Tento kompoziční kánon vylučuje vše složité, nevyrovnané, sloučené, rozptýlené, přerušované; přesto však mohou takové vlastnosti náležet celku, v němž můžeme – máme-li k tomu díky jisté estetice sklon – spatřovat určité pravidelné rysy. Moderní kompozice s nahodilými prvky a vztahy, jako práce Mondriana a raného Kandinského a v poslední době abstraktní malířství, se vyznačují mnohými formálními shodami: všechny prvky mohou být přímočaré, téže barvy či omezené barevné škály a mohou být umístěny na výrazné společné rovině; ať už se zdají být jakkoli rozptýlené, vykazují zřetelnou tvarovou příbuznost; hustota jejich výskytu v sousedních polích je přibližně stejná, anebo jsou její rozdíly náležitě vyrovnané. Po určitém čase se člověk naučí rozlišovat mezi všemi konkurujícími modely neuspořádanosti ty, které mají pevné a dokonale souvislé tvary srovnatelné s klasickými díly minulosti.

Mohl bych ještě poukázat na výrazný příklad dlouho nesprávně posuzovaného středověkého řádu, románského reliéfu v Souillacu s příběhem Theofila, Panny Marie a dábla. I přes svou metaforickou srozumitelnost se jevil kritickým pozorovatelům, kteří byli na tento umělecký styl citliví, jako dílo nesourodé. Jeho vada se vysvětlovala neúplností, jež vznikla následkem ztráty některých částí při stěhování rozsáhlého monumentálního reliéfu z původního místa na současné. Rozbor spojů tesaných kamenných kvádrů však prokázal, že nechybí nic; a detailnější formální analýza objevila trvalé příbuzenství forem s mnoha překvapujícími shodami domněle rozpojených a neúplných částí. Byl to radikální rozchod s očekávaným tradičním způsobem hierarchické kompozice tohoto podivného a dynamického díla, jenž v divácích vzbuzoval pocit práce chaotické a neúplné.

[iv]

Nyní se obracím k otázce jednoty formy a obsahu, což je pojem ožehavější a hůř postižitelný. Základ této hodnoty bývá někdy připisován výraznému souladu formálních vlastností s vlastnostmi a konotacemi zobrazeného tématu, což je podnětným druhem zobecněné onomatopoeie. Tak se na obraze s námětem násilí objevují mnohé protínající se, křížící se a zlomené tvary, dokonce i mezi stabilními součástmi díla, a na scéně klidné nalézáme hlavně horizontální tvary a hluboký volný prostor. Jde tu o onen básnický ideál spojení zvukové a výrazové stránky díla.

Takové pojetí jednoty je třeba odlišit od teoretické myšlenky, podle níž vzhledem k tomu, že všechny formy jsou expresivní a obsah díla představuje význam těchto forem jako zobrazení i jako expresivní struktury, tvoří obsah a forma jeden celek. Při zobrazení je každý tvar a barva konstituujícím prvkem obsahu, a ne pouhým zesílením. Kdyby se tvary jakkoli nepatrně pozměnily, obraz by neznázorňoval určitý předmět a vyznačoval by odlišný význam. Tudíž, dva portréty téže osoby, ale rozličného formálního provedení, se různí i obsahově, byť je spojuje stejný námět. Obsah je vytvářen specifickým ztvárněním spolu se všemi myšlenkami a pocity, které vhodně evokuje. A tam, kde zobrazování chybí, jako v architektuře, hudbě a abstraktním malířství, v kontextu funkce díla vlastnosti těchto tvarů, jejich expresivní povaha tvoří jeho obsah či význam.

Podle tohoto druhého způsobu platí jednotota formy a obsahu pro všechna díla, dobrá i špatná, a není hodnotovým kritériem. Představuje svého druhu definici umění stejně jako definici obsahu, i když se též vztahuje k mluvenému jazyku, v němž jsou fyziognomické charakteristiky řeči spolu se zamýšleným sdělením zahrnuty coby součásti daného obsahu. Jak se zdá, jednotota v této nedílné jednotnosti formy a obsahu má jiný smysl než v pojetích jednoty formy a jednoty obsahu, kde se rozlišitelné části posuzují tak, aby ladily nebo aby si vzájemně odpovídaly. To, co je v této jednotnosti formy a obsahu vyjádřeno, není třeba sjednocovat ve smyslu vnitřního souladu; je totiž slučitelné s proměnlivostmi v samotných významech. Abychom dospěli k závěru, že se určité dílo vyznačuje jednotou formy a obsahu, nemusíme o ní ani uvažovat; ona jednotnost vyplývá z definice obsahu uměleckého díla. Význam spojení „forma a obsah“ není v takovém případě jasný; nevíme, co bylo sjednoceno s formou jako rozpoznatelnou entitou či vlastností díla. Něco jiného je říci, že obsah je souhrnem významů daných subjektem, tvary a funkcemi díla, s mnoha rozličnými vrstvami konotace – obsahem neomezeným spíše než vymezeným, přístupným dalším objevům spíše než naprosto pochopeným v jediném okamžitém vnuknutí. Jednota formy a obsahu tedy vytváří harmonii upřesnitelných forem a významů a v určitých dílech se

může projevit dostatečně komplexně jako potvrzení divákova pocitu, že vše v díle vyniká oním uspokojujícím souladem, který je základem jeho krásy.

Tento soud o komplexní jednotě je pouhou interpretací, hypotézou; neexistuje jeden jediný vjem či série vjemů, jež by ji sjednotily a potvrdily. Stejně jako v přírodě, spočívají soudy o umělecké jednotě a dokonalosti na rozlišujícím vidění, na neuvážené a někdy habituální volbě hledisek, jako při jiných činnostech týkajících se složitých oblastí. Přisuzujeme-li dílu jednotu formy a obsahu, můžeme abstrahovat aspekt forem a významů, které se mohou shodovat. Není to *ta* forma a *ten* obsah, jež se nám jeví jako celek, ale určitý aspekt či část obou, které kvůli analogii či výrazové korespondenci spojujeme. Obsah a forma jsou plurálovými pojmy, jež v jediném díle zahrnují mnohé oblasti a mnohé řády. Vágnost použití onoho spojení formy a obsahu vyplývá z naší neschopnosti určit, ve které oblasti se onen vztah či ona jednota nachází. V každém díle pokrývají forma a význam několik vrstev a stupnic struktury, výrazu a zobrazení. Linie, hmota, prostor, barva, světlo a stín vytvářejí v malířství rozmanité řády, stejně jak to činí slova, děje, postavy a dlouhé sekvence vyprávění ve hře či příběhu. Navíc se uvnitř každého takového aspektu díla vyskytují prvky a charakteristiky, jež náleží dobovému stylu, jiné jsou osobním přínosem a další představují specifika daného díla. Je nad síly bezprostředního pochopení celku oddělit tyto aspekty od sebe a rozlišit jejich příspěvek obsahu, či dokonce vysvětlit jejich výraz.

V rozsáhlém malířském celku – vezměme například Giottovy padovské fresky – má každá scéna specifickou formu, která buduje svou výraznou podobu; všechny scény si však zachovávají soudržnost díky společným tvarům a barvám, i když jsou náměty odlišné. Bylo by obtížné porovnávat tento rozsáhlý celkový řád – v jediném okamžiku poskytnutý oku a potvrzený průzkumem opakujících se prvků a souvislostí – se sumarizujícím výrazem a významem, který lze nalézt i v Giottově pojetí příběhu o Kristovi. Ale i kdyby byl onen řád nalezen, platilo by nadále, že jsme schopni reagovat na jeden, aniž bychom plně pochopili druhý. Existuje-li ve všech těchto scénách společný duchovní přístup, který považujeme za vlastnost obsahu, objevuje se v každé scéně zvláštní forma spolu s rysy, jež nejsou pro převládající duchovní postoj doby určující.

Do jaké míry je jednota formy a obsahu ideální hypotézou, či dokonce programem, je zřejmé ze skutečnosti, že často oceňujeme formy, aniž bychom se vážně zabývali jejich zobrazenými významy; u jistých prací bychom nebyli s to začít uvažovat o oné jednotě s obsahem, neboť máme k dispozici pramálo původních významů. Známe některá starší umělecká díla, která jsou dnes stejně srozumitelná, jako byla pro jejich tvůrce. Z významového hlediska jsou nejvýznačnější z nich stále problematická a přestávají

zaměstnávat důmyslnost ikonografii. Domněnka, že by tyto formy nutně nabyly jiného významu, kdybychom věděli, co zobrazovaly, nebo jaký byl původně jejich hlubší obsah, je pouhým dohadem, i když existují díla, jejichž významy byly v důsledku nové interpretace pozměněny. Je nepravděpodobné, že by Tizianova *Láska pozemská a nebeská* změnila svou uměleckou povahu a hodnotu, i kdyby byla bývala přijata jedna alternativní interpretace sporného námětu malby.

Po důkladné obsahové analýze stropu Sixtiny je nám jeho význam nejasnější než struktura formální; hovořit zde o jednotě obsahu a formy znamená předstírat pochopení, jež je nám stále odepíráno. Taková nejistota nespočívá v nepřevoditelnosti výtvarného obsahu do slov, ale v obtížích dostatečně obsáhnout ony všeobecné představy, jejichž prostřednictvím vnímáme významy jako jednotu zahrnující náměty, konotační pole a množství souvislostí mezi jinak oddělenými prvky zobrazení.

Malíři přinášela každá jednotlivá postava svůj specifický význam i mnohé konotace a jeho celkové pojetí kompozice a četné formální detaily ovlivňovala potřeba tento význam zviditelnit. Opomíjet tuto skutečnost, a přesto hovořit o jednotě formy a obsahu, znamená ochuzovat obsah o základní významové jádro a dílu samotnému upírat velkou část jeho smyslu. Každá postava jako forma s určitým místem a uměleckou funkcí v celkové podobě díla má také vlastní obrazový význam. Ten lze pochopit i bez znalosti toho, co ona postava představuje či symbolizuje, jaká je její úloha v příběhu. Fakt, že nás stále vzrušuje celková záhadnost určitého díla, vyúsťuje v podiv nad teorií, podle níž zkušenosti spojené s formou nutně splývají se zkušeností obsahovou. V tomto případě se pro nás staly formy doslova hlavním obsahem díla; mocně na nás působí a jejich prostřednictvím pociťujeme umělcovu tvořivou sílu, jeho představivost a pojetí člověka, jeho styl živé osobnosti.

Není-li před známým Rembrandtovým obrazem *Muž s dýkou* divák schopen říci, zda se jedná o portrét řezníka, vraha, či sv. Bartoloměje, jenž byl umučen dýkou, přece se dokáže těšit z nádherné harmonie světla a stínu, barev a tahů štětce a oceňovat umělcovu sílu zviditelnovat postavu jako složitou lidskou přítomnost, prodchnutou citem a zasněnou náladou, a to vše bez konkrétního spojování malířských kvalit s atributy zamýšleného námětu. V případě portrétu nemusíme znát totožnost dané osoby, abychom mohli obdivovat ztvárnění individuality ryze malířskými prostředky. Avšak pro umělce měla tato totožnost zásadní význam. Určité výrazové formy, které z portrétu vyvozujeme jen neúplně, byly považovány za specificky adekvátní určitému modelu s jistými charakterovými rysy a významem.

Nahlížíme-li na různá díla z hlediska formy, zjišťujeme, že se vyznačují strukturální explicitností. V románu se zřídka kdy zabýváme formou; v architektuře, v hudbě, v některých malířských oborech a zvláště v krátkých

básních je forma zřetelnější a tvoří nepochybnou fyziognomii díla. Kdo si dokáže po přečtení Tolstého románu vzpomenout na jeho formu s touž přesností, se kterou dovede převyprávět příběh či nalézt slova shrnující myšlenky a pocity, jež děj prolínají? Existuje totiž určitý řád, model vyprávění, charakteristické syntaktické a frazeologické rysy, kontrasty a repetice slov, postav a děje, které vytvářejí celek, sestávající z významů obecných a detailních. Těmto aspektům však při čtení nevěnujeme pozornost; styl, forma vyprávění se jeví jako neviditelné médium, jímž prožíváme samotný příběh i pocity postav. Tato zásada však platí i pro podřadné spisy u čtenáře, který je naprosto omámen příběhem. Pro hodnotový problém jednoty formy a obsahu je relevantní skutečnost, že nehovoříme o Tolstého formě – i když ji rozpoznáme – stejně jako o jeho obsahu. V oné pozoruhodné čirosti tohoto prostředku Tolstého spisů lze postřehnout tutéž čistotu a upřímnost jako v povaze jeho vyprávění, což dokazuje jednotnost jeho umění alespoň v některých aspektech formy a obsahu. Tato jednota zde opět spočívá spíše ve společné vlastnosti než v nerozložitelné výslednici.

Formu a obsah může v praxi oddělit umělec, jenž před započatím díla ovládá formu odpovídající jeho vlastnímu stylu, která je použitelná pro mnoho obsahů, a pojetí námětu či tématu, jež je bohaté na významy a přístupné rozmanitým způsobům zpracování. Při realizaci se snaží o to, aby na sebe ony oddělitelné komponenty projektu vzájemně působily a aby v dokončeném díle daly vzniknout jedinečným vlastnostem jak formálním, tak významovým coby výsledku takové interakce, s mnoha shodnými vlastnostmi i kvalitami příznačnými pro formu i obsah zvláště. Krásu prostého jazyka složitějšího příběhu lze ocenit i bez úvah o tom, zda jde o vlastnosti obsahu.

Vztah mezi formami a jejich významem může být detailní nebo konvenční jako v případě krásné, rukou napsané nebo tištěné knihy, příkladu kaligrafické či typografické umělecké práce. Obdivujeme se dokonalosti písma, prostorové úpravě stránky, dekoraci, aniž bychom kdy poukazovali na význam slov. Z vlastností stránky nemůžeme vysoudit vlastnosti textu a víme, že jedna a táž umělecká forma může znázorňovat jakýkoli text, který byl svěřen kaligrafu umění, jež je obecně řečeno vůči významu textu indiferentní. Ale i když se tento žánr považuje za umění nízkého řádu, a to kvůli plytkosti jeho obsahu, omezeného na expresivní dopad harmonického souladu písma, ve stejných knihách nalezneme i složitější miniatury, jež nás zaujmou, ačkoli většinu jejich významů opomíjíme – ty jsou dostupné pouze odborníkům.

Pojetí jednoty formy a obsahu musí počítat s existencí formálních konvencí, které jsou nezávislé na námětu a které se ve velkém množství jednotlivých stylů zdají být totožné. V malířství a sochařství se systém forem,

aplikovaný na různá témata, nazývá stylem zobrazení. Dokladem je použití černého podkladu a červených figur a červeného pozadí s černými figurami v řeckém vázovém malířství, což je velmi charakteristický a výrazný formální znak tohoto umění. Obtížně by se dokazovalo, že volba jednoho či druhého řešení do značné míry souvisí s obsahem malby, ať už onen druhý pojem interpretujeme jakkoli široce. Mytologické náměty a témata každodenního života, prvky tragické a slavnostní, atletické i erotické jsou zobrazovány pomocí téhož kontrastu figur a pozadí. Umělci různých stylů takovou konvencí přijali a naplnili tuto základní formu vlastnostmi, které lze v budoucnosti spojovat s charakteristickými rysy osobního stylu a případně i s jednotlivými koncepcemi určitých témat. Ze specifického obsahu, a dokonce z obsahu považovaného za doménu námětů s typickým okruhem významů lze však vyčíst alespoň některé formální charakteristiky. Je možné, že tato konvence dodává citovou kvalitu, archaickou sílu odpovídající robustní objektivitě zobrazení. Ale i kdybych tuto interpretaci přijal, neodvážil bych se tvrdit předem, že všechny takové konvence a motivy onoho umění lze považovat za splynulé s významy určitého obrazu v souhlasném výrazu – dokonce i kdybych měl pocit, že se jedná o obraz dokonalý. Na druhé straně, spojovat určitou formu, spočívající v černi a červení figury a podkladu se světovým názorem obsaženým i ve volbě a pojetí celé kategorie řeckých námětů znamená vytvářet zvláštní významovou vrstvu, k níž nelze v daném díle nalézt explicitní odkaz. Při ilustraci mytických příběhů řecký umělec neilustruje ani nedemonstruje svůj světový názor; do určité míry jej vyjadřuje ne nepodobně jazykové struktúře, která – jak se předpokládá – v jistých rysech ztělesňuje stanoviska, převládající v dané kultúře a vyskytující se explicitněji i v některých objevných výrazech. Je však třeba říci, že i když je pro naši představivost domnělá spojitost formy a světového názoru lákavá a i když v našem vnímání řeckých uměleckých předmětů zakotvila jako hypotéza, dokud v našich očích nezíská onu jednoduchost a samozřejmost bezprostředně pochopeného významu, nebude světový názor takovým zřetelným výrazovým rysem uměleckého díla, jako je pocit pramenící ze zobrazeného úsměvu či kontrastu černé a červené, ale zůstane složitou a spornou interpretací.

Obě pojetí hodnoty – dokonalý soulad oddělitelných forem a významů i koncepce jejich nerozlišitelnosti – spočívají v představě ideálního vnímání, kterou lze přirovnat k mystickému zážitku jedinečnosti či Boha, pocitu jediného všepromikajícího duševního rozpoložení či absolutního souladu rozličných předmětů. Nevěřím, že tento přístup, vyznačující se upřímným přesvědčením o existenci hodnot, je příznivě nakloněn co nejplnější zkušenosti uměleckého díla. Charakterizuje určitý moment či aspekt, ne dílo tak, jak nám je odhaluje soustředěná kontemplace, jež může vést až k extázi. Aby

člověk dokázal vnímat umělecké dílo takové, jaké je, musí být schopen svůj postoj měnit za přechodu od jedné části ke druhé, od jednoho aspektu ke druhému a v následných vnímáních progresivně obohacovat celek.

Tvrdil jsem, že dílo nevnímáme komplexně, ačkoli na ně jako na celek pohlížíme. Snažíme se je vnímat co možná nejúplněji a způsobem integrujícím, třebaže naše vidění selektivní a omezené. Je to vidění kritické, které si neúplnost vnímání uvědomuje, dílo prozkoumává a setrvává na detailech i na obecných aspektech, jež nazýváme celkem. Počítá i s jinými způsoby vidění; jedná se o kolektivní a součinný způsob vidění, který podporuje porovnávání rozmanitých typů vnímání a soudů. Zná i okamžiky náhlého odhalení pravdy a intenzivního zážitku jednoty a úplnosti, momenty, jež sdílí díky zkoumání jiných.

K PROBLÉMŮM SÉMIOTIKY VÝTVARNÉHO UMĚNÍ: POLE A NOSITEL OBRAZU-ZNAKU*

(1969)

Zabývám se zde nemimetickými prvky obrazu-znaku a jejich úlohou při konstituování znaku. Není jasné, do jaké míry jsou tyto prvky nahodilé a do jaké míry spočívají v organických podmínkách zobrazování a vnímání. Určité prvky, jako je třeba rám, představují historicky vyvinuté, vysoce variabilní formy; i když jsou evidentně konvenční, k pochopení obrazu není jejich znalost nezbytně nutná; mohou nabýt i sémantické hodnoty.

Dnes považujeme za samozřejmost a nepostradatelný prostředek obdélníkový tvar archu papíru a jeho jasně vymezenou hladkou plochu, na níž se kreslí nebo píše. Takové pole ale nemá obdobu ani v přírodě, ani v mentálních způsobech zobrazování, kde příznaky vizuální paměti vystávají ve vágním neohrazeném prázdnu. Odborníci zabývající se prehistorickým uměním vědí, že pravidelné pole je vyspělým artefaktem, jehož vznik předpokládá dlouhý umělecký vývoj. Jeskynní malby starší doby kamenné byly nakresleny na nepřipraveném podkladě, na hrubé stěně jeskyně; nepravidelnosti země i skály z obrazu vystupují. Umělec tehdy pracoval s polem, které nemělo určené hranice, a mnoho nepřemýšlel o povrchu jako o specifickém podkladu, takže často své zvířecí figury maloval přes již nakreslený obraz, který ani nesmazal, jako by nebyl viditelný. Jestliže snad svůj vlastní výtvar považoval za dílo, které na stěně zaujímá určité místo, jež bylo následným malbám rezervováno v důsledku zvláštního rituálu či zvyku, tak jako člověk rok co rok zapaluje oheň na vyhaslých uhlících téhož ohniště, nepovažoval tento prostor za pole ve stejném smyslu, v němž pozdější umělci spatřovali své výtvar jako postavy vystupující z vhodně kontrastního podkladu.

Hladké připravené pole je vynálezem pozdějšího stadia vývoje lidstva, který šel ruku v ruce s vývinem hlazených nástrojů v době neolitické a bronzové a se vznikem hliněného nádobí a architektury pravidelných vrstev

* Tento referát byl původně přednesen na 2. mezinárodním kolokviu o sémiotice, jež se konalo v Kazimierzi v Polsku v září 1966.

skloubeného zdiva. K takovému vývoji pravděpodobně došlo v souvislosti s používáním artefaktů jako předmětů znakotvorných. Umělci vynalézavé obrazotvornosti oceňovali hodnoty podobných předmětů jako podkladu a po čase dodávali obrazům i písmu na vyhlazených a symetrických podkladech odpovídající směrovou, prostorovou i skupinovou pravidelnost v souladu s formou předmětu coby sdruženého ornamentu sousedních částí. Na rozdíl od prehistorických nástěnných maleb a reliéfů byl obraz přesně ohraničen onou uzavřeností a uhlazeností připraveného povrchu, často i výrazně barevného. Prehistorické nástěnné malby a reliéfy musely konkurovat nahodilostem podobným hluku a nepravidelnostem podkladu, který nebyl o nic méně členitý než znak sám a který na něj mohl působit. Nově nabytá hladkost a prostorová uzavřenost daly později vzniknout transparentci obrazové roviny, bez níž by zobrazení trojrozměrného prostoru nebylo úspěšné.

Jak jsem již řekl, díky novému pojetí podkladu konstruuje umění zobrazování pole s výraznou povrchovou rovinou (či pravidelným zakřivením) a přesně ohraničeným obrysem, jenž může být vytvářen uhlazenými okraji artefaktu. Horizontály této hranice jsou nejprve podpůrnými základními čarami, které vzájemně propojují postavy a rozdělují též povrch na paralelní pruhy, čímž pevněji zavádějí osy pole jako souřadnice stability a pohybu.

Nevíme přesně, kdy k takovému uspořádání obrazového pole došlo: odborníci dosud věnovali jen málo pozornosti této zásadní umělecké změně, která má klíčový význam pro naše vlastní výtvarná díla, dokonce i pro fotografii, film a televizní obrazovku. Při zkoumání dětských kreseb ve snaze dopátrat se podstaty těch nejprimitivnějších procesů tvorby obrazů zapomínáme, že při práci na takových kresbách, vytvářených na obdélníkových arších hlazeného papíru, často různými barvami, děti přejímají dlouhodobé výsledky kultury, tak jako po fázi lalace vykazuje jejich jednoduchá řeč prvky již vyvinutého fonetického a syntaktického systému. Dětské kresby jsou brzy v důležitých formálních ohledech přizpůsobeny umělému obdélníkovému poli; postup, jímž prostorově zaplňují pozadí, odráží jejich zkušenost s výtvarnými díly, která již viděly; a jejich výběr barev předjímá paletu dospělých, tónový systém získaný dlouhou zkušeností při zobrazování. Z tohoto hlediska je třeba uvažovat i o pozoruhodných malířských výtvorech opic v zoo. My sami vlastně způsobujeme vznik oněch úchvatných kresb tím, že do rukou opic vkládáme papír a barvy, stejně jako je v cirkuse necháváme jezdit na kole a provádět další kousky s předměty, jež náležejí lidské civilizaci. Není pochyb o tom, že umělecká činnost opice vykazuje impulsy a reakce, které jsou v její povaze latentní; stejně jako její samočinné vyvažování při jízdě na kole je i konkrétní výsledek na papíře, ať už se jedí jakkoliv spontánním, produktem domestikace, což ovšem znamená kulturní

vliv. Jde o experiment, který provádí civilizovaná společnost se zvířetem, tak jako v jistém smyslu experimentujeme s dítětem, když v něm probudíme řeč a předáváme mu další zvyky společnosti.

Charakter nejstarších známých polí-obrazů – nezpracovaných a prostorově neohraničených – není jen archaickým jevem minulosti. Případá-li nám dnes přirozené vytvářet si pro obraz hladký ohraničený podklad jako nutný předpoklad zřetelného vnímání, musíme si též uvědomit další možnosti uplatnění primitivnějšího podkladu v pozdějších kulturách, včetně naší. Nástěnné malby v egyptské Hierakonpoli (přibližně 3500 let př. n. l.) nám svým uspořádáním do roztroušených neohraničených skupin připomínají jeskynní a skalní obrazy starší doby kamenné; členové mnohých primitivních národů dodnes kreslí své obrázky na neupravené neuzavřené povrchy nebo je do nich vyrývají. Spontánní nápisy a kresby na zdech starobylých budov nejsou v tomto ohledu odlišné od těch, jež se kreslí v současnosti; jako ty moderní neberou v úvahu pole, které zabírají, či znehodnocují již existující obraz. Ale obrazové pole nezůstává vždy nedotčeno, dokonce ani v díle s úctou uchovávaném jako drahocennost. V Číně, kde bylo malířství vznešeným uměním, neváhal majitel napsat na nepokreslené pozadí nádherné krajinomalby veršované či prozaické poznámky a na obrázek prominentně otisknout svou pečeť. Podklad obrazu byl zřídka vnímán jako součást samotného znaku; postava a podklad nevyvolávaly v divákově oku pocit nerozborné jednoty. Při prohlídce obdivovaného díla nemusel odborník pokládat prázdný podklad a okraje za skutečné součásti obrazu, tak jako čtenář může v okrajích a ve volném prostoru v textu spatřovat místo pro poznámky. Je zřejmé, že chápání celku závisí na zvyklostech pozorování, které se mohou lišit. Čínského umělce, citlivého na sebemenší ohyb tahu štětce a na místo takového zlomu v obraze, nevzrušuje výskyt písma či pečeti přidaných na původní dílo. Nepohlíží na ně jako na součást obrazu o nic více, než my sami považujeme malířův podpis ve spodní části krajinomalby za předmět v popředí zobrazeného prostoru. Také v asyrském umění, které již pracovalo s připraveným a ohraničeným podkladem, bylo někdy do zobrazených postav králů a božstev vyryto písmo, jež přetínalo obrysy těchto figur.

Postupující v opačném sledu a vycházejíce z jiné motivace, umělci naší doby uchovávají na papíře či plátně prvotní čáry a barevné tahy, které tam byly postupně naneseny v procesu malby. Uznávají alespoň některé přípravné a často předběžné tvary za permanentně viditelné a integrované součásti obrazu; ty jsou pak ceněny jako znaky tvůrčovy činnosti během vytváření díla. Vedle onoho překrývání obrazu obrazem v prehistorickém umění chápeme tento postup jako další cíl umělce; stojí však za zmínku i jako zdroj podobného vizuálního efektu, jehož je dosaženo ze zcela jiného

pohledu. Nepochybuji o tom, že moderní praxe v nás vyvolává sklon nahlížet na prehistorická díla jako na nádherný kolektivní palimpsest.

Počínajíc renesancí, směřuje moderní umění k přísnější jednotě obrazu – jednotě, která obsahuje souhrn postav s vyhrazenými obrysy podkladu –, poskytuje však i příklady úmyslně vytvořeného fragmentu či skici i doklady díla neúplného, jež je ceněno právě kvůli své nedokončenosti, a dokonce i malby malého segmentu pole bez ohledu na volné prostory kolem něho.

Je možné, že nepřipravený podklad měl pro prehistorického malíře pozitivní význam, avšak tato myšlenka musí zůstat hypotetickou. Lze předpokládat, že se umělec ztotožňoval se skalní nebo jeskynní stěnou prostřednictvím prapůvodní hrubosti podkladu svého obrazu. Moderního umělce Joana Miró, který zřejmě staré skalní malby svého rodného a milovaného Katalánska znal, přitahoval nepravidelný povrch odvěké skalní stěny a používal ho jako podkladu, na nějž maloval své vlastní bezprostředně koncipované znakovité abstraktní tvary. Jiní umělci malovali na obláčky a na nalezené úlomky přírodních a umělých předmětů, využívající nepravidelnosti jejich podkladu a fyziognomie ke zvýšení estetického dopadu celku. Inklinují však k názoru, že prehistorický povrch byl neutrálním, ještě neurčitým nositelem obrazu.

Kromě připraveného podkladu často považujeme za samozřejmost i pravidelný okraj a rám a pokládáme je za základní rysy obrazu. Lidé si běžně neuvědomují, jak pozdním vynálezem rám vlastně je. Jeho předchůdcem bylo obdélníkové pole rozdělené do pásů; horizontály, ve formě základních čar či pásů spojujících a podpírajících jednotlivé postavy, byly vizuálně výraznější než oddělené vertikální okraje pole. Nápad vytvořit kolem obrazu souvislý vymežující rám, homogenní ohradu podobnou městským hradbám, se datuje do konce 2. tisíciletí př. n. l. (jestliže se tato myšlenka vůbec tehdy zrodila). Výrazný rámeček, který uzavírá obraz s perspektivním pohledem, zasazuje povrch obrazu zpět do prostoru a pomáhá pohled prohloubit; podobá se rámu okna, skrz nějž vidíme prostor za sklem. Rám pak náleží prostoru pozorovatele spíše než iluzornímu, trojrozměrnému světu, který odkrýváme v prostoru uvnitř a za ním. Jedná se o vyhledávací a zaostrovací prostředek, umístěný mezi pozorovatelem a obrazem. Rám však může vstupovat i do procesu vytváření obrazu, a to nejen prostřednictvím kontrastů a harmonií, jež vyplývají z jeho výrazné formy, zvláště v architektonickém sochařství, ale také – jako ve stylech moderních – v praxi zvláštního přetínání předmětů ležících v popředí na rámu, jako by ležely těsně před divákovým zrakem a jako by byly viděny postranním průzorem. Rám tyto předměty zachycuje a potom se zdá, že přechází přes zobrazené pole, které se rozprostírá po stranách za ním. Vynalézavými mistry této výtvarné metody byli Degas a Toulouse-Lautrec.

Uvedme příklad podobné moderní praxe: oříznutý obdélníkový obrázek bez rámu či bez okraje nám umožňuje jasněji pochopit další funkci rámu. Oříznutí, jehož se nyní běžně používá ve fotografických ilustracích knih a časopisů, zvyrazňuje parciální, fragmentární a nahodilé prvky obrazu i tam, kde se ústřední předmět nachází v samém středu pole. Vypadá to, že takový obraz byl nahodile vyříznut z většího celku a náhle transponován do divákova zorného pole. Ořezaný obrázek je pak určen jen jakoby letmému pohledu spíše než předem připravenému delšímu pozorování. Ve srovnání s tímto typem se zarámovaný obraz zdá být úplnější i formálněji prezentovaný, existuje zdánlivě ve vlastním světě.

Nedávnou praxí je zavěšování neorámovaných obrazů. Moderní nezáramovaný obraz v jistém smyslu ilustruje funkce rámu ve starším umění. Rám se stal nepostradatelným, jakmile přestal obraz zachycovat prostorovou hloubku a počal se víc soustřeďovat na výrazové a formální vlastnosti nemimetických značek spíše než na jejich odlišení od znaků. Jestliže kdysi obraz ustoupil dovnitř orámovaného prostoru, pak nyní plátno vystává ze zdi jako samostatný předmět, s povrchem hmatatelně pomalovaným, ať už abstraktními náměty, nebo zobrazením, které je převážně ploché a které ve výrazných liniích a tázích či libovolně vybraných formách a barvách dokumentuje umělcovu činnost. I když takový vývoj odpovídá tomuto aspektu moderního malířství, neorámované plátno se nestalo běžným prostředkem ani v umění novém. Ony dřevěné či kovové pásky, které nyní mnohé obrazy rámují, již netvoří ta výrazná a bohatě zdobená ohrazení, jež kdysi obrazu pomáhala zdůrazňovat hloubku naznačovaného prostoru a jejichž pozlacené osazení tlumočilo dojem drahocennosti daného uměleckého díla. Jsou to úzké neokázalé okraje, často líčující s rovinou plátna, které ve své jednoduchosti potvrzují i úctu k upřímnosti a potivosti umělecké činnosti. Jako umělecké dílo se neorámovaný obraz jeví dohotovenějším a skromnějším. Paralelou neorámovaného obrazu je moderní socha bez pedestalu, která je buď zavěšena, nebo umístěna přímo na zem.

Naše pojetí rámu coby pravidelné ohrady, oddělující pole zobrazení od sousedních ploch, se ale nevztahuje na všechny druhy rámu. Existují i obrazy a reliéfy, v nichž z rámu vystupují prvky obrazu, jako by ten byl pouze součástí pozadí a existoval v naznačeném prostoru za postavou. Takové přechínání z rámu často přerůstá ve výrazový prostředek; při tomto přechínání rámu se postava vyobrazená v pohybu zdá být aktivnější, jako by ani nebyla ve svém pohybu omezoována. Rám pak patří víc skutečnému prostoru obrazu než hmotnému povrchu; konvence je naturalizována jakožto prvek prostoru obrazu spíše než divákova prostoru či prostoru nositele. Ve středověkém umění je toto narušení rámu běžné; je však doloženo již v umění klasickém.

Tehdy rám neměl funkci ohraničení, ale pikturálního milieua díla. A poněvadž může sloužit ke zvýšení pohyblivosti postavy, dokážeme pochopit i prostředek opačný: rám, který je vtačen a stočen dovnitř do obrazového pole, čímž postavy stlačuje a proplétá (sloup v Souillacu, „Imago Hominis“ v *Echternášském evangeliu*, Paříž, Bibl. nat. ms. lat. 9389).

Vedle těchto variant vztahu mezi rámem a polem v umění se musím zmínit o další, která je neméně zajímavá; rámem je někdy i nepravidelný tvar, jenž naznačuje obrysy předmětu. Není to již jakýsi předem existující rys obrazu-nositele nebo podkladu, nýbrž znak dodaný, který závisí na obsahu obrazu. Obraz je primární a rám je načrtnut kolem něho. V tomto případě rám zvýrazňuje tvary znaků, spíše než by uzavíral pole, na kterém jsou tyto znaky rozmístěny. Stejně jako u příkladů, na nichž figura proráží rám, uplatňuje se ona nezávislost a dynamičnost znaku i v oklikách, jež jsou rámu vnuceny obrazem (Vézelay).

Z toho vyplývá, že striktně se uzavírající obdélníkový rám se sice zdá být přirozeným prvkem a uspokojuje jistou potřebu jasnosti obrazu v procesu jeho vyčleňování při pozorování, jedná se ale pouze o jednu možnou aplikaci rámu. Taková forma se může obměňovat s cílem vyvolat zcela opačné účinky, které také uspokojují jakousi potřebu, anebo odpovídají nějaké koncepci. Všechny tyto typy lze snadno identifikovat jako organizační a výrazové prostředky, ale ani jeden z nich není nezbytný či univerzální. Demonstrují umělcovu volnost libovolné konstrukce účinných odchylek od modelu, jenž by se zprvu mohl jevit jako zdroj inherentních a neměnných *apriorních* podmínek zobrazování.

Vraťme se k vlastnostem podkladu ve funkci pole. I když jsem k popisu neupraveného povrchu použil slova „neutrální“, je nutno říci, že nepomalované, prázdné pole obklopující postavu není zcela prosto výrazového účinku, dokonce ani v nejnahodilejších neohraničených zobrazeních. Představte si postavu nakreslenou na úzkém prostoru kousku kamene, který ji uzavírá do hranic procházejících kolem oné figury; a představte si tutéž postavu na širším, byť stále nepravidelném povrchu. Na prvním se bude jevit podlouhlejší a sevřenější, na druhém bude umístěna v prostoru, který poskytuje více volnosti pohybu a naznačuje potenciální pohybovou aktivitu. Divák nutně vnímá prostor kolem nejen jako podklad ve smyslu celostní psychologie, ale i jako součást těla a jako přínos jeho kvalitám. Z estetického pohledu se zdá, že tělo, a vlastně jakýkoli jiný předmět, zahrnuje i prázdný prostor kolem sebe, coby pole existenční. Účast okolního prázdného prostoru na vytváření obrazu-znaku postavy je ještě zřetelnější v obrazech zpodobňujících několik figur; odstupy mezi nimi zde vytvářejí rytmus těla a prázdna a prohlubují dojem intimnosti, prolínání a izolovanosti, jako u prostorových mezer ve skutečné skupince lidí.

Stejných vlastností pole v prostorové funkci s latentní expresivitou se využívá v tištěných i ručně psaných verbálních znacích. V hierarchii slov na titulní straně knihy či na plakátě jsou klíčová slova nejen zvětšena, ale často jsou vyčleněna na pozadí, které je po stranách otevřenější.

Je zřejmé, že obrazové pole má své místní kvality, které ovlivňují naše chápání znaků. Tyto vlastnosti jsou nejpatrnější v rozdílech expresivní kvality mezi prvky širokými a úzkými, mezi pozicemi horní a dolní, levou a pravou, centrální a okrajovou, mezi postavením rohovým či jinou pozicí v prostoru. Tam, kde neexistuje žádná hranice pole, jako u jeskynních maleb a neorámovaných obrazů na skalních stěnách a velkých zdech, zaměřujeme obraz do středu našeho zorného pole; u pole ohraničeného je střed predeterminován hranicemi nebo rámem a samostatnou postavu zčásti charakterizuje její pozice v poli. Je-li umístěna ve středu, nabývá v našich očích jiných vlastností, než když je lokalizována po straně, i kdyby později došlo k vyrovnání pomocí drobného detailu, jenž zvýrazňuje rozměrnější prázdný prostor. Přetrvává vizuální napětí a postava se zdá být anomální, dislokovaná, dokonce ideově nepřírozená; a přesto může taková podoba odpovídat zamýšlenému výrazu, jako na Munchově portrétu, na němž v jinak prázdném prostoru stojí introvertní subjekt poněkud stranou. Účinek je o to silnější, neboť ona sebesvírající pozice a další prvky obrazu mají zvýraznit dojem zamýšlenosti a odtážitosti. V kresbách citově narušených dětí byla vysledována tendence preferovat mimostředovou pozici.

Kvality horní a dolní pozice jsou zřejmě spjaty s naším vlastním držením těla a s přístupem ke gravitaci a jsou pravděpodobně zafixovány i v naší vizuální zkušenosti týkající se země a oblohy. Tento rozdíl lze ilustrovat nepřevratitelností určitého celku, skládajícího se z protilehlých prvků ne stejné velikosti.

I když malý obdélník s A nad velkým s B sestává ze stejných částí jako obdélník skládající se z téhož B nad týmž A, nejsou oba obrazce výrazově totožné. Kompozice je nekomutativní, jak si dobře uvědomují architekti, když navrhují fasády. Téhož účinku dosahují i jednotlivé prvky; kubistický malíř Juan Gris poznamenal, že žlutá skvrna umístěná buď v horní, anebo dolní části téhož pole má rozdílný vizuální dopad. Nicméně při hodnocení vlastních obrazů je umělců často převracejí ve snaze posoudit formální a barevné souvislosti, jejich vyváženost a harmonii bez vztahu k vyobrazeným předmětům. Nestačí však pouhá experimentální abstrakce jediného aspektu; když zkoumáme umělecké dílo, v konečné instanci posuzujeme jednotu podle její náležitě mimetické (či nemimetické) orientace. Díky tomuto převrácení pozice objevují dnešní abstraktní malíři nové umělecké možnosti, či dokonce vlastní preferovanou formu. Zesnulý Ferdinand Léger označil za cíl figurativního malířství obraz prostorově stejně platný ve všech pozicích

rotujícího plátua; tato idea, jejíž zřejmá aplikace se nabízí v dlažební mozaice, inspirovala jeho obrazy skokanů do vody a plavců, viděných shora.

S ohledem na vlastnosti různých os a směrů v určitém poli uvádí zobrazování pohybu do plnější akce kryptesthesii. Žijeme spíš v horizontálním rozměru než ve vertikále, a nepřekvapí nás tedy, když se dozvíme, že čára téže délky vypadá kratší, je-li zobrazena horizontálně, než při vertikálním zobrazení. Vnímání prostoru v každodenní zkušenosti je anisotropické, i když se při vzájemném přizpůsobování hmotných předmětů naučíme používat metrických vlastností objektivního jednotného prostoru.

Tam, kde se jedná o zobrazování postav v pohybu a v následných scénách, může dojít k prodloužení obrazu do širokých a protilehlých pásů, které je třeba vnímat jako psaný text. V jistých obrazech pak převládá určitý směr, a to i tehdy, jsou-li tyto prezentovány oku diváka jako simultánní celek.

Řízenost není sama o sobě konvenční; vzniká z tranzitivní povahy zobrazených předmětů a vyplývá z úkolu vyjádřit časový řád v řádu prostorovém. Požadavek řízenosti v bezprostředně následujících scénách připouští možnost výběru směru. Ačkoli se tento výběr stává konvencí, nejde o volbu nahodilou, protože ve vybraném směru někdy nalézáme vhodné řešení technického či uměleckého problému. Odlišné směrové řady zleva-doprava či zprava-doleva, a dokonce i dolů směřující vertikální uspořádání v piktorálním umění, jakým je třeba písmo, byly pravděpodobně určovány již v rané fázi umění zvláštními podmínkami pole, malířské techniky a dominantního obsahu tohoto umění. Existují též příklady koexistence levých i pravých směrů v témže díle narativního výtvarného umění, čímž se tyto scény přizpůsobují architektonické symetrii či liturgickému zaměření, tak jako na mozaikách na dvou zdech hlavní lodi chrámu S. Apollinare Nuovo v Ravenně, kde procesní postavy postupují k východnímu konci, zatímco evangelijní scény nad nimi směřují od východu k západu. Uvnitř každé sekvence sledují směry zleva-doprava a zprava-doleva též cíl a implikují tytéž významy.

Nacházíme rovněž vyobrazení s „cikcak“ uspořádáním, jež vychází zleva a míří doprava a ve druhém plánu se vrací zprava doleva (*Videňská Genese*).

Sekvence odshora-dolů v sérii rozšířených horizontálních scén již není tolik záležitostí konvence. Týž pořádek vládne i u vertikální sekvence směřující dolů, v případě horizontálního písma, které je nutno odlišit od vertikálního uspořádání znaků písma čínského a japonského a jednotlivých liter na jistých řeckých a latinských nápisech v obrazech od 6. století n. l. Priorita horní části pole u protilehlých vyobrazení však není přísným pravidlem. Můžeme se zmínit o středověkých sochách na kostelních dveřích s narativními sekvencemi postupujícími ze spodních panelů vzhůru (Moissac, Verona). U některých prací je toto uspořádání motivováno obsahem;

tam, kde stoupající scéna tvoří závěrečnou epizodu vertikální série, třeba na obrazech života Kristova, bývá umístěna nahoře. Je možné ještě poznamenat, že se nám vertikální linie nebo sloup jeví jako prvky pohybující se vzhůru.

Problém směru může vyvstat i u jediné samostatné postavy, zvláště je-li zobrazena z profilu, ať už v klidu, nebo v pohybu. Známým příkladem v sochařství a malířství je egyptská kráčející postava. Je-li vyobrazena plasticky, stojí taková figura vždy s levou nohou vykročenou; přísné uplatňování tohoto pravidla naznačuje, že taková pozice má konvenční význam. Nemožnost říci, zda volba levé nohy závisí na pověře o prvním pohybu při vykročení či na jakési přirozené dispozici. Avšak je-li tento výběr pohybující se nohy transponován do obrazového pole či do reliéfu, je určován směrem profilového těla; dívá-li se postava vpravo, je předsunuta levá noha, pohlíží-li vlevo, je to pravá noha, která je vpředu. V obou případech je tedy z pohledu diváka vzdálenější nohou ta, jež je vybrána k zobrazení pohybu. Tuto zásadu lze sloučit s přísným pravidlem, jež řídí směr postavy zobrazené plasticky, předpokládáme-li, že ona druhá možnost byla pojata z pravé strany postavy; ta se dívá a pohybuje vpravo, a tudíž její levá noha, která je vzdálenější, bude vpředu.²

U samotné stacionární postavy, která není ovlivněna okolním kontextem, byla převaha levostranného profilu vysvětlována fyziologicky. Předpokládá se totiž, že větší frekvence levého profilu hlavy pramení ze snazšího pohybu (pronace) umělcovy pravé ruky a zápěstí dovnitř, tj. doleva, což se též projevuje při volné kresbě kruhů: praváci nejčastěji črtají kruhy proti směru hodinových ručiček, leváci po směru (viz Zazzovu práci o dětských kresbách).

Na profilových portrétech je však často ten či onen směr určován vnitřním kontextem díla; zvláštnost jedné strany tváře portrétovaného subjektu je dostatečným důvodem k omezení volby. Tam, kde má umělec volnost výběru pozice tváře, vybírá si profil podle jisté ceněné vlastnosti, kterou v něm nalezl.

Tato pozorování o konvenčnosti, přirozenosti a volitelnosti a nahodilosti při užívání levé a pravé strany v obrazovém poli nás přivádí k významnějšímu problému; zda se levá a pravá strana perceptuálního pole vyznačuje inherentně odlišnými vlastnostmi. Na toto téma již bylo napsáno nemálo prací, přičemž někteří autoři tvrdí, že nestejně vlastnosti a nepřevratitelnost těchto dvou stran jsou biologicky vrozenými faktory, které vznikají z asymetrie lidského organismu, a to zvláště z jeho preference pro používání té které ruky; jiní je spojují s kulturním zvykem při čtení a psaní a s navyklou prostorovou orientací. Takový cit pro pravou či levou stranu může být zvláště silně ovlivněn převládajícím obsahem obrazu. Stále postrádáme komparativní experimentální studii o reakcích na převrácení polohy obrazů

v různých kulturách, a to zvláště v těch, ve kterých se vyskytují odlišné směry písma.

Z hlediska sémiotiky je význačná skutečnost, že levá a pravá strana jsou výrazně odlišeny již v pojmenovaných předmětech samotných. Všichni si uvědomujeme, jak důležitou roli hraje levá a pravá v rituálech a magii, což ovlivnilo i význam těchto slov, jejich metaforické extenze v běžné mluvě, jako termínů označujících dobro a zlo, správné a nemístné, patričné a deviované. Význam pravé strany u božstev či vladařů v obrazech a při obřadech jako běžně, byť ne všeobecně užívanější strany však určuje i způsob zobrazování, v němž je z divákova pohledu levá strana povrchu obrazu nositelem preferovaných vlastností. Toto převrácení pole, které odpovídá i převrácení vlastního obrazu v zrcadle, vhodně ilustruje onen konflikt, jenž může vzniknout mezi kvalitativní strukturou pole, ať už inherentní, anebo získanou, a strukturou zobrazených předmětů. Ve středověku se diskutovalo o významu variabilních pozic Petra a Pavla po levici a po pravici Kristově na starších římských mozaikách (Petr Damian). Tam, kde neexistuje dominantní ústřední postava, k jejíž levé či pravé straně lze odkazovat, rozhoduje o levém a pravém poli divákova levá nebo pravá strana, a to přímým přenosem stran spíše než jejich odrazem, právě tak jako ve skutečném životě. V obou případech jsou dané části pole i potenciálními znaky; pole je ale takovému převrácení polohy přístupné vždy, když je vystaveno účinku jistého hodnotového řádu v kontextu zobrazených předmětů či v rámci daného nositele obrazu.

Takovou laterální asymetrii pole lze doložit další zvláštností obrazů a budov. Zdvojíme-li dva obrazce, jeden vyšší a druhý nižší, jejich vzhled se převrácením polohy značně změní.

Podobně jako vertikální spojení nestejných pravouhlých obrazců, které jsme zkoumali výše, je i laterální seskupování nekomutativní. Spojka „a“ ve výrazu „A a B“, kde se oba prvky výrazně liší velikostí, tvarem či barvou, plní funkci adjunktivní, ne konjunktivní; a tento vztah je vyjádřen postavením v poli, tak jako se dvojicí *Otec a Syn* charakterizuje kvalita, kterou spojení *Syn a Otec* postrádá. Připustíme-li existenci tohoto rozdílu, problémem zůstává, zda je převaha jedné strany ve vizuálním poli inherentní nebo nahodilá. V asymetrických figurálních kompozicích či krajinomalbách ovlivňuje volba jedné nebo druhé strany pro znázornění aktivnější nebo hutnější části obrazu celkový výraz; převrácení polohy dodává celku podivný charakter, což nemusí být způsobeno jen pouhým překvapením diváka plynoucím z převrácení známé obvyklé formy. Přesto je nutno říci, že někteří vynikající umělci současnosti, tak jako první rytci dřevěných štočků, byli při tisknutí ryté desky lhostejní k převrácení polohy asymetrické kompozice a ani se mu nepokoušeli předejít tím, že by kresbu na desce nejprve převrátili.

Picasso na svých grafických listech často ignoroval i převrácení vlastního podpisu. To potvrzuje určitou spontánnost, kterou umělec projevuje o to ochotněji, oč větší význam jeho kresby či grafického listu byl vložen do dynamičnosti, volnosti a překvapivosti jejich forem spíše než do propracovanosti detailu a jemné vyrovnanosti celku. Pochybujeme, že by kdy umělec akceptoval ideu převrácení pečlivě komponované malby.

(Na důkaz existence kultivovanosti a získaného návyku vnímání rozličné vizuální kvality levostranného a pravostranného směru v asymetrických celcích zde mohu uvést často převrácenou polohu N a S v písmu dětí a neškolených dospělých. Táž písmena často nacházíme obrácená již v raně středověkých latinských nápisech. Je zřejmé, že rozdíl v kvalitě těchto dvou diagonálních směrů nestačí, aby v mysli pevně zafixoval správný směr bez potřeby další motorické praxe.)

Jak interpretovat umělcův tolerantní postoj vůči takovému převrácení polohy, mají-li levá a pravá skutečně rozdílné kvality? V jistých kontextech může být volba údajně anomální strany vypočítána na zvláštní efekt, který je podpořen obsahem zobrazení. Nabude-li diagonála vedoucí z levé spodní části na pravou horní vstoupného charakteru, zatímco její převrácený protějšek má účinek sestupný, pak umělec, který zobrazuje postavy stoupající vzhůru po svahu nakresleném z levé horní části na pravou dolní, dodává výstupu ráz usilovnosti a nucenosti. Převrácení této kompozice výsledný účinek naruší či oslabí. Přesto však převrácením obrazu vyjdou najevo nové kvality, které se mohou jevit umělci i mnohým divákům jako přitažlivé.

Vedle těchto charakteristických rysů pole – připraveného povrchu, hranic, pozic a směrů – musíme považovat za výrazový faktor i formát obrazu-znaku.

Formátem míním tvar pole, jeho rozměry a dominantní osu, stejně jako jeho velikost. Pominu zde úlohu rozměrů a tvaru pole, což je značný problém, a soustředím se na otázku velikosti.

Velikost zobrazení může být motivována různě: vnější hmotnou potřebou nebo vlastnostmi zobrazovaného předmětu. Kolosální sochy, malované postavy v nadživotní velikosti symbolizují důležitost zobrazených námětů; malý formát může vyjadřovat intimitu, jemnost a neobvyklost tématu. Vedle hodnoty obsahu se velikost může stát těž prostředkem ke zviditelnění vzdáleného znaku, jako na filmovém plátně či na gigantických znacích moderní reklamy. Anebo může být znak nezvykle malý i proto, aby uspokojil požadavek hospodárnosti či snaží manipulace. (Tyto různé funkce velikosti lze zhruba porovnat s úlohou hlasitosti a délky promluvy.) Je zřejmé, že nejsou bez spojitosti; kolosální socha plní obě funkce. V každém případě ve velikosti vizuálních znaků rozlišujeme dva okruhy okolností: na jedné straně je to velikost jako hodnotová funkce a funkce vizibility; na druhé

straně stojí velikost pole a velikosti různých komponent obrazu vztahující se ke skutečným předmětům, které označují, a související jedna s druhou. Umělecké dílo může být velké jako dlouhý obrazový svitek, neboť zobrazuje množství předmětů, přičemž všechny dosahují průměrné výšky; anebo může být malé jako malířská miniatura a využívat omezeného prostoru k zachycení rozdílu v hodnotách postav pomocí různé velikosti.

V mnoha uměleckých stylech, v nichž jsou v témže díle zobrazovány předměty zcela odlišné skutečné velikosti, se zpodobňují jako předměty stejné výšky. V archaickém umění nevyhlízejí budovy, stromy a hory o nic větší, a někdy jsou i menší než lidské postavy, a jsou jim tedy podřízeny. Pro skutečnou velikost je zde hodnota či význam důležitější než autentická hmotná velikost zobrazených předmětů. Nejsm si jist, zda jde o konvenci, neboť převaha lidských postav nad okolím se objevuje nezávisle v umění mnoha kultur i při zobrazování předmětů mezi našimi vlastními dětmi. Člověk nepředpokládá, že by si umělec neuvědomoval skutečné rozdíly ve velikosti mezi člověkem a těmito předměty jeho okolí. Velikost předmětů vyjadřuje v obraze koncepci, jejíž pochopení nevyžaduje žádnou znalost pravidel. Asociace velikostí se stupnicí hodnot je již zakotvena v jazyce: superlativy lidských vlastností často označujeme výrazy velikosti – největší, nejvyšší atd., i když jsou aplikovány na tak nehmatatelné pojmy, jako je moudrost či láska.

Velikost coby expresivní faktor není nezávisle proměnnou. Její účinek se mění s funkcí a kontextem znaku a se stupnicí a hustotou obrazu, tj. s přirozenou velikostí předmětů, jejich počtem a typovým rozsahem; mění se také s označenými vlastnostmi. Zajímavý důkaz kvalitativního nelineárního vztahu mezi velikostí znaku a velikostí označeného předmětu poskytuje následující experiment. Děti, které byly požádány, aby vedle sebe nakreslily velmi malého človíčka a velikána nejprve na malý a potom na velký arch papíru, zvětšily velikána, ale malého mužíka překreslily tak, jak jej zobrazily na velkém archu.

V západním středověkém umění (a pravděpodobně i v umění asijském) je přičleňování prostoru různým postavám nezřídka podřízeno jisté významné stupnici, v níž velikost odpovídá postavení v poli, póze i duchovnímu postavení. V obraze *Maiestas Domini* s evangelisty, jejich symboly a starozákonními proroky (*Bible Karla Holého*, Paříž, Bibl. Nat. ms. lat. 1) je Kristus největší postavou, evangelisté jsou co do velikosti druzí, proroci jsou menší a symboly pak nejmenší ze všech. Kristus sedí frontálně ve středu s mandorlou orámovanou kosočtvercem, evangelisté jsou zobrazeni z profilu či ze tříčtvrtinového pohledu a vyplňují čtvrtkruhy všech čtyř rohů; proroci vytvářejí busty v neúplně orámovaných medailónech, které se otevírají ve čtyřech úhlech kosočtverce mezi evangelisty. Ze čtyř symbolů,

jež jsou v úzkém prostoru mezi proroky a Kristem rozmístěny, je Janův orel v souladu s vyšším teologickým postavením tohoto evangelisty umístěn nahoře; odlišuje se od ostatních symbolů i tím, že nese svitek, zatímco ostatní drží knihu.

Je zřejmé, že je-li faktor velikosti aplikován systematicky, stává se expresivním koeficientem částí pole jako míst, jež zaujímají odstupňované figury. V jistých systémech zobrazování, které jsou závislé na systémech obsahových, se specifické hodnoty různých míst pole a rozličných velikostí vzájemně posilují. Konvenčnost použití těchto vlastností znaku-prostoru, která se objevuje zvláště v religiozním umění, neznamená, že je význam různých částí pole a rozličných velikostí nahodilý. Je výsledkem intuitivního chápání zásadních prostorových hodnot, jak je pociťujeme v reálném světě. Z hlediska obsahu, který je rozčleněn hierarchicky, se tyto vlastnosti pole stávají relevantními výrazovými prvky, a podle toho jsou používány a rozvíjeny. Odpovídající obsah by dnes u umělců vyvolal podobné prostorové rozmístění znaku-pole. Nepochybuji, že kdyby dnes někteří výtvarníci dostali za úkol zasadit jednotlivé fotografie členů jisté politické hierarchie do společného obdélníkového pole, připadli by na středověké uspořádání, v němž se zakladatel umísťuje uprostřed, jeho nejlepší žáci po stranách a menší osobnosti by byly rozmístěny ve zbývajícím prostoru nad nebo pod touto skupinou podle relativní důležitosti. A nám by se zdálo přirozené, že jsou fotografie uspořádány v sestupném pořadí podle velikosti od středu pole ke kraji.

Vztah velikosti znaku k velikosti zobrazovaného předmětu se mění se zavedením perspektivy; změna je stejná, ať už je perspektiva empirická, jako v severní Evropě, nebo regulovaná přísným pravidlem geometrické projekce, jako v Itálii. V obrazech vytvořených po 15. století závisí velikost nakresleného předmětu, lidského či přírodního motivu, která je v poměru k jeho skutečné velikosti, na jeho vzdálenosti od roviny obrazu. Na rozdíl od středověké praxe zavedla perspektiva do přirozených velikostí jednotnou stupnici podle toho, jak se tyto velikosti promítaly do povrchu obrazu. Nejednalo se o žádnou devalvací člověka, jak by se bylo možno domnívat; tento postup skutečně odpovídal další humanizaci náboženského obrazu a jeho nadpřirozených postav. Význačnost postavy, její společenský nebo duchovní význam byly tehdy vyjadřovány jinými prostředky, jako byly insignie, oděv, póza, iluminace a určité místo uvnitř pole. V perspektivním systému je v podstatě možné, aby nejvyšší postava byla pomocnou figurou v popředí, zatímco nejdůstojnější osobnosti mohou vyhlížet zcela malé. Jedná se o změnu běžné etikety obrazového prostoru, podle níž je často významné individuum zobrazováno jako velká postava, vyzdvihnutá nad menší kolemstojící figury.

Podle běžného názoru představují oba systémy, hierarchický i geometricko-optický, stejně libovolné perspektivy, neboť oba podléhají konvenci. Nazývat oba druhy obrazů perspektivami znamená přehlížet skutečnost, že jen druhý zobrazuje ve své velikostní stupnici perspektivu ve vizuálním smyslu. Prvý je perspektivou pouze obrazně. Opomíjí variace jak zřejmých, tak i konstantních velikostí skutečných objektů a nahrazuje je konvenčním řádem velikostí, které symbolizují jejich moc či duchovní postavení. Soulad mezi velikostí předmětů ve druhém systému a jejich patrnou velikostí ve skutečném trojrozměrném prostoru, jak se jeví z divákova pohledu, není nahodilý; oko neškoleného diváka tuto shodu okamžitě rozpozná, neboť pramení z týchž podnětů, na které člověk reaguje ve svém každodenním vizuálním světě. Soulad mezi velikostí postav v hierarchickém typu obrazu a úlohami figur je opravdu v jistém smyslu konvenční; tato konvence však vychází z přirozené asociace škály vlastností a stupnice velikostí. Hovořit o Alexandrovi jako o Velikém a zobrazovat jej většího než jeho vojska může být konvencí; ale z hlediska představivosti je to postup přirozený a samo-zřejmý.

Nyní se obracím k nemimetickým prvkům obrazu, které lze nazvat jeho znakotvornou hmotou, obrazem-podstatou perem kreslených či malovaných čar a skvrn. (V sochařství tento rozdíl mezi modelovaným nebo vyřezávaným materiálem a substancí shodnou s polem zapříčiňuje specifické problémy, které zde pominu.)

S ohledem na označování pomocí podobnosti, které je příznačné pro obrazy ve funkci znaku, se takové prvky vyznačují vlastnostmi odlišnými od předmětů, jež zobrazují. Jako příklad uvažme zobrazení téhož předmětu tužkou nebo štětcem kreslenou linií či čarami vyrytými ostrým nástrojem. Zatímco z pohledu, který se zaměřuje na kresbu jako na znak, odpovídá každý segment takové čáry jisté partii zobrazeného předmětu – na rozdíl od částí slova označujícího onen předmět –, je z estetického hlediska linie umělou značkou se specifickými vlastnostmi. Umělec a vnímavý divák takového uměleckého díla jsou schopni volně přesouvat pozornost z jednoho aspektu na druhý, ale především rozlišovat a porušovat vlastnosti obrazové podstaty samotné.

Černost a síla obrysových čar zobrazené tváře nemusí odpovídat zvláštním atributům onoho obličje. Táž tvář může být vyobrazena mnoha různými způsoby a pomocí zcela rozličných soustav čar a skvrn, které tyto rysy denotují. Mohou být silné nebo tenké, souvislé či přerušované, a divák je nebude pokládat za zvláštnosti skutečné či vymyšlené tváře. Poskytuje-li takové zobrazení alespoň minimální náznaky, jimiž označenou tvář rozpoznáváme, pak bude vždy v různých portrétech považováno za zpodobnění právě této tváře bez ohledu na styl, prostředek anebo techniku kresby. Onen

silný černý obrys je umělým ekvivalentem zřejmého tvaru jisté tváře a má k tomuto obličejí stejný vztah, jaký mají na mapě barva a síla obrysu zemské masy k charakteru pobřeží. I kdyby byl obraz-znak načrtnut bíle na černém pozadí, stále by takový obrys naznačoval tutéž tvář, stejně jako se nezmění význam slova, i když k jeho zapsání použijeme různobarevných inkoustů.

Charakteristickým rysem obrazu-znaku je všudypřítomnost sémantické funkce, a to i u libovolných vlastností obrazu-podstaty. Obraz-znak se jeví naprosto mimetickým, a z toho vyplývají mnohé nesprávné interpretace starších uměleckých děl. Segmenty určité čáry vyjmuté z obrazu budou vypadat jako drobné hmotné komponenty: čárky, křivky a tečky, které coby kostky mozaiky samy o sobě postrádají jakýkoli mimetický význam. Všechny nabývají hodnoty charakteristických znaků, jakmile vstoupí do jistých kombinací a jejich vlastnosti značek nějakým způsobem přispívají k celkovému vzhledu zobrazených předmětů. Podle kontextu sousedních či okolních značek může tečka představovat hlavičku hřebíku, knoflík či oční panenku; polokruh může zobrazovat kopec, čepici, obočí, ucho hrnce nebo oblouk. Je pravda, že na zobrazeném předmětu v kresbě nebo grafickém listu je množství čar, které nevnímáme jako znaky skutečného předmětu a jeho částí v morfologickém smyslu. Jemné šrafování šedých tónů a stínování v rytině neodpovídá žádné takové síti na skutečném předmětu. Díváme-li se však z patřičné vzdálenosti, zjišťujeme, že vystihují škálu světla a tmy, jemnou gradaci a mocné kontrasty, které zvýrazňují objem, modelování a iluminaci předmětu. Vzhledem k tomu, že jsou znaky těchto vlastností vytvořeny různými technikami, mohou se díky své drobné i rozsáhlé struktuře značně lišit, a přesto tvoří jediný celek, jenž dostatečně odpovídá dané přirozené identifikovatelné podobě předmětu. Prostřednictvím takových technických prvků objevujeme v obrazech-znacích další aspekt velikosti, onu variabilní stupnici korespondence. Tak jako malá mapa pod určitou hranicí velikosti nevyovídá o nepravidelnostech terénu, i v obraze je tato stupnice korespondence ovlivněna technicko-uměleckými prostředky naznačujícími modelování a iluminaci. Šrafované čáry obsahují určitou malou jednotku, která sama svým tvarem nezobrazuje nic, a přesto opakuje-li se ve velkém množství v náležitém kontextu, živě evokuje jistou specifickou vlastnost předmětu. Na druhé straně v impresionistických obrazech vystupují značně velké prvky nemimetického rázu. Krajina jako rozsáhlý objekt-prostor je zobrazena na malém poli s následným zvětšením relativní velikosti jednotek, tj. poměrně k celému složitému znaku, jehož součástí tvoří. Partie namalovaného stromu jsou v obraze skvrnami bez zřejmé tvarové či barevné podobnosti s částmi skutečného stromu. Zdá se, že v tomto ohledu nemá obraz daleko k jistému rysu verbálních znaků. Strom-znak coby celek lze identifikovat jako strom, a to často díky kontextu; ale jeho části se stěží

podobají listům a větvím. Přesto tu nedochází k žádné zásadní změně v sémantickém vztahu mezi obrazem a objektem. Impresionistický malíř se rozhodl zobrazit jistou podobu stromu, v níž anatomické části vypadají neurčitě, jako by byly propojeny mezi sebou i s okolními objekty. Již jsme je někdy v přírodě vnímali coby vzdálené předměty zahalené atmosférou daného prostředí a variace světla a barev spíše než jako určité tvary. Perspektivní vidění takové předměty identifikuje pomocí široké siluety, tónu a kontextu, aniž by rozlišovalo detaily. I když jisté barevné skvrny obrazu nijak zřetelně nepřipomínají dané předměty, odpovídají určitým prožitkům, a některé z nich nejsou ani místními barevnými odstíny, představují však odvozené kontrastní barvy a účinky iluminace.

Tento posun v zájmu směrem k jinému aspektu či obsahu reality vyvolal u malířů kritiku oné libovolnosti obrysu jako charakteristické entity, i když každý zlom linie zobrazuje známou a identifikovatelnou část daného předmětu. Když za podpory vědců malíři dokazovali, že v přírodě neexistují linie a že vnímáme pouze barvy, začali pravdivěji zobrazovat viditelný svět tak, že vedle sebe kladli barevné plochy, aniž by jasněji vyznačili obrysy. Byl-li ale jejich systém obhajován jako pravdivější vystižení podoby předmětů a zavedli do malířství nové znaky pro označení přírodních aspektů, jako je světlo, atmosféra a vzájemné působení barev, jež nemohly být zpodobňovány ve starších stylech, vyžadoval i existenci obrazu-podstaty, a to takové, která je v některých rysech stejně nahodilá jako onen archaický černý obrys – míním tím výrazně viditelné barevné tahy a reliéf vrstveného pigmentu, jež narušují jak kontinuitu, tak texturu zobrazovaných povrchů. Jsou to materiálně technické komponenty obrazu, které nejsou o nic méně nahodilé než pevný černý obrys naivistů a egyptských umělců.

Jak je známo každému umělci, vlastnosti obrazu-podstaty nejsou úplně odděleny od vlastností zobrazených předmětů. Silnější obrysová linie činí postavu masivnější; tenká čára může zvýšit dojem křehkosti a vznešenosti; linie přerušovaná skýtá kompozici větší možnosti pro hru světla a stínu se všemi jejich expresivními důsledky pro koncepci předmětů. Stejně tak viditelné pigmentové skvrny v impresionistickém díle přispívají k celkovém efektu prosvětlenosti a provzdušnění. Oba póly podstaty obrazu, starodávný i moderní, vstupují do vizuálního zobrazování celku a vedle jemných významů znaků tlumočí i zvláštnosti přístupu a cítění.

Tyto variace „médií“ vytvářejí onu poezii obrazu, jeho hudební spíš než mimetický aspekt. Velký moderní malíř Georges Braque, který však má na mysli figurativnost poetického jazyka, paradoxně hovořil o předmětech zobrazených v zátiších jako o poezii malířství. Tuto poznámku dokážeme pochopit, seznámíme-li se s jeho vlastním dílem, často nás okouzlí jeho vynalézavost, když struktury, hustě zaplněné značkami, jež sestávají z ma-

lovaných linií, bodů a barevných skvrn, neočekávaně nabývají vzhledu předmětů; a naopak jeho předměty se překvapivě objevují jako nositelé či zdroj původních formálních struktur.

Spočívají-li prvky nositele a jejich vlastnosti v samých základech estetiky uměleckého díla, jeho vnitřní formální struktury a výrazu, pak za svůj vývoj a rozrůzněnost z valné části vděčí své vlastní účasti na procesu zobrazování. V abstraktním malířství se systém značek, tahů štětcem či tužkou, skvrn a jistých způsobů jejich kombinace a distribuce v poli stal libovolně použitelným, bez potřeby korespondence těchto prvků v roli znaků. Výsledné tvary nejsou zjednodušenými teoretickými formami předmětů; přesto prvky aplikované v nemimetickém, neinterpretovaném celku zachovávají mnohé kvality a formální vztahy předchozího mimetického umění. Toto důležité spojení je však přehlíženo těmi, kdož považují abstraktní umění za druh ornamentu nebo za návrat k primitivnímu stadiu umění. Impresionistické malířství, v němž byly části osvobozeny od dominantního vlivu detailního souladu s odpovídajícími partiemi skutečného předmětu, je již krokem k moderní abstraktní malbě, i když následující generace umělců považovaly impresionismus za příliš realistický.

Upozornil jsem zde na několik způsobů, jejichž prostřednictvím podklad a rám, pojaté jako nemimetické pole prvků výtvarných děl, ovlivňují jejich význam, a zvláště pak jejich smysl výrazový.

Na závěr bych chtěl stručně poukázat na onu dalekosáhlou přeměnu těchto nemimetických prvků v pozitivní zobrazování. Jejich úloha ve vyobrazení zase vede k novým funkcím výrazu a konstrukčního řádu v pozdějším nemimetickém umění.

Základní linie, rozšířená do pruhu a samostatně vybarvená, se stává prvkem krajiny či architektonického prostoru. Její horní okraj může být nakreslen jako nepravidelná čára, která naznačuje horizont, skalnatý a kopcovitý terén.

Ornament či barva, jež ostře odděluje jednotný povrch pozadí od tohoto základního pruhu, způsobují, že povrch pozadí se jeví jako zobrazená zeď či ohraničení prostoru.

Konečně v důsledku zavedení perspektivy se z odstupů mezi postavami na povrchu obrazu vyvinuly znaky souvislého trojrozměrného prostoru, jehož jednotlivé složky vděčí za svůj faktický rozměr, za své tvary, zobrazené v perspektivní zkratce, a za své tonální hodnoty vzdálenosti od průhledné roviny obrazu a pohledu naznačeného pozorovatele.

Jak jsem již poznamenal, i z hranice se stává prvek zobrazení. Může přetínat postavy, zvláště po stranách, ale i nahoře a dole, a to způsobem, jímž dokáže zobrazit skutečné hranice divákova přibližného pohledu na původní scénu. Pak se hranice podobá okennímu rámu, kterým zahlédneme jen

část prostoru za ním. Ve starším umění se iluze divákova skutečného ohraničeného pole nejčastěji vytvářela zobrazováním stabilních ohraničujících architektonických prvků – dveří a okenních říms – uvnitř pole samotného obrazu, čímž byl v poli znaků (signat) vymezen faktický a permanentní rámeček vidění.

Abstraktní umění zachovává pojetí obrazu-pole, které ve své celistvosti odpovídá jednomu prostorovému segmentu vyjmutému z většího celku. Mondrian již předměty nezobrazoval, nýbrž sestavoval síť vertikálních a horizontálních čar nestejně tloušťky a vytvářel obdélníky, z nichž některé zůstávají neúplné, protože jsou zachyceny okrajem pole, podobně jako jsou Degasovy postavy přetnuty rámem. Zdá se, že v těchto pravidelných, i když nezřetelně souměřitelných formách, zjišťujeme jen malou část nekonečně rozšířené struktury; strukturu zbývajících tvarů nelze odvodit z onoho fragmentárního vzorku, který představuje podivný a v některých ohledech i dvojnásobný segment a který se přesto vyznačuje překvapující vyrovnaností a souladem. V takové konstrukci lze spatřovat nejen umělcův ideál řádu a výsledek jeho úzkostlivé přesnosti, ale i ukázkou jednoho aspektu soudobého myšlení: pojetí světa jako zákonitě řízené struktury spočívající ve vztahu jednoduchých, elementárních částí, a přece jako celku sestávajícího z komponent otevřených, neohrazených a souvislých.

POZNÁMKY

- 1 Některé z těchto závěrů, které jsem přednesl na svých kurzech na Kolumbijské univerzitě před 30 lety, lze nalézt v doktorské disertaci mé žáčky M. S. BUNIMOVÉ, *Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective*, New York 1940.
- 2 Viz H. SCHÄFER, *Grundlagen der ägyptischen Rundbilderei und ihre Verwandtschaft mit denen der Flachbilderei*, Leipzig 1923, s. 27.

DĚJINY UMĚNÍ PODLE MEYERA SCHAPIRA

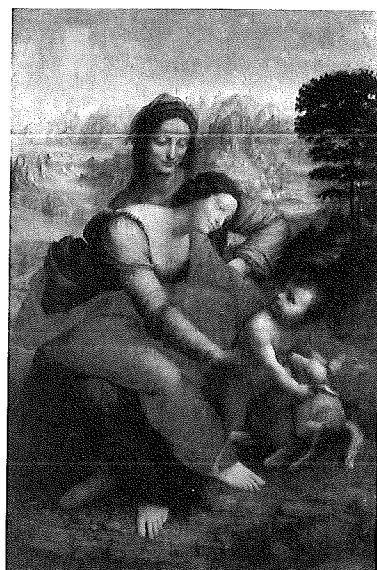
KAREL SRP

Roku 1955 označil Erwin Panofsky v úvaze *Tři dekády dějepisu umění ve Spojených státech*¹ léta 1923–1933 za období soustavného vzestupu: na prahu dvacátých let vyšly důležité práce medievalistů Arthura K. Portera a Charlese R. Moreyho,² nad kterými si evropští badatelé uvědomovali nebývalý rozvoj oboru ve Spojených státech amerických, a změnila se také koncepce časopisu *Art Bulletin* (vydávaného od roku 1913), jenž přešel od popularizačních snah k publikování ryze odborných studií. Panofsky se zmínil i o několika mladých osobnostech nastupujících koncem druhého desetiletí. Na předním místě jmenoval absolventa Kolumbijské univerzity Meyera Schapira,³ který se po druhé světové válce stal jednou z nejznámějších osobností amerického dějepisu umění. Právě Schapiro – svou mnohostrannou erudicí, hloubkou pohledu a nezvykle širokým spektrem zájmů – vytvořil předpoklady k prudkému rozmachu americké uměnovědy ve druhé polovině 20. století a vychoval množství úspěšných žáků, dále rozvíjejících jeho podněty.

Žádný Schapirův životopis se podstatněji nezmiňuje o vlivu přímých učitelů. Okruh jeho metodologických východisek lze určit spíše podle literatury, kterou v raných studiích citoval. Nejčastěji šlo o díla hlavních představitelů vídeňské školy, německých historiků umění (především Wilhelma Worringer a Wilhelma Pindera) a Francouze Henriho Focillona. Když Schapiro nastupoval, musel si najít vlastní cestu, protože ve Spojených státech dosud dějepisu umění chyběly legendární školy i dlouhodobější domácí tradice. Pravděpodobně z této skutečnosti vyplývá i velmi otevřený, nedogmatický a někdy téměř experimentální způsob práce, který se později promítl i do jeho vyučovací metody. W. Eugene Kleinbauer ji v knize *Moderní perspektivy západního dějepisu umění* popsal takto: „Schapiro a jeho studenti na Kolumbijské univerzitě považovali za nezbytné rozvinout novou terminologii a pojmy – vycházeli nejen z psychologie a psychoanalýzy, ale také z fenomenologie a v jistém smyslu i z existencialismu – a synchronizovali je logicky a metodicky s tradičními formálními a ikonografickými hledisky.“⁴ Kleinbauer neváhal



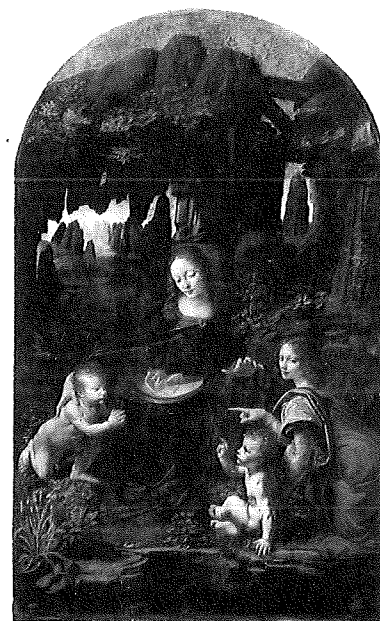
26. Leonardo da Vinci, *Panna Marie s dítětem, sv. Annou a sv. Janem Křtitelem*, kresba na kartónu, Londýn, 1499–1508, Královská umělecká akademie.



27. Leonardo da Vinci, *Panna Marie s dítětem a sv. Annou*, olej na plátně, 1510–1513, Paříž, Louvre.



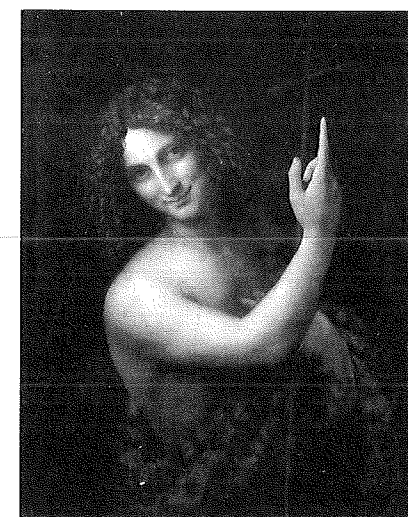
25. *Su. Augustin*, Komentář k žalmům, rukopis Ms. 294, fol. 1. Tours, Městská knihovna.



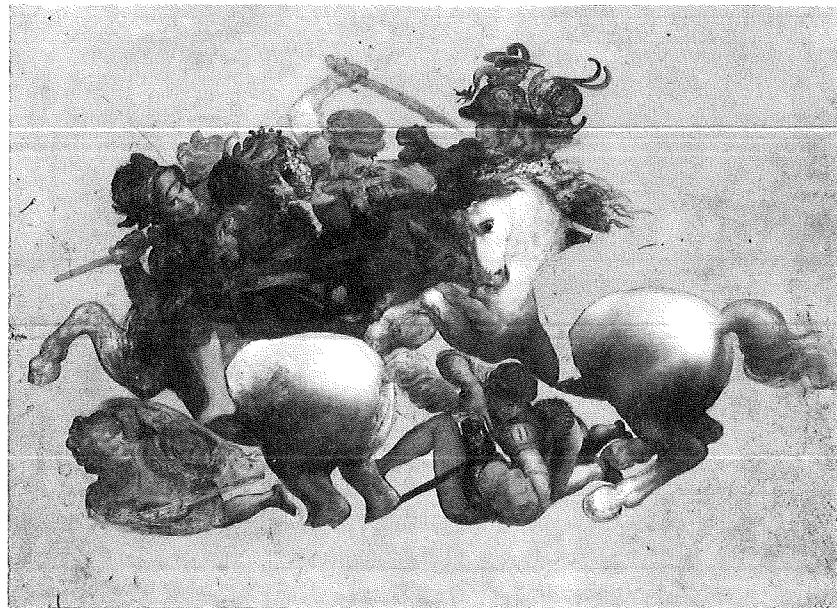
28. Leonardo da Vinci, *Panna Marie s dítětem, sv. Janem Křtitelem a andělem*, olej na plátně, 1483–1490, Paříž, Louvre.



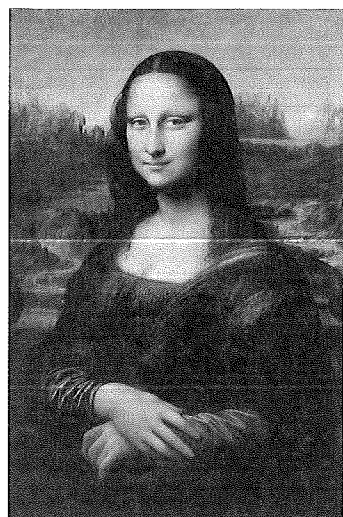
29. Leonardo da Vinci, *Panna Marie s dítětem, sv. Janem Křtitelem a andělem*, olej na plátně, kolem r. 1495, Londýn, Národní galerie.



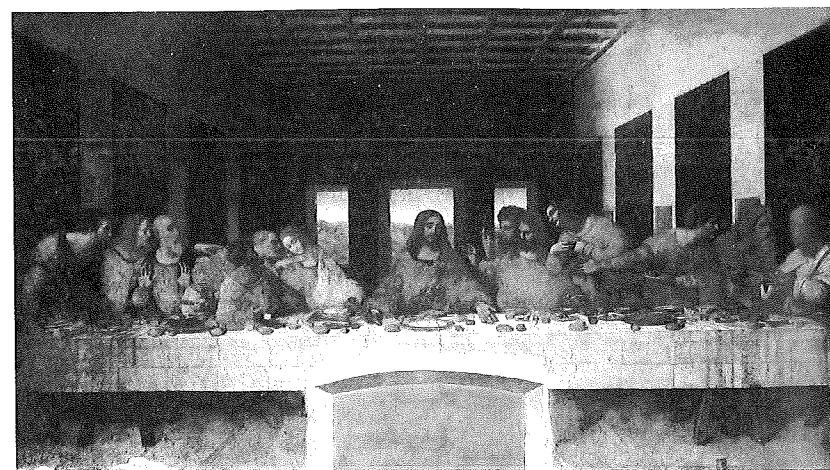
30. Leonardo da Vinci, *Su. Jan Křitel*, olej na plátně, 1516, Paříž, Louvre.



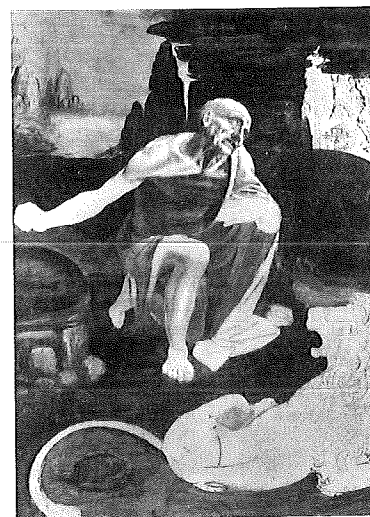
31. *Bitva u Anghiari*, kopie podle Leonardovy nástěnné malby (Tavola Doria), olej na dřevě, kolem r. 1503, soukromá sbírka.



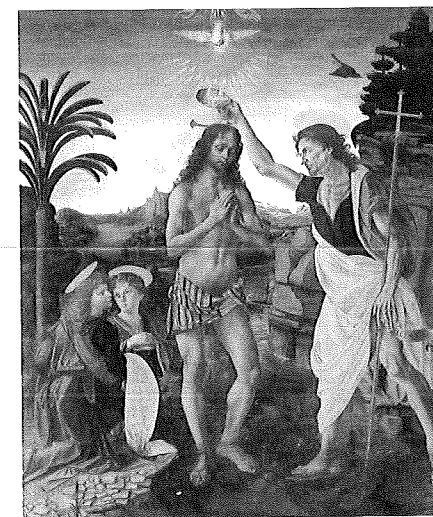
32. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, olej na plátně, 1503–1516, Paříž, Louvre.



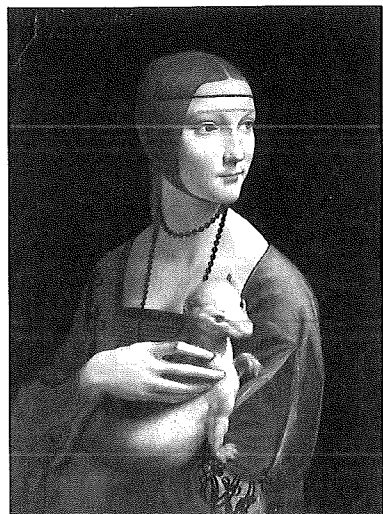
33. Leonardo da Vinci, *Poslední večeře Páně*, nástěnná malba, 1495–1497, Milán, refektář kláštera Santa Maria delle Grazie.



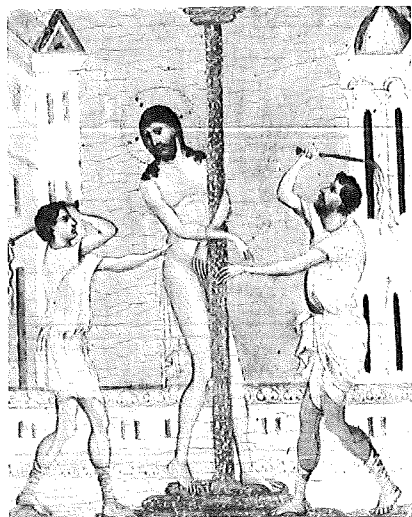
34. Leonardo da Vinci, *Sv. Jeroným*, olej na plátně, kolem r. 1480, Vatikán, Pinacotheca.



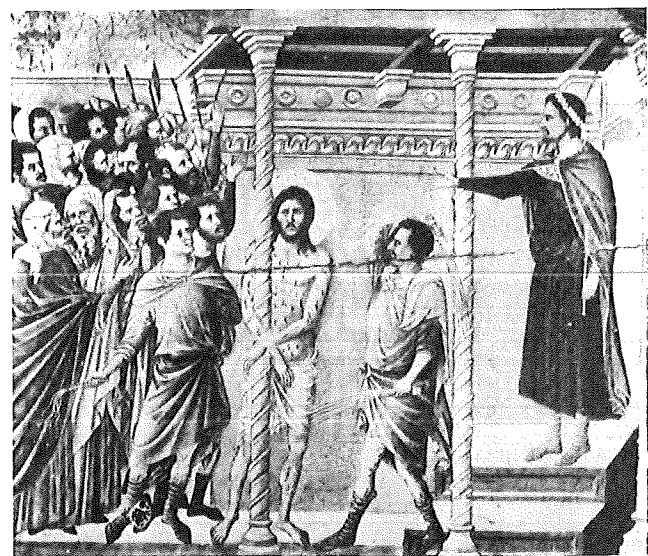
35. Leonardo da Vinci, *Křest Kristův*, olej na plátně, 1472–1475, Florencie, Uffizi.



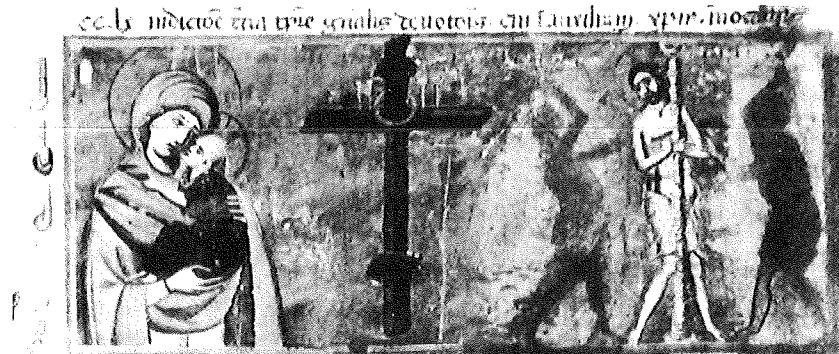
36. Leonardo da Vinci, *Dáma s hranostajem*, olej na plátně, 1491, Krakov, Muzeum Czartoryských.



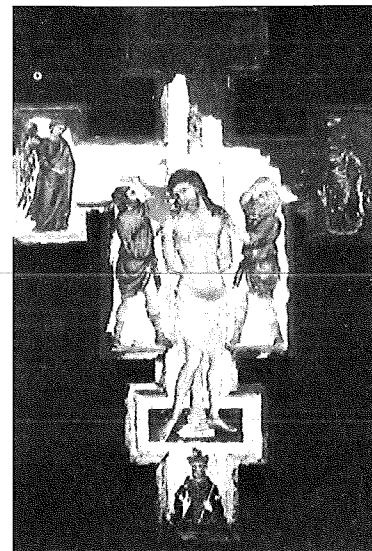
37. *Bičování Krista*, tempera na desce, toskánská škola, New York, Frickova sbírka.



38. Duccio, *Bičování Krista*, detail z *Maesty*, tempera na desce, Siena, Museo dell'Opera della Metropolitana.



39. *Bičování Krista*, *Panna Marie s dítětem a kříž*, miniatura z rukopisu, Bologna.



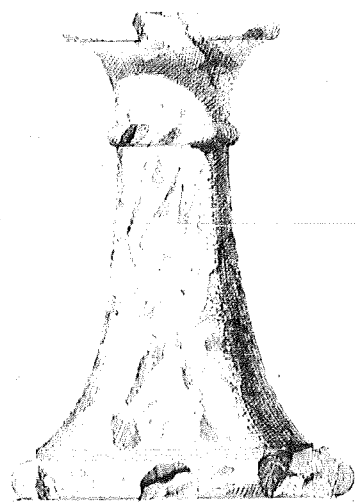
40. *Bičování Krista*, malovaný kříž, tempera na dřevě, Perugia.



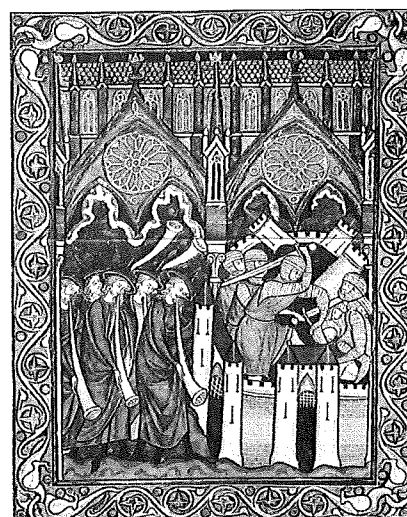
41. *Bičování Krista*, detail z oltáře (viz obr. 48), tempera na dřevě, Berlín, Státní muzeum.



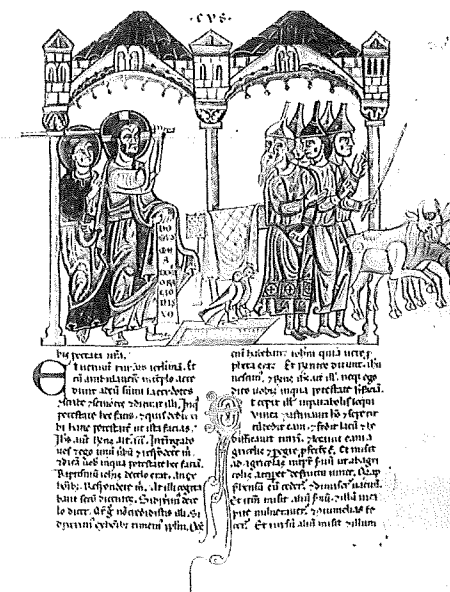
42. *Bičování Krista*, detail z oltáře, tempera na dřevě, Oxford, knihovna koleje Christ Church.



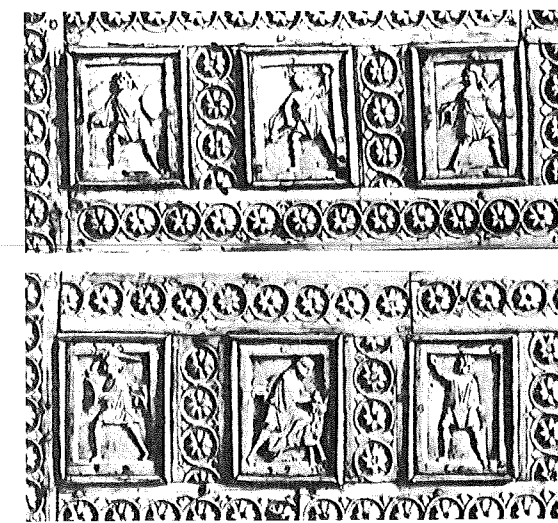
43. *Fragment sloupu, u kterého byl bičován Kristus*, Řím, kostel Santa Prassede.



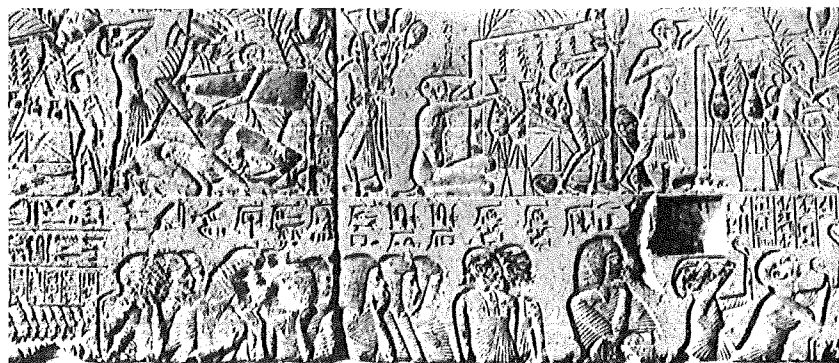
44. *Žaltář ze St. Louis*, Ms. 10 525, Paříž, Národní knihovna.



45. *Vyhnání kupců z chrámu*, Ms. lat. 39, Vatikán, Vatikánská knihovna.



46. *Byzantský sarkofág ze slonoviny*, 10. století, Miláno, Castello Sforzesco.



47. Pohřeb kněze, egyptský reliéf z Memfidy, 18. dynastie, Berlín, Státní muzeum.



48. Oltář s Pannou Marií a Kristem, Ukřižováním, Bičováním Krista, světci a světicemi, tempera na dřevěné desce, Berlín.



Le retour du marché, par Courbet, maître peintre.

« Rien n'égale l'enthousiasme produit sur le public par les tableaux de Courbet. — Voilà de la vérité vraie, sans chic ni frottes. — On ne sent point là le pinceau de l'école, et les absurdes traditions de l'antique. Tout y est naïf, heureux et gai. Courbet avait dix-huit mois quand il a peint ce tableau. »

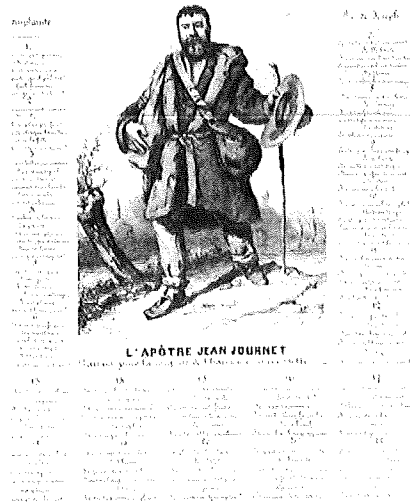
49. Gustave Courbet, *Návrat z trhu*, karikatura.



50. *Vražda*, lidový dřevořez, kolem 1850.



51. Gustave Courbet, *Almužna žebračkovi*.



52. Gustave Courbet, *Jean Journet*, litografie, 1832, New York, Metropolitní muzeum.



54. *Vzpomínka na pohřeb*, lidový dřvořez, kolem 1830, Paříž, Knihovna Ste-Geneviève.



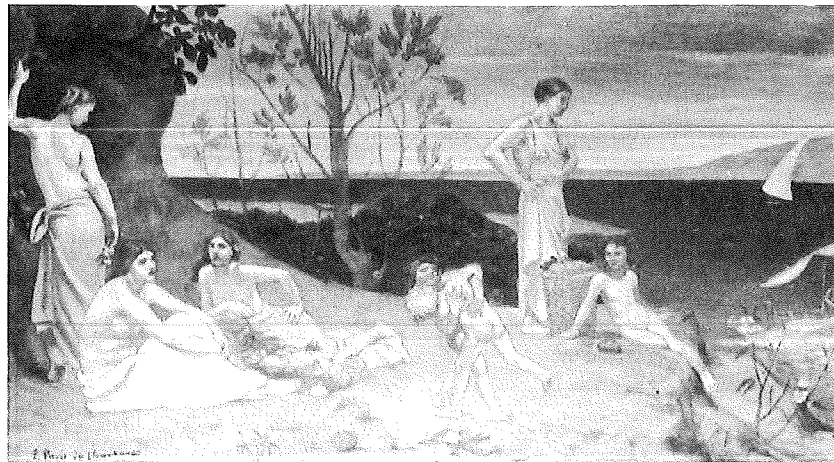
55. Gustave Courbet, *Pohřeb v Ornans*, olej na plátně, 1849–1850, Paříž, Louvre.



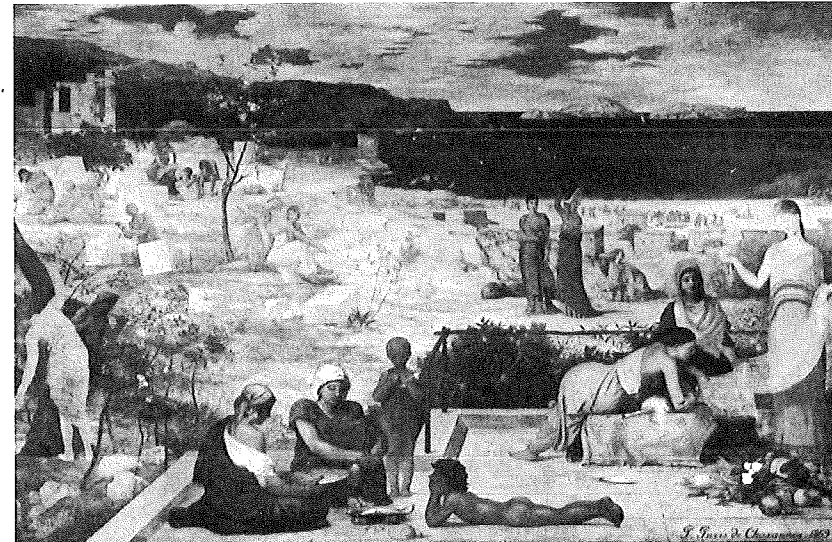
53. Gustave Courbet, *Pohřeb v Ornans*, kresba, Besançon, Muzeum krásných umění.



56. *Stupně věků*, francouzský lidový tisk, počátek 19. století.



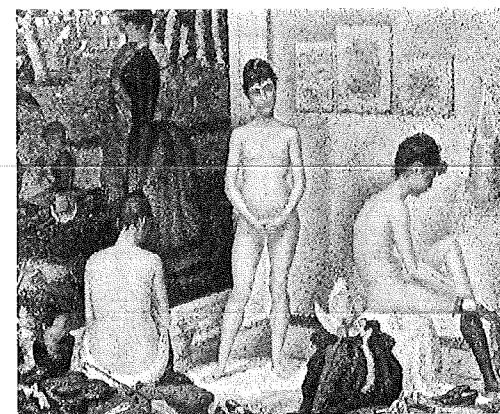
63. Puvis de Chavannes, *Sladká země (Pastorále)*, olej na plátně, 1882, Bayonne, Musée Bonnat.



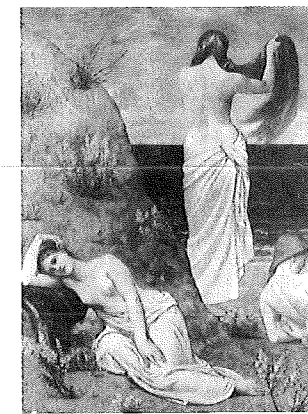
65. Puvis de Chavannes, *Řecká kolonie*, olej na plátně, 1869, Marseille, Muzeum krásných umění.



64. Georges Seurat, *Nedělní odpoledne na ostrově La Grande Jatte*, 1884–1886, Chicago, Umělecký institut.



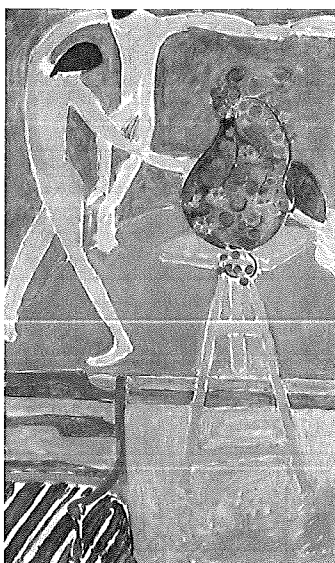
66. Georges Seurat, *Modelky*, olej na plátně, 1888, Mnichov, Nová Pinakotheka.



67. Puvis de Chavannes, *Dívky na břehu moře*, olej na plátně, 1879, Paříž, Louvre.



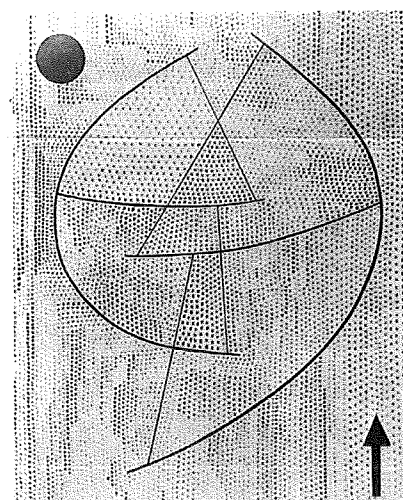
68. Georges Seurat, *Kabaret*, olej na plátně, 1887–1888, New York, Metropolitní muzeum.



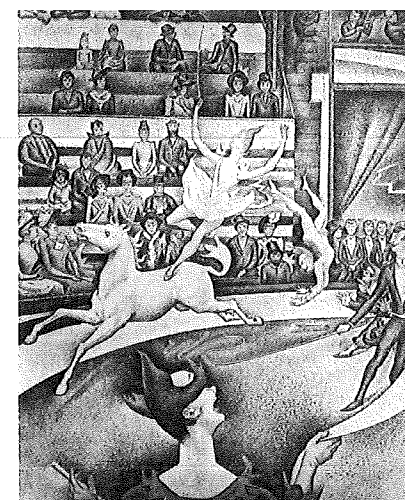
69. Henri Matisse, *Řečička a „Tánc“, II*, 1912, Worcester (Massachusetts), Umělecká galerie.



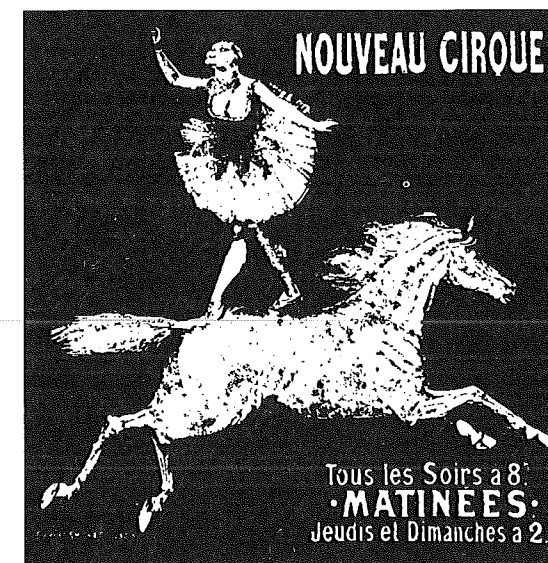
70. Pablo Picasso, *Sklenice absintu*, kolorovaný bronz, 1914, New York, Muzeum moderního umění.



71. Paul Klee, *Spojení*, kolem r. 1922, Londýn, sbírka Edwarda Hultona.



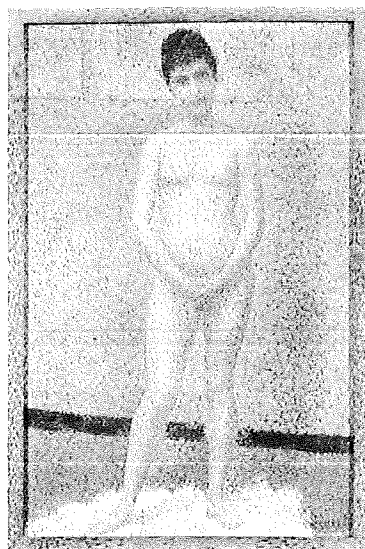
72. Georges Seurat, *Cirkus*, 1891, Paříž, Louvre.



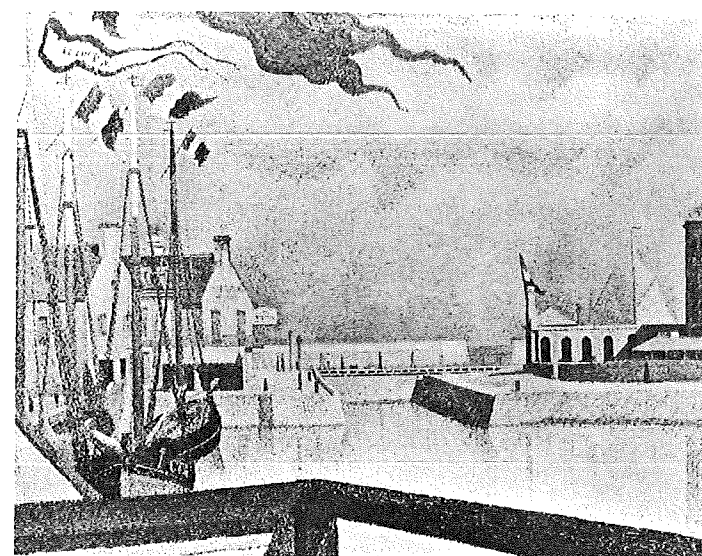
73. Anonym, *Plakát pro Nový cirkus*, kolem r. 1888.



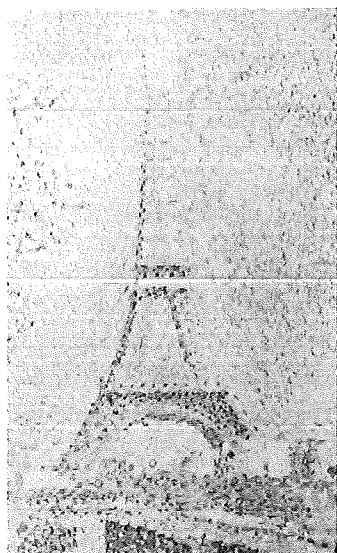
74. Georges Seurat, *Kabaret*, detail, 1887–1888, New York, Metropolitní muzeum.



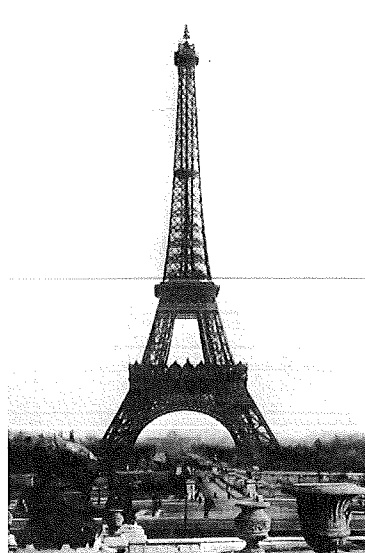
75. Georges Seurat, *Stojící modelka*, studie k obrazu *Modelky*, olej na plátně, 1887, Paříž, Louvre.



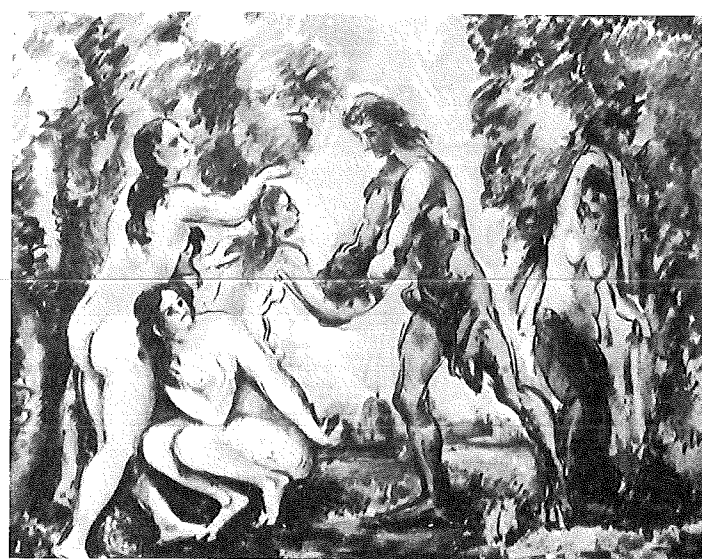
78. Georges Seurat, *Port-en-Bessin*, 1888, Otterlo, sbírka Kröller-Müllerova.



76. Georges Seurat, *Eiffelova věž*, 1889, sbírka Germaina Seligmana.



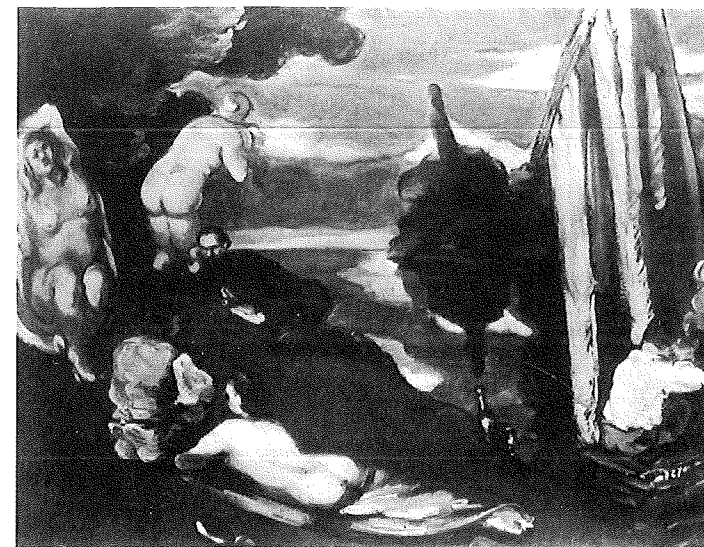
77. *Eiffelova věž*, fotografie z edice Art Yvon.



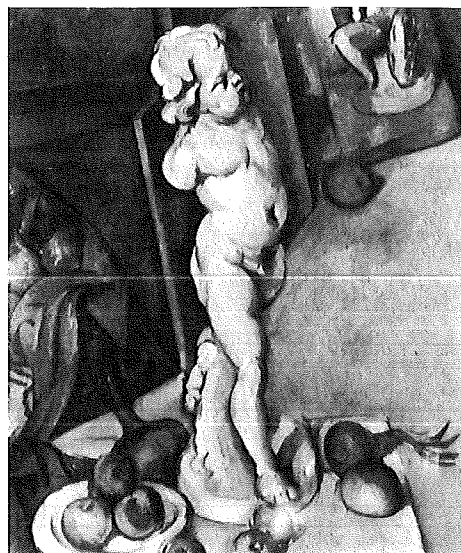
79. Paul Cézanne, *Zamilovaný pastýř (Paridův soud)*, 1883–1885, neznámý majitel.



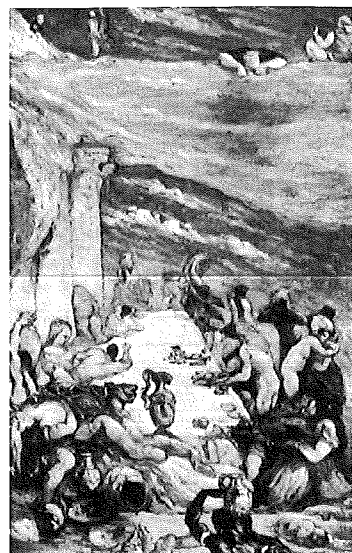
80. Paul Cézanne, *kresba k obrazu Zamilovaný pastýř*, Aix-les-Bains, sbírka Adriena Chappuise.



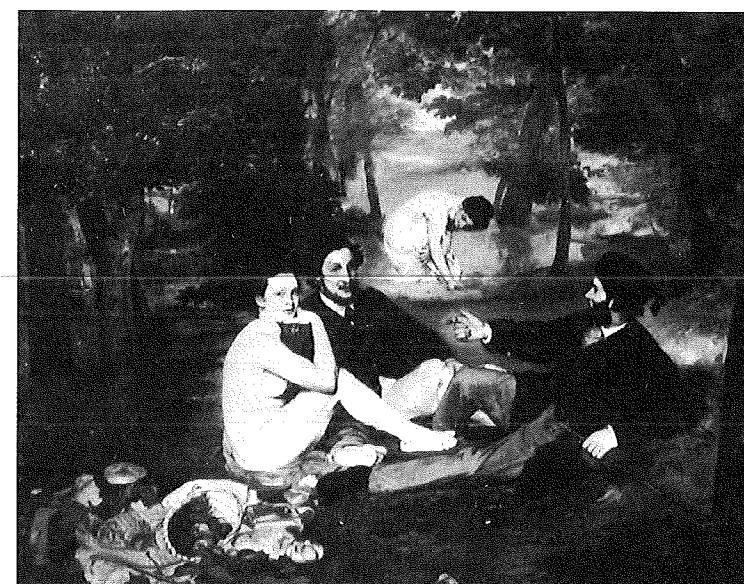
83. Paul Cézanne, *Pastorale, Oběd v trávě*, 1870, Paříž, sbírka R. Lecomta.



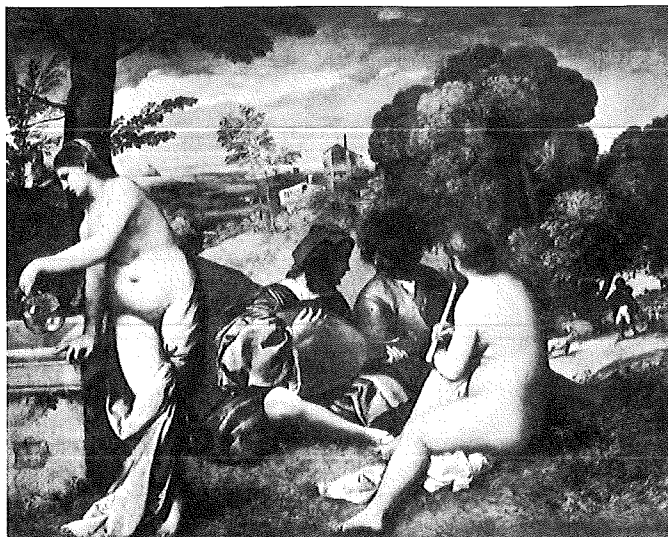
81. Paul Cézanne, *Zátiší se sádrovým amorkem*, kolem r. 1895, Londýn, Galerie Courtauldova institutu.



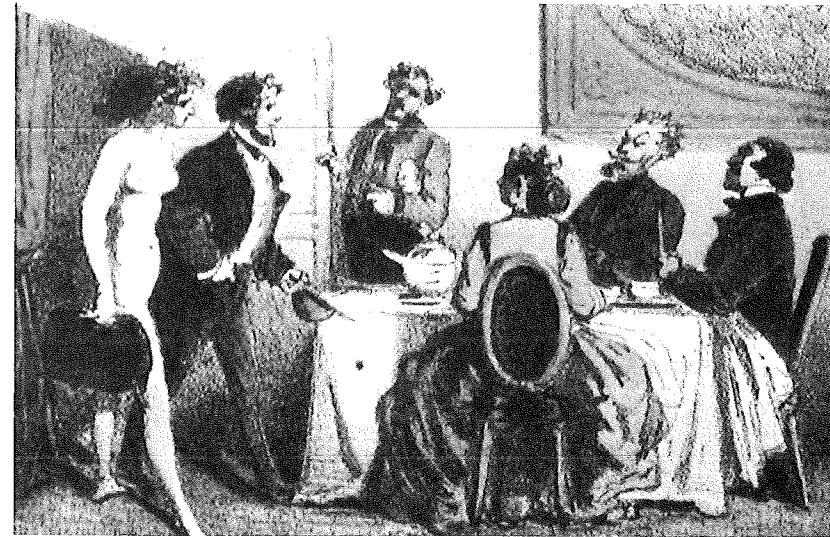
82. Paul Cézanne, *Orgie*, 1864–1868, Paříž, sbírka R. Lecomta.



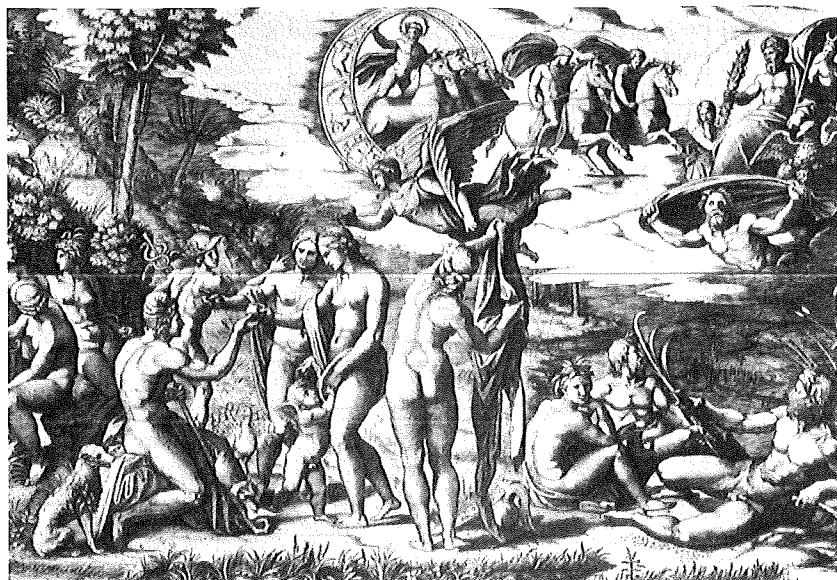
84. Edouard Manet, *Sntdaně v trávě*, olej na plátně, 1863, Paříž, Louvre.



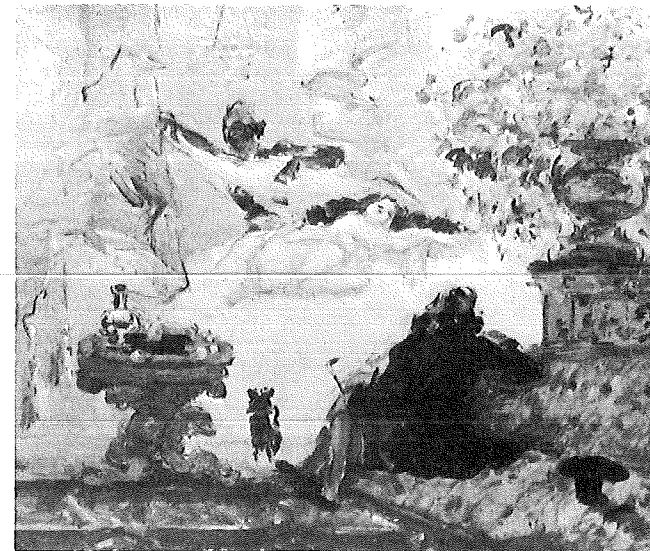
85. Giorgione, *Koncert v přírodě*, olej na plátně, kolem r. 1500, Paříž, Louvre.



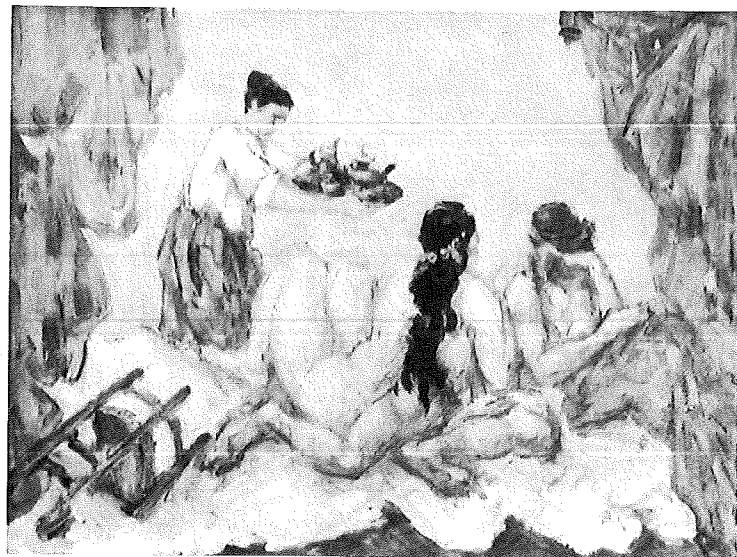
87. *Sny a způsoby jejich života*, frontispis (detail) z knihy Herveye ze St. Denis, Paříž, 1867.



86. Marcantonio Raimondi, *Parádní soud*, mědirytina podle Raffaelova obrazu, kolem r. 1515.



88. Paul Cézanne, *Novodobá Olympie*, kolem r. 1873, Paříž, sbírka Jeu de Paume.



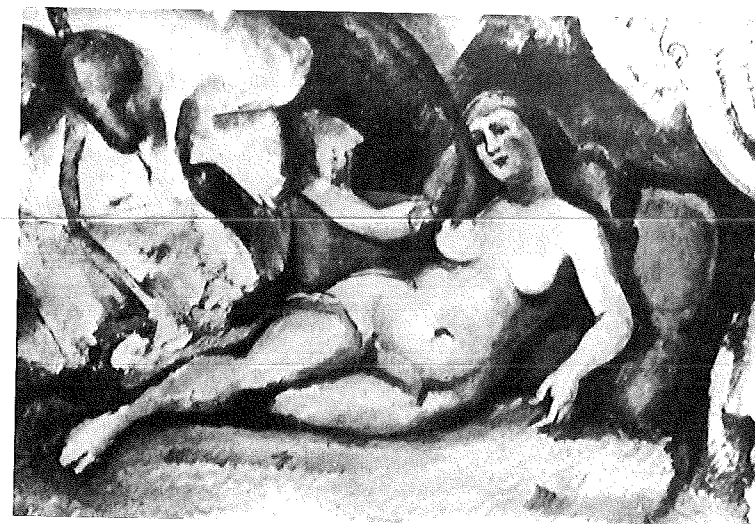
89. Paul Cézanne, *Odpoledne v Neapoli (Vinný grog)*, 1870–1872.



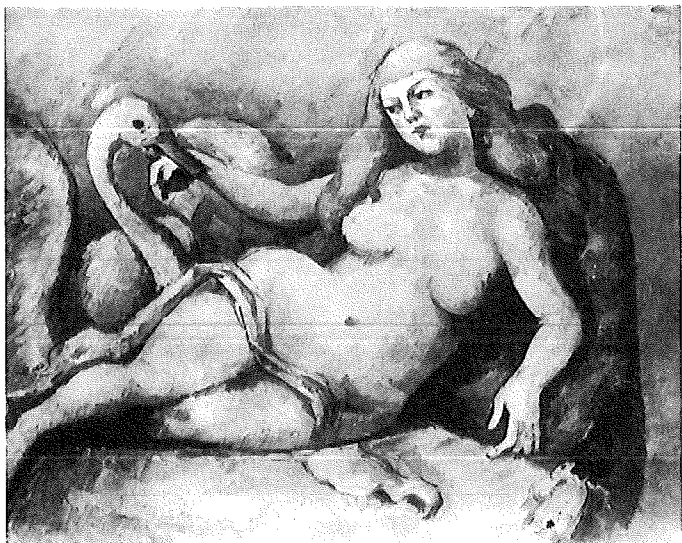
90. Paul Cézanne, *Milostný zápas (Bakchanálie)*, kolem let 1875–1876, Washington, Galerie umění.



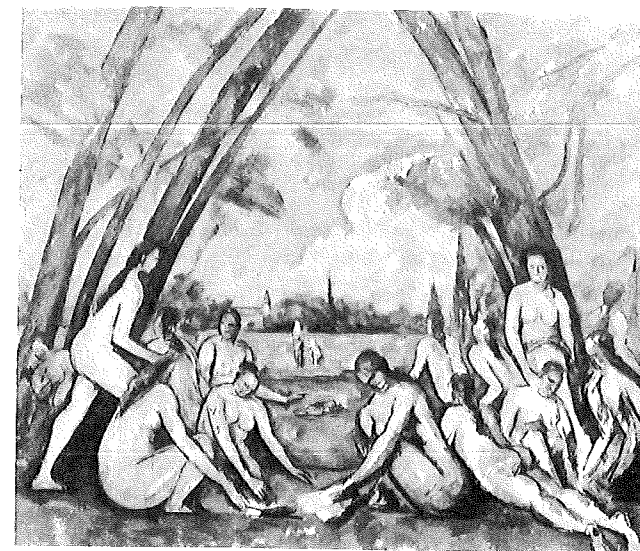
91. Paul Cézanne, *list kreseb ze skicáře s autoportrétem, skicou leptu Goyova autoportrétu, jablkem a koupajícími se*, 1883–1887, Hythe v Kentu, sbírka sira Kennetha Clarka.



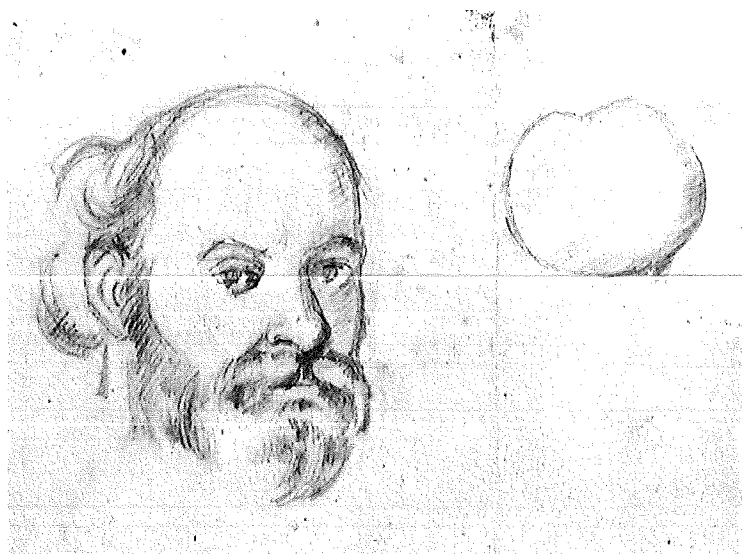
92. Paul Cézanne, *Ženský akt*, 1886–1890, Wuppertal, sbírka barona von Heydta.



93. Paul Cézanne, *Leda s labutí*, 1886, Paříž, sbírka R. Lecomta.



95. Paul Cézanne, *Koupání*, 1898–1905, Filadelfie, Muzeum umění.



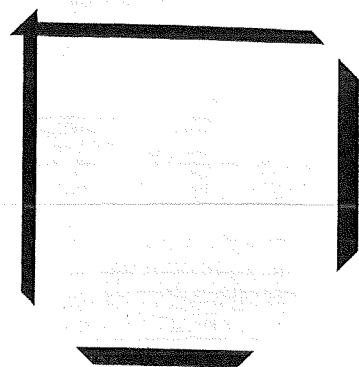
94. Paul Cézanne, *Autoportrét s jablkem*, kresba tužkou, 1880–1884, Cincinnati, Muzeum umění.



96. Paul Cézanne, *Hold ženě (Věčná žena)*, 1875–1877, New York, sbírka Harolda Hechta.



97. Paul Cézanne, *Apoteóza Delacroixe*, 1873–1877, Paříž, sbírka R. Lecomta.



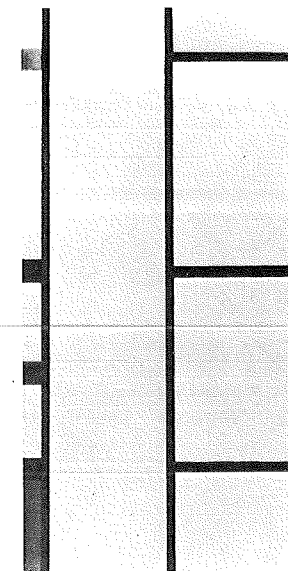
98. Piet Mondrian, *Obraz I*, Kompozice v bílé a černé, 1926, New York.



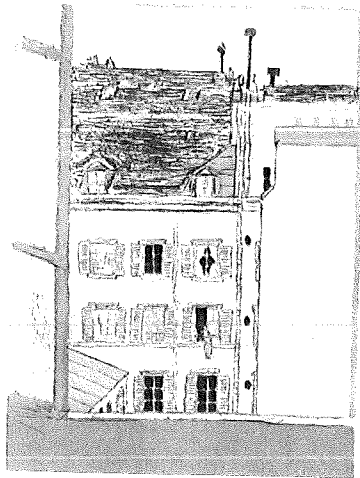
99. Edgar Degas, *U kloboučnice*, 1882, New York, Metropolitní muzeum.



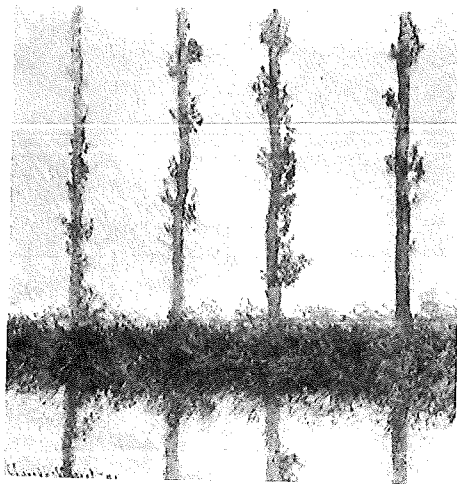
100. Piet Mondrian, *Kompozice*, 1935, New York, Muzeum moderního umění.



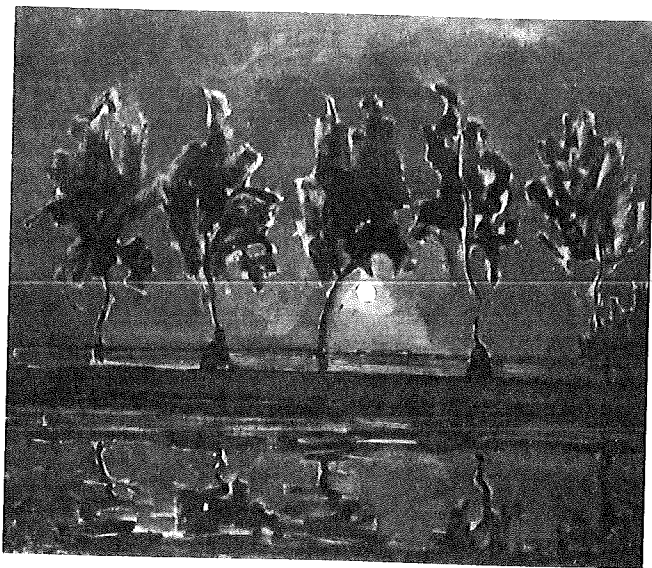
101. Piet Mondrian, *Kompozice*, 1936–1942, Meriden ve státě Connecticut, sbírka manželů Burton-Tremainových.



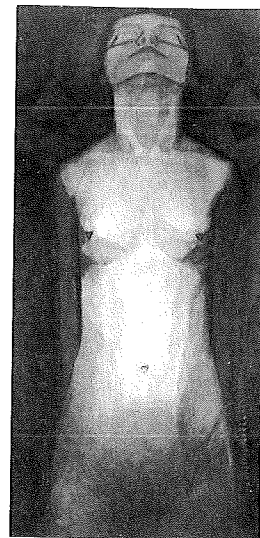
102. Pierre Bonnard, *Pobled z okna*, litografie, 1895, New York, Metropolitan muzeum.



103. Claude Monet, *Topoly*, 1891, New York, Metropolitan muzeum.



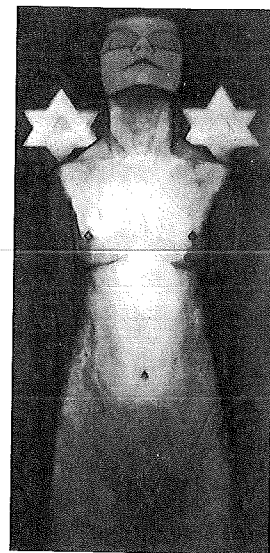
104. Piet Mondrian, *Stromy v měsčím svitu (Stromy na břehu řeky)*, 1908, Haag, Gemeentemuseum.



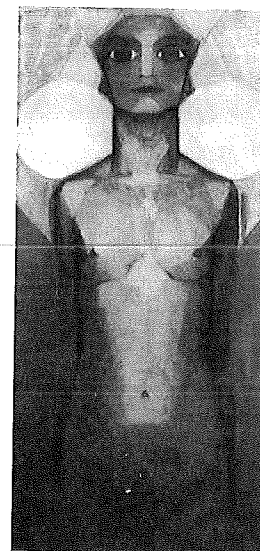
105. Piet Mondrian, *Červený mlýn*, 1911, Haag, Gemeentemuseum



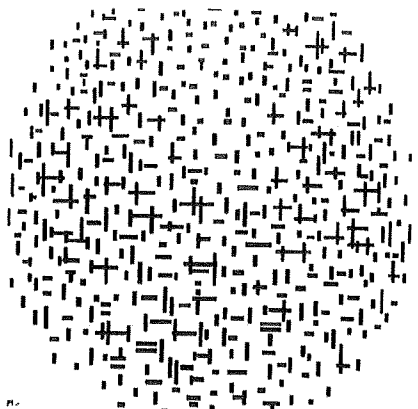
106. Piet Mondrian, *Evoluce (a)*, Escherova nadace, 1910–1911, Haag, Gemeentemuseum.



107. Piet Mondrian, *Evoluce (b)*, Escherova nadace, 1910–1911, Haag, Gemeentemuseum.



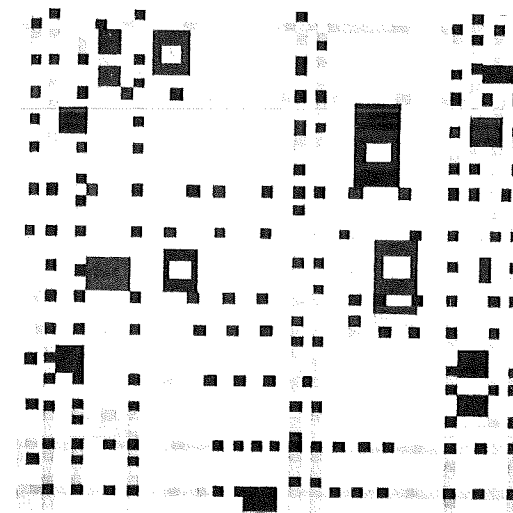
108. Piet Mondrian, *Evoluce (c)*, Escherova nadace, 1910–1911, Haag, Gemeentemuseum.



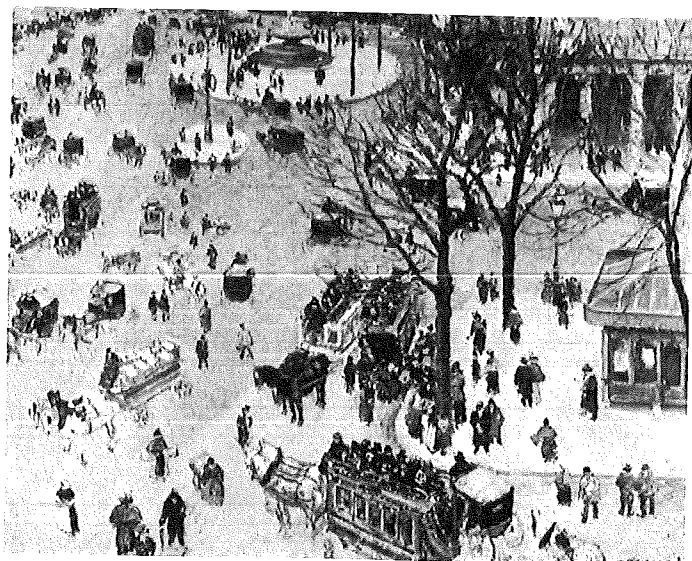
109. Piet Mondrian, *Kompozice s liniemi*, 1917, Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller.



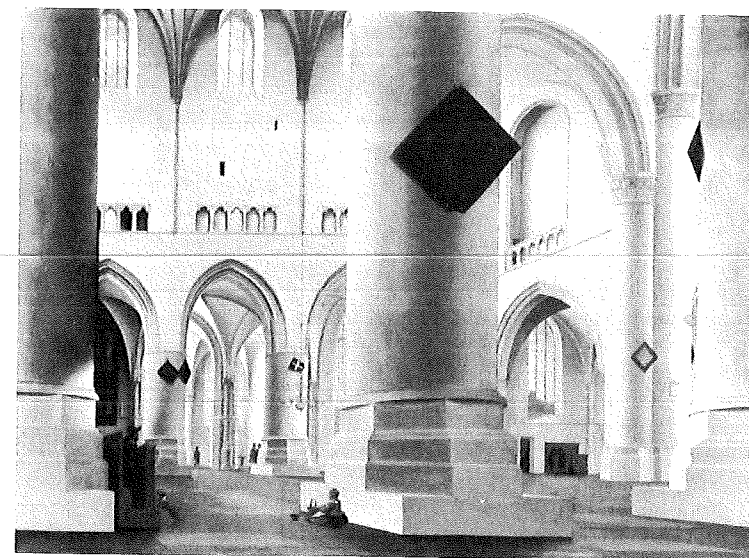
111. A. Michael Noll, *Počítačová kompozice s liniemi*, 1964, majetek autora.



112. Piet Mondrian, *Broadwayské boogie-woogie*, 1942–1943, New York, Muzeum moderního umění.



110. Camille Pissarro, *Place du Théâtre Français*, 1898, Los Angeles, Muzeum umění obvodu Los Angeles.



113. Piet Saenredam, *Interiér kostela sv. Bava v Haarlemu*, 1635, Londýn, Národní galerie.