

Opera - libretto
důležitá studie doplňující
téma opery a libreta o emblematicku

EMBLEMATIKA, LITERATURA
A UMĚNÍ V 18. STOLETÍ,
ANEB: „UT PICTURA POESIS
NON ERIT“

LITERATURA

JIŘÍ KROUPA

V Muzeu umění v Olomouci se dnes, zapůjčen ze soukromé sbírky, nachází barokní obraz z poloviny 17. století (naposledy připsaný vlámsko-florentskému malíři Livio Mehusovi¹) se zajímavým námětem. Na obrazu jsou v těsné blízkosti vedle sebe namalovány dvě dívky: jedna drží v ruce vavřínový věnec, druhá (významně se dívající na pozorovatele obrazu) malířskou paletu. Nesporně se jedná o alegorické personifikace poezie (Poesia) a malířství (Pittura). Jejich těsná blízkost nám ovšem připomene jeden z nejznámějších a klasických výroků, kolem něhož se točily teoretické úvahy o vztahu malířství a literatury v raném novověku: Horatiovu sentenci „**ut pictura poesis**“. Římský básník užil tohoto obratu ve své naučné básni *De arte poetica*. Zde uvažoval o tom, že obě umělecké činnosti – jak malířství, tak poesie – využívají ve své tvorbě shodných prostředků. Není třeba snad připomínat, že uvedená paralela malířství a poesie měla svůj původ u Horatia především v poetice a estetice literární tvorby a že tento klasický problém vzájemně propojeného vztahu výtvarného umění a poezie našel posléze své podstatné řešení (ve smyslu odmítnutí tohoto vztahu) v Lessingově *Laokoónovi*.² I zde bylo ovšem ono řešení, jež nyní zřetelně od sebe odlišilo obě umění, nalezeno zejména z hlediska spisovatele, literatury a její teorie. Zdálo by se tedy, že jak původ onoho sousloví, tak jeho závěrečné, problémově orientované objasnění, jsou záležitostmi především literární teorie a estetiky.

Olomoucký obraz nám ovšem připomene, že Horatiova sentence měla stejně tak důležitý význam rovněž pro akademickou teorii těch umění, která byla od 16. století označována jako „**arti**“, resp. „**arti del disegno**“ (umění, tj. architektura, sochařství a malířství). Vždyť na zmiňované malbě je z dvojice uměleckých personifikací Pittura umístěna v popředí obrazu a je zřetelně aktivnější. Pro vysvětlení takového

1 Srov. údaj na obálce DANIEL, L.; PELÁN, J.; SALWA, P.; ŠPILAROVÁ, O. (eds.): *Italská renesance a baroko ve střední Evropě*. Olomouc 2005.

DANIEL, L.; PUJMANOVÁ, O.; TOGNER, M. (eds.): *Olomoucká obrazárna I*. Olomouc 1996, s. 131–134. Zde připsáno florentskému malíři Simone Pignoniimu.

2 LESSING, E. G.: *Laokoón*. 1766.

zobrazení je potřeba vrátit se k humanistickým počátkům konstruktů onoho „umění“. Až do renesanční doby byla výtvarná umění stále řazena spíše mezi artes mechanicae, tj. mezi řemeslná umění. Prvním krokem k jejich vyššímu uznání se od přelomu 14. a 15. století stalo přirovnávání k poezii; takové spojení umožnilo, aby se malířství mohlo těsně přimknout ke svobodným uměním, k artes liberales. Zejména však od teoretických prací italského humanisty Leona Bat. Albertiho (ty ovšem byly známější teprve v 16. století!) se ve druhé polovině 15. století pozvolna začal měnit pohled nejen na malbu, ale též na ostatní výtvarná umění. Stále častěji se tento nový pohled prosazuje v jednotlivých spisech; např. Francesco di Giorgio Martini v úvodu svého architektonického traktátu polemizoval proti staršímu pojetí svobodných umění. Tvrdil, že nově definovaná, tvořivá umění by měla být chápána jako rovnocenná klasickým svobodným uměním. Důležitým argumentem pro povýšení výtvarných umění se tehdy ovšem stal krok druhý, totiž rozkvět teorie umění a hledání přirozených pravidel perspektivy, srovnávání umění s lidskými proporcemi apod. Julius von Schlosser poukázal na to, že jako určitý vzor pro výtvarná umění zde působila opět antika a její zařazení hudby mezi svobodná umění (díky jejímu teoretickému a matematickému zakotvení).

Pokud se vrátíme k onomu prvně zmíněnému kroku, můžeme si povšimnout některých všeobecných vyjádření jednotlivých italských humanistů. Tak např. Leonardo Giustiniani v nedatovaném listu královně kyperské (před 1446) píše: „...jak jsem zaslechl, byli někteří nejučenější a nejautoritativnější muži, kteří uvažovali o básnictví a o malířství jako o sesterských uměních. Jak by mohli jinak definovat malířství než jako tichou báseň?“ Stejně tak Bartolomeo Facio, jenž psal o významných mužích na neapolském dvoře Alfonsa V., zdůvodňuje své zařazení malířů a sochařů do sbírky krátkých životopisů krátkými slovy: „Existuje, jako známo, velká podobnost mezi malíři a básníky; malířství není vlastně nic jiného než báseň beze slov.“³

3 BAXANDALL, M.: *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition 1350–1450*. New York 1971.

V dalších dobách se přirozeně teoretické koncepty jednotlivých umění zpřesňovaly: tyto koncepty jsou mezi sebou srovnávány (srov. Paragone Leonarda da Vinci) a posléze v 16. století vytvářejí zcela nový pojem umění, jehož základem je vnitřní invence spojená s vnějším provedením v kresbě (*disegno interno* – *disegno esterno*). Také v této době zůstává ovšem Horatiův poetický základ vzhledem k pochopení uměleckého díla shodný: umění (výtvarné) je jako poezie a může být obdobným způsobem chápáno. V klasické francouzské umělecké teorii tento vztah ještě více zdůraznil Charles Du Fresnoy, když v úvodu ke své naučné básni *De Arte graphica* roku 1668 Horatiův výrok již zcela jednoznačně přesunul do oblasti výtvarného umění: „*Ut pictura poesis erit; similisque poesi/sit pictura...*“⁴

V nepřiliš dávné době Du Fresnoyův výrok inspiroval Huberta Kohleho k tomu, aby se zabýval těmi tendencemi v teorii a kritice výtvarného umění v díle osvícenského myslitele Denise Diderota, které tento výrok ovšem negovaly. Právě od něj jsem si vypůjčil sousloví „*ut pictura poesis non erit*“, abych se pokusil stručně nastínit pozvolné vymaňování se umění ze svazku s literaturou.⁵ Na rozdíl od něj se však nechci věnovat francouzské kritice a teorii, ale chtěl bych prostřednictvím dějin umění ukázat, že k podobnému posunu, který můžeme sledovat v umělecké teorii, docházelo i v běžné umělecké praxi a recepci uměleckých děl v průběhu 18. století. Olomoucký obraz nám naznačuje tradiční postoj: že totiž mezi dílem a divákem je jednostranný vztah, v němž dílo aktivním způsobem sděluje informaci divákovi. Alegorická personifikace malířství se dívá významně na diváka. Smysl malířství však nalezneme v alegorii literární, která se vynořuje za první postavou. Jako diváci tak k objasnění významu dospějeme vlastně stejně, jako když poetické dílo sdělí svůj obsah nám jako čtenářům a posluchačům.

4 DU FRESNOY, Ch.-A.: *De arte graphica*. Paris 1668.

5 KOHLE, H.: *Ut pictura poesis non erit. Denis Diderots Kunstbegriff (Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin)*. Hildesheim – Zurich – New York 1989.

Na sklonku raného novověku však docházejí nejen umělci, ale zejména laičtí posuzovatelé a obdivovatelé umění k názoru, že výtvarné umění je přece jen něčím odlišným než literatura; pozorujeme a vnímáme na něm přece jiné skutečnosti než jen literární obsah. Umělecké dílo tehdy získává v průběhu 18. století svou autonomii, je sbíráno, je kriticky posuzováno, je o něm hovořeno. Není divu, jestliže přibližně v téže době – na sklonku 18. století – vzniká nový obor: dějiny umění. Tento obor se vymaňuje nejen z možné svázanosti s rétorickou poetikou, ale též ze svazku s krasovědami (a do budoucna budou dějiny umění odmítat i své potenciální propojení s estetikou). Dříve jednodimenzionální vztah objekt – pozorovatel se právě v tomto období problematizuje. Pozorovatel se od této chvíle stává součástí významu a kontextu uměleckého díla a navíc sám svou subjektivní aktivitou dotváří jeho výklad. A spolu s tím se dějiny umění stávají již nikoli estetickou, ale sociálně historickou disciplínou. V následujících miniaturních sondách si ukážeme tento pohyb na několika konkrétních příkladech.

1. ISTORIA A POESIA

Na počátku novodobého pojetí „umění“ stojí italský malíř, dvořan a spisovatel Giorgio Vasari (1511–1574), který napsal proslulé *Životopisy*⁶ nejslavnějších italských architektů, sochařů a malířů. Dnes víme, že tyto životopisy nejsou ještě dějiny umění v našem slova smyslu, ale mnohem spíše historicky podaná teorie nového konceptu umění. Giorgio Vasari totiž předvádí ve svém díle významné práce italských umělců; ukazuje, co je to „**umění-ars**“ v novém humanistickém (florentsko-římském) chápání a chce získat představu o umělecké hodnotě prostřednictvím pojmu „moderního stylu“ – nejdokonalejšího stavu umění v díle Michelangelově. Giorgio Vasari přitom ve svém díle především popisoval obrazy a jejich prostřednictvím vyprávěl příběhy s morálním poučením. V tomto ohledu navazoval na florentšana Leona Bat. Albertiho (1404–1472), jenž v roce 1436

6 VASARI, G.: *Životy nejvýznačnějších malířů, sochařů a architektů. I-II.* Praha 1976.

sepsal drobný spisek *De pictura* (O malířství).⁷ Zde podal svou vlastní definici malířství: obraz je jako plocha okna, kterým se díváme na zobrazení – to představuje průřez pyramidou našeho zrakového vidění. Proto se v něm uplatňuje především geometrická perspektiva. Mezi nejvznešenější úkoly malíře-tvůrce přitom patří malba „istorií“, tj. historií, příběhů s morálním naučením („la istoria e summa opera del pictore“ – „istoria“ je nejvyšším dílem malíře): „... komponování výjevu, jehož veškerá chvála záleží v podstatě v invenci – fabuli. Tato invence má tu moc a sílu, že sama činí potěšení. Chválí se čtení popisu oné ‚Pomluvy‘, o které Lukián napsal, že byla vymalována Apellem, a mám za to, že vypsání o ní není zbytečné, aby upozornilo malíře, jak je třeba, aby byli dbalí při vymýšlení a skládání takové fabule... [následuje popis – ekfrasis nezachovaného Apellova obrazu] Taková ‚istoria‘ jistě zajímá ducha, když se vypráví, oč by bylo zajímavější, kdybychom ji viděli vymalovanou vynikajícím malířem? Proto radím malíři, aby se stýkal, jak jen může, s poety, rétory a ostatními literárními odborníky...“

Albertim reprodukováná „ekfrasis“ – literární popis obrazu – kterou napsal v antice Lukianos o slavném obraze, se stala v renesanční době skutečně základem nesčetných rekonstrukcí. Řada malířů na sklonku 15. století, např. Botticelli, Mantegna, Franciabigio, ale i v následujícím století Albrecht Dürer a jiní (dosud bylo zjištěno asi kolem čtyřiceti těchto obrazů) na základě tohoto popisu a vyprávění malovala obraz obrazu, který prostřednictvím alegorických personifikací ukazoval, co je to pomluva, jak vzniká a jaké jsou její následky. Tato díla byla vesměs určována do významných prostor, často spojených s právnickým jednáním. Vyprávění o „pomluvě“ tak bylo rekonstruováno v nových a nových malířských dílech, bylo znovu převyprávěno do slov a stávalo se morálním naučením, vzorem pro spravedlivé chování. Podle stejného modelu byly vytvářeny i zcela nové a originální invence, které ovšem sledovaly obdobnou cestu jako antický spisovatel: Prostřednictvím rozpoznatelných alegorických personifikací

7 ALBERTI, L. B.: *O malbě – O soše*. Praha 1947.

byla v malířských dílech zobrazena „istoria“, která mohla být divákem přečtena a vyprávěna jako příběh.

Oproti této základní koncepci florentské (a posléze římské) malby zdůrazňovali naopak benátští teoretikové malby na přelomu 15. a 16. století mnohem zjevnější spojitost malby a poezie. Polský historik umění Jan Białostocki si v 70. letech 20. století povšiml v benátských dobových textech časté zdůrazňování slova „poesia“ (např. Tizián hovoří někdy ve svých dopisech o svých obrazech jako o „poeziích“). Poezie v obrazech na rozdíl od „historií“ předvádí vymyšlené (cose finte, cose favolose) a poetické příběhy (zejména podle Ovidia); takové obrazy nemůžeme přesně převyprávět, ale rozumíme jim podobně jako básnickým dílům tím, že jejich téma a obsah v nás vyvolává náladu a cit. Z pozdější tradice ostatně dobře víme o zálibě významných benátských patricijů právě v takových hádankovitých sujetech obrazů, nad nimiž byly vedeny diskuse v domech předních benátských obyvatel.

2. IKONOLOGIE A EMBLEMATIKA

Jak můžeme rozpoznat příběh či poezii v malířských dílech? Buď známe onen literární, historický či náboženský příběh, který je zobrazován, nebo je tento příběh podán prostřednictvím jednajících alegorických personifikací a rozpoznatelných symbolů. Za součást umění byla v 16. – 18. století běžně považována **emblematika** a **ikonologie**. Znalost těchto odvětví byla považována za nezbytnou pro řečníky, básníky, ale stejně tak malíře, sochaře, architekty, tvůrce medailí, ale také pro tvůrce baletu a dramatu. Ještě na sklonku 18. století se domníval německý teoretik umění Johann Georg Sulzer, že „šťastné nalezení vhodné alegorie dává obrazu větší cenu“. Zejména tato skutečnost korespondovala s akademickým pojmem „inventio – invence“, který byl v době manýrismu a baroku považován za klíčový. Od sklonku 16. století do počátku 18. století vyšlo obrovské množství emblematických a ikonologických knih (celkem asi 3 000 titulů od 1 300 různých autorů!), v nichž byl podán souhrn symbolů, alegorií a emblematického vědění. Fascinace symbolikou

a emblematikou přitom přetrvala až do sklonku 18. století a byla bohatě využívána malíři, grafiky a sochaři. Dokonce se stalo, že emblematické knihy Andrea Alciatiho, ikonologie Cesara Ripy a symboly Joachima Cameraria se v 16. století staly nepostradatelnými pomocníky malířů i objednavatelů, a ti je měli běžně ve svých knihovnách. Emblematické knihy obsahují vyobrazení různých alegorií, ilustrací latinských výroků apod. V emblematicce může být nakonec každá myšlenka ukázána několikerým způsobem: abstraktně, poeticky i malířsky; prostřednictvím emblému (obraz doprovázený citátem – „lemma“ a básní), impresou (obraz s krátkým heslem – „motto“) či devízou (emblematický obraz užívaný zejména v heraldice). Prostřednictvím stálého vydávání těchto příruček a opakováním a zmnožováním symbolů mohlo tak dojít k převedení obrazu do slovní formy a odtud do celku vyprávění. Dokonce mohlo docházet i k opačnému případu: literární text mohl být převeden do obrazu prostřednictvím emblémů. Tak byly do emblematiky běžně převáděny i obrazy a citáty z antických klasických básníků: z Ovidia, Vergilia i Horatia.

Nejznámějším zobrazením dílčích citátů a mott v 17. století se staly takové náměty obrazů, jako byly: „*Quos ego*“ (podle Vergiliovy Aenneidy, v níž Neptun rozhání mračna a zahání bouřlivé větry) jako symbol vrchnostenské alegorie; případně „*Et in Arcadia ego*“ (také já jsem/také já jsem byl v Arkádii) jako apel na přemítání o lidské smrti a pomíjivosti světa. Také tyto obrazy, které zdánlivě neposkytují nějaký souvislý děj, mohly být převedeny do textové struktury, do slovního vyprávění či psané eseje. Vždyť přece platilo: „ut pictura poesis“.

3. VÝKLAD BAROKNÍ IKONOLOGIE: ZEMSKÝ DŮM V BRNĚ

V období baroku 17. a 18. století můžeme vztah malířského umění a literatury sledovat na velkých alegorických obrazech, malovaných freskovou technikou na klenbách a stěnách významných paláců či chrámů. Podkladem pro takové malby bylo objednavatelem stanovené téma prostřednictvím „motta“ či jednovětého argumentu. Na to většinou bylo vypracováno literární libreto, jehož autorem byl vzdělaný „ikonolog

a concettista“, případně samotný tvůrce malby. Tato libreta nejsou vždy zachována, nicméně pomocí alegorických personifikací a symbolů je dnes můžeme více či méně spolehlivě rekonstruovat. Práci s argumentem a alegorií můžeme dobře sledovat na výzdobě Zemského domu v Brně. Objednavatelem výzdoby sněmovního sálu a soudnice zde byl moravský zemský hejtman hrabě Maxmilián Oldřich z Kounic, který na jeho výzdobu vypsal malou soutěž. Zemský hejtman zadal téma „*La virtù fa felice la Provinzia della Moravia*“ (mužná ctnost činí šťastnou zemi moravskou) a v soutěži prosazoval především vídeňského malíře Bartoloměje Altomonta. Přesto však nakonec nebyl spokojen s jeho jednoduchou antikizující alegorií a začal vyjednávat s vídeňským malířem Danielem Granem, který začínal tehdy pracovat pro vídeňský dvůr. Právě u něj se asi mohl spolehnout na jeho vzdělání a zkušenost „concettisty“, tedy schopnost samostatně vynalézat zajímavé alegorické a ikonologické programy na předem dané téma. Daniel Gran výmalbu skutečně spolu s malířem-quadraturistou Gaetanem Fantim v letech 1734–1735 provedl.⁸

Na fresce soudní a sněmovní síně je znázorněna země Morava obeliskem s erbem; u paty obelisku přitom sedí dvě ženské personifikace, z nichž jedna symbolizuje markrabství, druhá českou korunu. Politická existence Moravy je dána v 18. století dvojí vládou: poblíž jsou ještě dobře viditelné insignie Svaté říše římské národa německého. Ve spodních částech fresky jsou malovány alegorické personifikace slávy, píle, vědění, obchodu, nadbytku, ale též jednotlivých odvětví jako je rybářství, lov, zemědělství a stejně tak síla a udatnost ve válce (Herakles a Bellona).

Vedle hlavního freskového obrazu byla Danielem Granem vytvořena ještě menší freska s námětem „*Alegorie ,dobré vlády*“, kterou si zemský hejtman nechal namalovat nad svým trůnem. Pokud bychom měli obě části fresky interpretovat, můžeme říci, že menší freska je klasickým „morálním zrcadlem“ vladaře. Jsou mu předkládány ctnosti, které musí mít, aby byl dobrým vládcem. Zemský hejtman

8 KROUPA, J.: *Pragmatická sankce v umění a výzdoba Nové radnice v Brně*. In: KROUPA, J.: *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*. Brno 2006, s. 197–217.

je představitelem vládní moci na Moravě a v této pozici mu malba představuje závazné morální vzory.

Ještě pozoruhodnější je však ikonografie větší fresky nad sněmovnou. Je totiž určitým politickým programem samotného zemského hejtmana Maxmiliána Oldřicha Kounice. Ten nechal fresku zjevně vymalovat v určité dobové konstelaci. Karel VI. v oné době vydal *Pragmatickou sankci*, což byl jakýsi ústavní dokument označující habsburské soustátí zemí za „nerozdělitelné a od sebe neoddělitelné“. Dnes asi chápeme, proč zemský hejtman sám tolik zasahoval do tematiky výzdoby. V původních konceptech brněnských a vídeňských malířů měla mít freska jednodušší, alegoricky oslavný moment: měla hlavně oslavovat zemi a jejího markraběte, tj. císaře. Maxmilián Oldřich Kounic však ono poněkud tradiční téma s množstvím olympských bohů změnil: prostřednictvím fresky představuje nyní svůj politický program a garanci proveditelnosti tohoto programu, pokud Morava zůstane v onom dvojím svazku jako součást české koruny a současně jako říšské území pod vládou habsburských panovníků. Chceme-li onen Kounicův program pochopit, můžeme jej převést do podoby výkladu. Detailnější výklad fresky jsem provedl na jiném místě. Zde jen dodávám, že onen (zdůrazňuji) nezachovaný program můžeme převést do slovní, literární formy především díky personifikacím a symbolům, které v Brně Daniel Gran jako malíř a současně tvůrce libreta použil.

4. ANEKDOTA O POROZUMĚNÍ OBRAZU: „VECCHIARELLA“

Bylo by zjevně neúplné, kdybychom tvrdili, že v době barokní je většina umělecké produkce vytvářena prostřednictvím všeobecné paralely „ut pictura poesis“ a že ve vztahu výtvarného umění a literatury vystačíme s jednoduchým teoretickým protikladem pojmů „istoria“ a „poesia“. Naopak právě v barokní době se objevuje při recepci obrazu zaprvé významný podíl diváka, jenž se stává zcela určitým spoluvůrcem porozumění obrazu; a za druhé je již vyslovována myšlenka, že bychom měli umělecké dílo posuzovat ne podle jeho literárního obsahu, ale podle odlišných, „uměleckých“ kritérií.

V italském akademickém prostředí se s touto skutečností setkáváme v příběhu o stařence (*vecchiarella*), jak jej popsal Giovanni Antonio Massani. Takřka symptomaticky je přitom vznik tohoto příběhu spojován opět s literárním prostředím. Jeden z proslulých italských literátů se údajně otázel malíře Annibala Caracciho, který z jeho žáků namaloval lepší obraz na stěnách oratoria sv. Ondřeje na Celiu (na objednávku Scipiona Borghese). Dva malíři (Domenichino a Guido Reni) namalovali na stěnách oratoria proti sobě dva velké obrazy mučení a stětí sv. Ondřeje. Caracci onomu literátu odpověděl, že možnou odpověď pochopil tehdy, když jednou v oratoriu pozoroval stařenku s malou dívkou. Když se stařenka dívala na jeden z obrazů, pozorně si jej prohlížela postupně do detailů, ale neřekla ani slovo. Při pohledu na druhý obraz začala vyprávět dívce: „Podívej se, co tam ten muž dělá..., co se děje v pozadí...“ A postupně ukazováčkem ukazovala na jednotlivé části scény a vyprávěla celý příběh malé dívence, která napjatě naslouchala. „A tak jsem“, nakonec řekl Caracci, „pochopil, který z těch dvou malířů životněji vyjádřil afekty a jasněji vylíčil namalovaný příběh“.

Felix Thülemann, jenž celý příběh analyzoval ve výborné studii, poukázal zejména na zdůraznění dvou aspektů v tomto příběhu.⁹ Caracci použil dvě kritéria barokního akademismu: a) životněji vyjádřené afekty (rétorické „*movere*“); b) literárně vyprávěný příběh (rétorické „*docere*“), jež činí potěšení (rétorické „*delectare*“). Zdůrazňování obou těchto prvků (opět s primátem převedení obrazu do literárního vyprávění) bylo součástí barokní akademické teorie po celé 17. století a na počátku 18. století. Přitom právě Domenichino byl považován za hlavního dědice boloňského akademismu.

To však ještě není konec celého příběhu. Již ve třetí čtvrtině 17. století se v akademickém prostředí Říma objevuje první kritika podobného přístupu k hodnocení

9 THÜLEMANN, F.: *Betrachterperspektiven im Konflikt. Zur Überlieferungsgeschichte der „vecchiarella“ Anekdote*. In: KEMP, W. (ed.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin 1992, s. 169–207.

a „čtení“ maleb. Giovanni Battista Passeri, historik římské malířské akademie, polemizoval jak s oceňováním děl podle vyvolávaných afektů, tak podle jejich schopnosti převádět obraz do literární struktury. Oba malíři, Domenichino i Guido Reni, jsou sice od sebe odlišní, ale oba zanechali po sobě výjimečná díla, neboť na malířské práci nemůžeme pouze oceňovat obsah výjevu, ale měli bychom si všimnout především: jistoty kresby (*stringatezza del disegno*), uměleckosti kompozice (*arteficio del componimento*) a životnosti výrazu (*vivacia delle espressioni*).¹⁰ U Passeriho se totiž setkáváme s odlišným hodnocením malby, než tomu dosud bylo v akademickém a rétorickém prostředí. Umění má podle něj vlastní, umělecky podmíněné prostředky, které jsou pro každý z uměleckých druhů odlišné. O půl století později osvícensky zaměřený Lione Pascoli si navíc začal na obou obrazech všimnout způsobů, jak do jejich vnímání byl různým způsobem vtahován divák. V takovém okamžiku se v 18. století ocitáme na počátku ideje **autonomního uměleckého díla**.

5. OD „OBJASNĚNÍ HISTORIÍ“ K „UT PICTURA POESIS NON ERIT“

Pojem autonomního uměleckého díla je opět jedním z modernistických konstruktů. Je ale zřejmé, že se s ním můžeme setkat i ve starší době. Doba 18. století přitom hraje při vzniku autonomního díla významnou roli. Byla dobou zvýšeného sběratelství uměleckých děl, jejich prodeje a vystavování. Umělecká díla ztrácejí svou původní vázanost na předem danou funkci a obsah a mohou měnit svůj význam podle kontextu, do něž jsou nově vtahována. Jedním z momentů, které tento proces provázejí, byl zvýšený zájem objednavatelů, sběratelů a uměleckých kritiků nikoli primárně o literární obsah, ale o umělcovo „**pojetí**“ (německy *Auffassung*) a jeho

¹⁰ HESS, J.: *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri (nach den Handschriften des Autors herausgegeben und mit Anmerkungen versehen)*. Worms am Rhein 1995, s. 28–29, 85. „Non basta il senso dell'occhio con la sodisfazione della vista; e quello dell'orecchio, con appagarsi d'haver inteso dire; se l'intelletto non cocorre inaiuto con un perfetto conoscimento, appoggiato ad uno sciantato sapere.“

práctické „provedení“ (Darstellung u Karla Friedricha von Rumohr).¹¹ Poněkud odlišné oceňování obrazů bylo přitom patrné nejen u menších, kabinetních maleb, ale též v nejvýraznějších barokních malířských pracích, využívajících klasické techniky nástěnné a nástropní fresky.

Jedním z nejproslulejších středoevropských freskařů druhé poloviny 18. století byl vídeňský malíř Franz Anton Maulbertsch (1724–1796). Jeho četné práce na Moravě zahrnují jak práce freskové (pro piaristy v Mikulově, pro olomouckého biskupa v Kroměříži, pro křížovníky v Hradišti sv. Hypolita u Znojma, pro kartuziány v Brně – Králově Poli, a premonstráty v Dyji) a oltářní obrazy (Brno, Hrádek u Znojma, Předklášteří u Tišnova, Doubravník), tak i závěsné obrazy a pseudoskici. Maulbertschův styl je však pozoruhodný nejen svým romantickým a vizionářským zaměřením, ale jeho práce mají mnohdy pro svoje propojování legendy a historické skutečnosti takřka hádankovitý a nesrozumitelný význam. Stěží bychom je asi pochopili, kdyby u několika z nich – zejména z období jeho pozdní tvorby – neexistoval jejich písemný výklad. Tento výklad nebyl již vstupním programem nebo libretem, ale skutečným, často teologicky či filozoficky uchopeným objasněním „historií“ provedených freskovou technikou („Historische Erklärungen“).

Můžeme si tedy Maulbertschova díla představit spíše jako součást metaforických výkladů, či jako výzvu k emotivnímu, dialogickému vcítění se do bohatosti vizuální formy. Není asi náhodou, že fresky, plné extatického vzrušení a magického působení, maloval na Moravě Franz Anton Maulbertsch pro řád křížovníků s červenou hvězdou (Hradiště sv. Hypolita), kartuziánů (Královo Pole) či premonstrátů (Louka). Takové malby nevznikají ani pro morální a racionální poučení, ani z důvodů dvorské reprezentace, ale pro vyvolání **vize a intuitivního poznání**. Nejsou určeny ke kolektivnímu prožívání, ale k individuálnímu procítění. Ostatně dobově vzděla-

11 KROUPA, J.: *Tři návraty k Rumohrovi*. In: KROUPA, J.: *Umělci, objednavatelé a styl. Studie z dějin umění*. Brno 2006, str. 345–389.

ný umělecký kritik (Jan Quirin Jahn, vyškolený na umělecké kritice francouzské) obdivně napsal v 70. letech 18. století, že Maulbertschovo rozvržení světla a stínu a jeho kolorit „znalce překvapuje a nevědomé okouzluje“.¹²

Přesto, že Maulbertschův extatický a expresivní styl lze jen těžko spojit s rokokovým klasicismem francouzského uměleckého trhu s obrazy, přece jen v oceňování jeho obrazů nalezneme něco společného s onou novou uměleckou kritikou, jak ji můžeme sledovat především u osvícence Denise Diderota. Hubertus Kohle stručně resumoval základní rysy Diderotova pojetí umělecké tvorby do následujících bodů: a) autonomizace umění způsobuje potíže s jeho převedením do vyprávění a výkladu; proto umělečtí kritikové musí používat často nepřímé evokace, aby mohli zprostředkovat působivost obrazu; b) kvalita díla je proto měřena již nikoli obsahem, ale vnitřně uměleckými kritérii (pojetí, technika, kompozice, tvar); c) vnímatel a divák obrazu přitom dodává uměleckému dílu jeho smysl svou vlastní subjektivitou.

Umělecké dílo se stává v době novověku a moderny určitým konstruktem – jeho prvořadou funkcí utváří „**uměleckost**“ a možnost „**býti uměním**“. Diderot si to uvědomal zejména tváří v tvář žánrům a zátiším Chardinovým. Ale ještě nedávno Michael Baxandall precizně poukázal na to, že divák doby osvícenství mohl v Chardinově obraze *Dáma u čaje* identifikovat nikoli literární téma, ale pozoruhodný způsob provedení obrazu.¹³ Je tedy možné zjistit v uměleckém prostředí podobný posun, s nímž se setkáváme ze strany literatury u Lessinga? Rovněž umělecká kritika doby osvícenství si přece uvědomovala, že mezi výtvarným uměním a literaturou je zásadní rozdíl a že je zapotřebí si všimnout na uměleckých dílech jiných rysů, než je literární výpověď.

12 KROUPA, J.; *Franz Anton Maulbertsch: Aufklärung, Auftraggeber und Mentalitäten in Mähren*. In: HINDELANG, E.; SLAVÍČEK, L. (eds.): *Franz Anton Maulbertsch und Mitteleuropa. Festschrift zum 30-jährigen Bestehen des Museums Langenargen*. Langenargen – Brno 2007, s. 23–43.

13 BAXANDALL, M.: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin 1990, s. 123 nn.

Přirozeně, že v době, kdy neexistovala institucionalizovaná disciplína, která by se autonomním statutem uměleckého díla zabývala (tj. dějiny umění), si musela umělecká kritika pomoci jiným druhem vyprávění. To se odvíjelo od postoje diváka-vnímatele, který naplňuje význam uměleckého díla svým vlastním porozuměním. Tuto skutečnost nalezneme zejména na grafických přetlumočeních oblíbených rokokově klasicistních obrazů. V rámci dedikace grafických listů jejich rytci a vydavatelé často nejen připojili k obrazům nový název, ale doplnili jej ještě o verše, které měly objasnit význam obrazu (srov. např. mědiryty podle Chardina *La Gouvernante* či *Le Bone Education* s věnováním švédskému králi).

Francouzský rytec německého původu Johann Georg Wille zpracoval jako svůj prezentační list s dedikací pro císařovnu Marii Terezii grafické přetlumočení žánrového obrazu podle Terborchova originálu. Přitom zcela pozměnil původně mravoličný výjev z holandského nevěstince novým výkladem a novým názvem: *Instruction paternelle* (Otcovské ponaučení). V takovém případě se již skutečně nejedná o propojení umění a literatury, ale o výklad založený na novém prožitku uměleckého díla. Na tuto skutečnost posléze kolem roku 1800 navázal vznik zcela nového oboru – **dějiny umění**. Dějiny umění se od svého počátku definovaly jako sociálněvědní disciplína, snažící se vymanit z dědictví rétoriky a poetiky a usilující se vymezit proti nově vzniklé estetice. Jejich dějiny prozrazují poměrně dlouhý a proměnlivý zápas o svůj svébytný způsob interpretace výtvarných umění. To je však již jiná kapitola.¹⁴

6. MÍSTO ZÁVĚRU: „UT PICTURA THEORIA“

Znamená však výzva „ut pictura poesis non erit“ konec srovnání umění a literatury?

Se vznikem abstraktního umění na počátku 20. století se zdálo, že tomu tak skutečně je. Abstraktní obraz či socha, radikálně puristický tvar architektury – to vše se vymyká možnosti vytvořit bez figurálního základu a kontaktu se skutečností

14 KROUPA, J.: *Školy dějin umění. Metodologie dějin umění I*. Brno 2007.

nějakou formu obsahového výkladu a literárního vyprávění. A přesto nedávno o této zdánlivé pravdě zapochyboval jeden z nových představitelů tzv. vizuálních studií či obrazových studií, W. J. T. Mitchell (University of Chicago). Ve své práci *Ut Pictura Theoria: Abstract Painting and Language*¹⁵ si položil otázku, zda abstraktní umění skutečně vyloučilo všechny prvky slovní formy (jak při svém vzniku, tak při následné interpretaci). Odpovídá si přitom, že i nefigurativní umění je založeno na určité „**verbální kontaminaci**“ ve formě umělecké teorie. Je chybné říkat, že figurativním obrazům minulosti rozumíme a naopak současným nikoli. Vždyť také v historických dobách umění předpokládalo poučeného diváka, který by rozpoznal literární kontext díla („ut pictura poesis“). V současnosti se touto předpokládanou znalostí stává teoretický kontext („ut pictura theoria“): také dílo současného umění má obsah a význam, i když zdánlivě nic nezobrazuje. Kruh propojení obrazu a slova se uzavírá. Umělecká díla sice nejsou již „němou poezií“, ale k jejich porozumění potřebujeme znovu určitý, byť na rozdíl od minulosti odlišný, způsob literárního výkladu.

15 Srov. HARVEY, J.: *Theories of Media* (taught by W. J. T. Mitchell at the University of Chicago), Keywords Glossary 2002. Srov. <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm>.