

## Impresionisté, narušitelé estetické normy

Tato práce se zabývá estetickou normou a pokusí se přiblížit závažnost jejího porušení a výchylku v očích diváků a uměleckých kritiků z dob v počátcích impresionismu. Nejprve bych uvedl charakteristiku estetiky jako takové.

Estetika vznikla kdysi jako věda o pravidlech regulující smyslové vnímání. Po dlouhou dobu se jevilo jako jediný možný její úkol zkoumání všeobecně závazných podmínek krásy, jejichž platnost bývala odvozována z předpokladů buď metafyzických, nebo alespoň antropologických; v tomto druhém případě byly estetická hodnota a její měřítko, estetická norma, pojímány jako fakty pro člověka konstitutivní, vyplývající z jeho přirozenosti<sup>1</sup>.

Umělecké dílo je vždy neadekvátní aplikací estetické normy a to tak, že porušuje její dosavadní stav nikoli z bezděké nutnosti, nýbrž záměrně, a proto zpravidla velmi citelně. Norma je zde porušována bez ustání<sup>2</sup>.

Živé umělecké dílo vždy osciluje mezi minulým a budoucím stavem estetické normy: přítomnost, pod jejímž zorným úhlem je vnímáme, je pocíťována jako napětí mezi normou minulou a jejím porušením, určeným k tomu, aby se stalo součástí normy budoucí. Za příklad, velmi názorný, lze uvést malířství impresionistické. Jedna z typických a základních norem impresionismu je tendence k podání holého smyslového vjemu, nedeformovaného žádnou interpretací intelektuální nebo emocionální; v tom směru je impresionismus korelátém básnického naturalismu. Současně však v impresionismu již od počátku dříme a čím dál tím silněji se uplatňuje tendence právě opačná: k porušování reálné koordinace smyslových dat o zobrazeném předmětu; v tomto smyslu je impresionismus, zejména pozdní, vlastně již souputníkem básnického symbolismu. Přechod mezi obojí protichůdnou tendencí je umožněn po stránce výtvarné anulováním lineárního obrysu, a tím i lineární perspektivy, jakož i převedením obrysu v plošnou souhru barevných skvrn. A obě tyto protichůdné tendence jsou historií zařadovány pod jediné jméno: impresionism. Tak je tomu v dějinách umění vždy: žádná vývojová etapa neodpovídá plně normě, kterou přejala od etapy předešlé, nýbrž vytváří porušující ji normu novou. Výtvor, který by plně odpovídal normě přejaté, byl by typizovaný, opakovatelný; této hranici se však blížívatí toliko díla epigonská, kdežto silné umělecké dílo je neopakovatelné a jeho struktura je, jak výše poznamenáno, nedílná, právě pro estetickou různorodost složek, které spíná v jednotu. Časem se však

stírá pocit rozporů, které struktura dosud téměř násilně vyrovnávala: dílo se stává skutečně jednotným a také krásným ve smyslu estetické libosti ničím nerušené<sup>3</sup>.

Umělecké dílo tedy normu estetickou, platnou pro daný okamžik vývoje, do jisté, mnohdy značné míry porušuje. Avšak i v případech nejkrajnějších musí ji zároveň dodržovat: jsou dokonce ve vývoji umění i období, kdy dodržování normy viditelně převažuje nad porušením. Vždy je však v uměleckém díle něco, co je spojuje s minulostí, i něco, co směřuje k budoucnosti. Zpravidla jsou úlohy rozděleny mezi různé skupiny složek: jedny normu dodržují, jiné ji rozkládají. Ve chvíli, kdy se umělecké dílo poprvé objeví zrakům publika, může se přihodit, že bude na něm nápadně vystupovat jen to, co je od minulosti odlišuje; později vždy však i v takových případech stanou se zřejmými svazky s tím, co ve vývoji předcházelo<sup>4</sup>.

Jako názorný příklad bych chtěl uvést dílo francouzského impresionisty Édouarda Maneta a jedno z jeho nejuznávanějších děl, snídaně v trávě.

Édouard Manet vyrukoval s něčím zruďným. Diváci s hrůzou hleděli na Snídaní v trávě, pobuřující scénu, na níž je nahá žena, upírající pohled přímo na diváka, bezostyšně a nestoudně usazená na břehu řeky mezi dvěma oblečenými muži. V pozadí za ní se sklání další, lehce oděná žena, brodící se po kotníky ve vodě. Ta troufalá scéna byla sama o sobě už dost šokující, ale co veřejnost ohromilo nejvíce, byl její moderní ráz. Oba muži nenuceně pózovali v současném oděvu a celý obraz se tak jevil jako výpověď o soudobém světě. Nikoho nezajímalo, že Manetova malba vycházela z Rafaelovy rytiny a svůj námět si vypůjčila z Giorgioniho obrazu Koncert v přírodě. Problém byl v tom, že obraz vyhlížel příliš realisticky. Dav byl pohoršen na nejvyšší míru. A byl by ještě víc, kdyby věděl, že nahá žena je Victorine Meurentová, chudá dívka z Montmartru, která Manetovi často seděla modelem, a oni dva muži jsou namalováni podle Manetových mladších bratrů. Obraz byl přijímán jako obscénní výsměch všeobecnému vkusu, dvojnásob provokující všedností svých kulís. Přitom Manetovy záměry byly ve skutečnosti umělecky nanejvýš počestné. Prostě jen do scény, kterou převzal z klasické malby, dosadil soudobou skupinu postav. Ba co víc, neusiloval o nic jiného než o úspěch a veřejné uznání. Tento obraz mu však bezpochyby neměl přinést vyznamenání, po kterém toužil<sup>5</sup>.

Édouard Manet v době předvedení svého díla, doslova pobouřil a znechutil společnost. Lidé nevěděli o si myslet, dosud nic, celým svým provedením, tak

nehorázného nespátřili. Zkrátka obraz porušil dosavadní estetickou normu ve všech ohledech a přesto, dnes je to jedno z nejuznávanějších uměleckých děl. Čas udělal své.

---

<sup>1</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie z estetiky. Odeon, Praha 1971, s. 22.

<sup>2</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie z estetiky. Odeon, Praha 1971, s. 28.

<sup>3</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie z estetiky. Odeon, Praha 1971, s. 30.

<sup>4</sup> MUKAŘOVSKÝ, Jan. Studie z estetiky. Odeon, Praha 1971, s. 29.

<sup>5</sup> ROEOVÁ, Sue. Impresionisté soukromé životy. Chato & Windus, Londýn 2007, s. 46.