

O ŠPATNÉM MALÍŘSTVÍ

Velké retrospektivní výstavy jsou vždycky užitečné k tomu, abychom zbavili legendy kouzla a vymýtli stereotypy. Protože jsme byli vedeni k tomu, abychom považovali Hayeze za kýčáře, šel jsem se podívat na jeho výstavu, abych si svůj stereotyp zkorigoval. Je jak známo velice „camp“ zjistit, že (domnělý) kýč byl naopak „skutečným“ uměním, stejně jako naopak dojít k poznání, že takzvané „skutečné“ umění byl kýč, a proto jsem na Hayeze tak spěchal. Poslední den výstavy. Nešel jsem tam hned na začátku, abych si zachoval odstup, a také protože se domnívám, že nehraje žádnou roli vidět o měsíc dřív nebo později malíře, který maloval víc než před sto lety.

Na Hayezově výstavě mě překvapilo, že není třeba ten stereotyp opravovat. Jasně řečeno, Hayez je velice špatný malíř. Dokonce ani malíř není, je to dobrý ilustrátor, který by dnes mohl dělat obálky pro lidové romány, a to ještě stěží, protože všichni ti Frazettové vypracovali techniky mnohem subtilnější. A řeknu, že jsem byl znechucen, že těmi sály pobíhalo tolik žactva s obecními průvodci, kteří mu vysvětlovali tajemství romantického malířství. Znepokojovalo mě bolestné podezření, že ty křehké myslí, tak znásilňované v nejkřehčím období svého zrání, se ocitnou v pokušení zvyknout si na drogu socialistického realismu.

Na výstavu se reaguje instinktivně. Mé instinkty byly naprosto vstřícné (jaké potěšení jsem si sliboval od této

novostředověké prohlídky!), nicméně instinkt mi u každého obrazu říkal, že Hayez maloval špatně.

Uvědomil jsem si, že se nevyhneme estetice, pokud nemáme reagovat na tyto zkušenosti emotivními soudy (typu „tenhle druh malování nesnáším“, to jest bez jakéhokoli ospravedlnění, jež by bylo nanejvíš výrazem přání): máme-li o nějakém malíři říci, že je špatný, musíme nicméně mít nějakou ideu umění.

Uvědomil jsem si, že idea umění, na jejímž základě odmítám Hayeze, je stále táž, k níž se od jisté doby uchyluji, aniž bych se jí při každé příležitosti oháněl. Mohl bych ji také v jakobsonovské formulaci vyjádřit jako *sebereflexe a dvojznačnost*, ale musím ji nejdříve lépe vysvětlit.

Jsmo zvyklí považovat za umělecká díla takové objekty, které a) na jedné straně nás nutí posuzovat způsob, jakým jsou provedeny a b) na druhé straně nás do jisté míry znepokojují, protože není tak docela samozřejmé, že chtějí tvrdit to, co zdánlivě říkají. V tom smyslu „dvojznačnost“ není nutně redukovatelná na deformaci, na stylistickou inovaci, na porušení hledisek; může být i taková (a v současném umění často taková bývá a bývala), ale především chce poukázat – řekli bychom – k „dalšímu smyslu“, k „mnohoznačnosti“ (nebo chceme raději říkat k „otevření“?). Je tu nějaké dílo, obraz, báseň, román, zdá se, že nám sděluje, že kdesi existuje žena, květina, výšina, z níž jsou vidět další výšiny, básník, který miluje nějakou v anděla proměněnou bytost, nicméně si všimneme, že neříká jen tohle, ale že napovídá něco víc (a někdy právě opak toho, co zdánlivě říká).

Přistupme nyní k nejlepšímu Hayezovi. První dojem: když nám říká „zde je dóže Tenaten z Tohoatoho a přijímá posly inkvizitora“ (nebo „zde jsou řečtí vlastenci,

kteří musí v pláči opustit svou zemi“), zdá se, že nám říká právě to a nic víc. Tento dóže je právě nějaký dóže (bohužel je to vždycky ne *onen* dóže, ale *nějaký* dóže, dóžectví obecně), není ničím jiným, než dóžetem, který naslouchá poslům inkvizitora, a protože poselství mu způsobuje bolest (sděluje to i titul, aby nedošlo k omylu), dóže je vskutku zarmoucen a zarmoucení jsou i pážata a rodinní příslušníci okolo něho (a mimochodem poslové inkvizitora jsou naopak, jak náleží, lstiví ničemové). Ale co je mi k čertu po nějakém příběhu nějakého dóžete, jehož jméno jsem naštěstí zapomněl? Samozřejmě naprosto nic. Na Hayezova plátně necítím „tep života“: ale pokud ten výraz může ještě připadat jako impresionistický, řeknu, že mi nevukne představu, že v tom, co říká, je ještě nějaký další smysl.

Můžeme se zeptat: je opravdu nějaký další smysl v krásném dóřském sloupu nebo ve van Doesburgově čtverci? Předpokládejme prozatím, že ne. Ale okamžitě se vynoří jiný (doplňující) aspekt uměleckého předmětu, jeho sebereflexe. Je tomu tak, že při pohledu na chrám nebo na abstraktní čtverec nikdy nepřestanu obdivovat, *jak dobře je to uděláno*. Víím, že je těžké říci, co to znamená „dobře uděláno“, ale když vezmu v úvahu sebereflexi a úžas nad tím, s jakou péčí a podivuhodnou vášní umělec „dobře“ udělal tu věc (možná tak irelevantní jako válec nebo čtverec), vystává ve mně poodezření, že nějaký další smysl v tom je a že mi ta konfigurace chce povědět něco „jiného“.

Mohu říci, že to, co Hayez maluje, je uděláno ve-lice špatně, protože mi to připomíná způsob, jímž já (kreslíř-diletant, i když jenom pro pobavení u stolu) se snažím kreslit. Udělám figurku, nakreslím řekněme mnicha (jak mám ve zvyku) v prvním plánu, pak se zastydím za tu plošnost a nakreslím další dva

mnichy v druhém plánu. A protože něco víím o perspektivě (alespoň od oka), dva mnichy v pozadí nakreslím menší. Ale když se snažím fixkou začernit tuniku prvního mnicha, riskuji, že se bude podobat stejně vybarvené tunice druhých dvou mnichů. A tak aby druhým (i mně) bylo jasné, že ty tři postavy se nacházejí v různých plánech a jsou to tři odlišné postavy, zdůrazním obrysy, obtáhnu linie, které oddělují prvního mnicha od nekonečného bílého prostoru a od linií, jež znázorňují další dva mnichy. Jinými slovy, místo abych nechal těla, aby se objevila v prostoru, vynořují se z prostoru, definují se *uvnitř* světelného prostoru pomocí kontrastů světla a barev: vtěsnám je do armatury obrysu.

Když se teď zblízka podíváte na Hayeze, zjistíte, že to tak dělá i on. Noha je noha, a aby tento podivuhodný fakt zdůraznil, Hayez *zdůrazní* nohu, ne černou linií uhlem (protože koneckonců je řemeslník znalý svého řemesla), ale v podstatě ji zdůrazní tak, že ji oddělí od toho, co noha není, od ostatku světa, a když se podíváte na obraz zblízka, povšimnete si, že štětcem několikrát objel obrysy nohy, protože barva a světlo mu nestačily. A tomu se říká kreslit a kreslit barvou, chcete-li, ale ne *malovat*. A i kreslit barvou je myslím něco jiného. A potom je jasné, že stěží můžete očekávat nějaký další smysl tam, kde noha je tak nohou (tak „nohovitá“, jak by řekla Lucy Charlie Browna). Noha je nohou a nohou zůstane.

Hayez do té míry ví, že žádný další smysl tam není, že ve snaze vyhnout se „nedorozumění“, jak bylo řečeno, nejvyšší měrou se snaží nikoli znázornit *onoho* dóžete, *onoho* křižáka, *onoho* knížete, ale Dóžectví, Křižáctví nebo Knížectví. A k tomu mu stačí, aby založil v repertoáru ikonografie své doby, takže každé

z jeho děvčátek nebo každý z jeho válečníků nám připomínají někoho, koho jsme už viděli, bytosti s dlouhými a ostrými nosy, smutnými očima, s mastnými, hladkými a ulízanými vlasy: našli jsme je v krásných rytinách knih Sonzognova nakladatelství, v Jeannotovi samozřejmě a v jeho méně významných vrstevnících. Hayez kreslí kresby, ilustruje ilustrace. A upozorňuji, nezáleží mi na tom, že to snad dělá „dřívě“ než ostatní. Dělá to.

Těmito jeho nešťastnými sklony lze vysvětlit, proč ho jeho objednatelé a obdivovatelé minulého století měli celkem vzato za výborného malíře. Nemůžeme se ovšem domnívat, že 19. století nemělo svou představu o umění a byla nakloněno považovat všechno za dobré. Je však fakt, že 19. století, nebo alespoň to italské, považovalo malířství za *komentář literatury a divadla*. Hayez byl oblíben ne pro své motivy malířské, ale pro motivy literární a scénografické. Líbil se, protože znázorňoval gestičnost a prostorový rozvrh melodramatických scén (proto jsou prostředí tak monumentální a prázdná, jako by čekala, že do nich vtrhne kompars). Líbil se, protože na plátně přesně tlumočil výrazy vyhledávané na stránce – typu „pozdvihl usazené oči k nebesům“, nebo na scéně, kde se očekává, že zazní nelítostné kroky.

Před několika lety uveřejnil Aurelio Minonne pěkný esej nazvaný „Kinesický kód ‚přírůčky scénických póz‘ Almanna Morelliho“ (*Versus* 22, leden–duben 1979), kde rozebírá „kinesickou“ logiku (sémiotiku gest) teoretiků divadla 19. století, s jejím kódem póz a gest s přesně a konvenčně definovaným významem. Divadlo 19. století (zvláště melodrama) žilo těmito konvencemi, a když je nepochopíme, vystavujeme se nebezpečí, že budeme Verdiho považovat za fanfaróna.

V témž eseji Minonne ukázal, že týchž instrukcí, pokud šlo o scénu, užívali italscí malíři 19. století, a nejméně právě Hayez. Důkaz, že objednatelé a obecnost požadovala na Hayezovi, aby jim svými obrazy *připomínal divadlo*. Pokud se konzumenti obraceli na malířství s takovým požadavkem, malířství si počínalo v té chvíli dobře, že takovému požadavku vycházelo vstříc a zajišťovalo, abychom tak řekli, jakési zástupné uspokojení: zprostředkovávalo příležitost znovu prožít estetické emoce zakoušené v divadle. A protože tento typ zkušenosti (evokace teatrality) byl pro publikum stěžejní, stal se *primární hodnotou*, na úkor hodnot ostatních, které dnes považujeme za základní, když máme definovat malířství jako takové. Proto se musíme zeptat, zda pro tehdejší publikum neměly Hayezovy obrazy ještě nějaký další smysl: nehovořily o *onom* dóžeti nebo Dóžectví, ale o divadle, jímž nebyly, a o životě nebo o historii pojímaných jako (zpívané) divadlo.

Jestliže tomu tak je, potom Hayez v 19. století byl umělec. Dnes je ovšem těžké tuto možnost připustit.

Intertextuální odkaz (malířství jako připomínka divadla) v 19. století zřejmě převažoval nad textuálním pojetím (malířství jakožto malířství). Hayez možná nebyl postmoderní, protože – jakožto na svou dobu nejmodernější – nabízel publiku zboží, jež publikum vyžadovalo, to jest malířství, které by nehovořilo o malířství. Ale může být vykládán ve smyslu postmoderním jako bezohledný triumf intertextuality, jako malíř, který žil z mimomalířských citací.

Všecko je možné, žijeme v civilizaci esteticky svobodné a pružné. Ale má-li představa o díle ještě nějaký smysl, dokonce i „misreading“ Hayeze, jež ho dělá velkým, může být ospravedlněno na základě důkladného rozboru jeho textu malířského, a třeba ve svobodném

a otevřeném dialogu s tím, co textem není, ale co je prostředím, encyklopedií jedné epochy.

Ale (a je jisté, že s lety se člověk stává konzervativcem) dal bych přednost tomu, aby dětem byl Hayez prezentován jako malíř, který nemaloval dobře, byť v kontextu kultury, v níž představa o dobrém malířství měla mnohem menší význam než představa o „literatuře“ a o literárnosti malířství.

Bude nicméně třeba vysvětlit, proč idea umění 19. století není už naší ideou – třebaže úctu si zaslouží všechny ideje (pokud se některá nechce prezentovat jako *ta pravá idea*, jediná ze všech).

DESATERO ZPŮSOBŮ SNĚNÍ O STŘEDOVĚKU

1. *Jaký sen?*

Co mají společného Frazettovy nibelunské postavy s vysílenými postavami preraffaellitů? Co Battiatovi paladini se vznikem Le Goffova očištěnce? A kdyby se na palubě nějakého neidentifikovaného létajícího objektu v okolí Montailou potkali Dart Vader a Jacques Fournier, mluvili by stejným jazykem? A jestliže ano, byla by to latina? Latina evangelia sv. Lukáše?

Jako všechny sny i sen o středověku hrozí, že se stane nelogickým místem podivných deformací. O tom nás mnoho snů přesvědčilo, a tak by snad stačilo, kdybychom odolali pokušení vykládat jako homogenní něco, co homogenní není.

Ale o každém víru nesourodostí můžeme říci, že je sjednoceným polem, když v sobě vytvoří jakousi síť rodových podobností. A odtud bude třeba vycházet.

Kdy se začíná snít o středověku? Zřejmě tehdy – pokud je středověk denní – když den skončil a když začíná noční přehodnocování v přirozených oneirických formách. A pokud je středověk noc, jak tvrdí zlomyslníci, muselo by se začít snít, když vzchází nový den. A jak říká známá žakéřská píseň, po objevu Ameriky a dobytí Granady (dvě jména, která autor těchto řádek, jak vidíte, rád spojuje, tak jako si zamiloval minulost) se jaré lidství probouzí s písní „jaká úleva, jaká úleva,