

iVA **M** OJŽIŠOVÁ

KRITIKA  
POROZUMĚNÍM

USPOŘÁDAL MARTIN MOJŽIŠ  
PŘELOŽIL JIŘÍ FIALA

PRAHA 2011

## O POČÁTCÍCH UMĚLECKÉ KRITIKY

„K čemu?“ – Ohromný a strašný otazník, na nějž kritika narazí hned při prvním kroku... Otazník, který se od těch dob, co se nad ním zamýšlel Baudelaire,<sup>1</sup> vynořuje stále znovu a znovu. A s ním i mnohé další, jako: „Co je kritika? Pro koho je? Jaké má poslání a jaký smysl? Nebo: „Jaká je a jaká by měla být?“

Takové a podobné otázky se zpravidla objevují tehdy, kdy se řada stránek kritiky jeví jako sporné, kdy se pochybuje o správnosti a oprávněnosti úloh, které si klade, a metod, jimiž pracuje. Jedním slovem, když kritika je, nebo se zdá být, v krizi.

Každý pokus o kritiku kritiky však přivolává zmíněné otázky.

A ty se ptají na samotnou její podstatu a mají tedy v zásadě teoretickou povahu.

Protože povaha otázek obvykle předurčuje povahu odpovědí, dostali bychom se tak „hned při prvním kroku“ na pole teorie. A zde je třeba hned od počátku zvážit únosnost a schůdnost cest, jimiž bychom se měli ubírat. Předčasné omezení se na úvahy v čistě teoretické oblasti může totiž vyústit do slepé uličky apriorismů nebo spekulací, nezávislých na skutečnosti předmětu, k němuž by se měly vztahovat.

<sup>1</sup> Ch. Baudelaire, *Úvahy o některých současných*, Praha 1968, s. 95.

Sama povaha umělecké kritiky – to znamená kritiky výtvarného umění, kterou v zájmu stručnosti, ale bez zájmu o přesnost, nazýváme uměleckou<sup>2</sup> – naopak nutí mít neustále na zřeteli její vlastní konkrétní praxi. Tedy postupovat po cestě za poznáváním problémů, které s ní souvisejí, od konkrétního a jednotlivého k všeobecnému.

### DĚJINY – CESTA K SEBEPOZNÁVÁNÍ UMĚLECKÉ KRITIKY

Před tím, kdo se však rozhodne zaměřit své uvažování právě naznačeným směrem k existující kritické praxi, vyvstanou opět otázky, o nichž byla řeč na začátku, opět se ukáže potřeba mít určité pevnější stanovisko, z něhož jsou tyto otázky vůbec postižitelné. Kde ho však vzít, nechceme-li vycházet ani z teorie, ani se hned na začátku dovolávat pomoci jiných, byť příbuzných disciplín?

A zde nám na pomoc přicházejí dějiny. Nikoli poznávání chronologicko-klasifikačního historického přehledu jakožto souhrnu údajů o minulosti. Historický zájem o uměleckou kritiku může spočívat i v retrospektivním tazání se po tom, proč a jak vznikla, oč původně i později usilovala a jak fungovala, po podmínkách, které před ní kladly stále nové úlohy, i po způsobech, jimiž tyto cíle naplňovala.

A přitom se mohou objevovat věci, které v současnosti nejsme s to postřehnout, které se však stávají zjevnými právě díky časovému odstupu, díky příležitosti pohlížet na dějinnou souvislost celku. Pomocí historického zkoumání by se mělo dát rozlišit mezi tím, co je na umělecké kritice proměnlivé a dočasné, a tím, co přetrvává a co tedy tkví v samé její podstatě.

<sup>2</sup> Připomeňme zde adekvátnější období termínu umělecká kritika v jazycích, kde má tato disciplína nejstarší tradice: francouzskou „critique d'art“, německou „Kunstkritik“, anglický „art criticism“ nebo italskou „critica d'arte“.

Takové zamýšlení se nad minulostí umělecké kritiky, které není samo o sobě cílem, nýbrž chce sloužit živé přítomnosti, napomáhat prohloubení našeho chápání dneška a podněcovat nás k důkladnějšímu sebepoznání, je nejen možným, ale i nevyhnutelným základem každého uvažování o problémech umělecké kritiky.

Východiskem k takovým úvahám by mělo být poznávání pramenů, původní literatury o umění, s výběrem a zaměřením se na to, co je možné pokládat za vlastní materiál dějin umělecké kritiky. Nemáme-li bohužel přímý přístup k těmto původním textům – samotné takové studium by ovšem vyžadovalo léta soustředěné práce – nezbyvá nic jiného, než se opírat, s výjimkou zlomků původního materiálu vydávaného znovu s časovým odstupem, převážně o literaturu, která nám zprostředkuje poznání „z druhé ruky“.

Za této situace by mohl být základem k následujícím poznámkám už zpracovaný dějepis umělecké kritiky. Jenže právě zde je značná mezera. Na rozdíl od literární kritiky, o níž existuje rozsáhlá historiografická literatura, jsme při studiu dějin kritiky výtvarného umění odkázáni převážně jen na monograficky nebo jinak úzce vymezené studie a na literaturu k dějinám dějepisů umění, estetiky nebo věd o umění vůbec, kde se otázkám kritiky věnuje jen částečná, často i jen nepřímá, pozornost.

Prvním specializovaným dějepisem umělecké kritiky je Dresdnerova kniha *Die Kunstkritik. Ihre Geschichte und Theorie*,<sup>3</sup> zaměřená na dějiny kritiky od antického Řecka až k Diderotovi, která vyšla roku 1915 v Mnichově jako první svazek zamýšleného, ale nedokončeného, rozsáhlejšího díla. Její autor se pokusil odlišit uměleckou kritiku od jiných, příbuzných disciplín, od estetiky, teorie a dějepisů umění jako samostatnou disciplínu s vlastním předmětem a vlastními metodami. Svůj výklad přitom postavil na sledování vztahu vzájemné

<sup>3</sup> Druhé vydání Dresdnerovy knihy, o němž se zde opíráme, vyšlo po názvem *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des Europäischen Kunstlebens*, München 1968.

podmíněnosti mezi kritikou a dějinami uměleckého života. Tento přístup k látce a závěry, které z něj vyvodil, udělaly z Dresdnerovy knihy nejen první pokus o zpracování dějepisů umělecké kritiky, ale i dílo skutečně průkopnické a nestárnoucí.

Další práce, Venturiho *History of Art Criticism*, vydaná v New Yorku v roce 1936, je co do historického rozsahu látky úplnější – první a základní, která zahrnuje dějiny umělecké kritiky od antiky až po dvacáté století – je však méně specializovaná. Venturiho postoj k tématu není tak jednoznačný jako Dresdnerův. Dějiny umělecké kritiky v jeho pojetí zahrnují jak nazírání konkrétních uměleckých děl, tak i všeobecnější dobové platné názory na umění. Proto kromě poznatků o umělecké kritice, jak ji chápeme dnes, začlenil Venturi do svého dějepisů i údaje o historickém stavu a vývoji jiných, příbuzných oborů, uvažujících a píšících o výtvarném umění.

Z novější literatury si zasluhuje pozornost Vipperovy kapitoly, zaměřené na výtvarné umění, ve čtyřsvazkovém sovětském sborníku ze šedesátých let *Istorija jevropskogo iskusstvoznanija*.<sup>4</sup> I když sama umělecká kritika je zde jen součástí širšího tématu, věnuje jí Vipper přesto značný prostor. Celé dílo se označuje za první historiografickou syntézu opírající se o marxistickou filosofii dějin a zároveň za první pokus o souhrnné a paralelní dějepisné zpracování řady uměnovědných disciplín: teorie a dějin umění, umělecké kritiky, teorie architektury, muzikologie, teatrologie, i té nejmladší, vědy o filmovém umění. Poslední kniha, věnovaná historii umělecké kritiky, Grassiho *Teorici e storia della critica d'arte*, vyšla v roce 1970 v Římě. Po prvním svazku s podtitulem *Dall'antichità a tutto il cinquecento* má následovat druhý v rozsahu od secenta po šedesátá léta dvacátého století. Grassi vychází z předpokladu, že každé hodnocení uměleckého díla vyžaduje snahu pochopit je a mít přitom na zřeteli i jeho sociální a kulturní

<sup>4</sup> Všechny čtyři svazky sborníku vyšly pod redakcí B. R. Vipper a T. N. Litvanové v Moskvě s podtituly *Ot antičnosti do konca XVIII. veka*, 1965; *Pervaja polovina XIX. veka*, 1965; *Vtoraja polovina XIX. veka*, 1966 a *Pervaja polovina XX. veka*.

historicitu. Opírá se při tom, podobně jako už uvedení autoři, o názory na umění vlastní doby z pera umělců, filosofů, historiků, spisovatelů a sběratelů, které třídí i typologicky a vkládá je jako dialektickou strukturu dějinných vztahů mezi uměním na jedné a myšlením o něm na druhé straně.

Mimo tyto práce a historiografickou literaturu z jiných oborů vědy o výtvarném umění existují ještě monografické studie zaměřené na dílo významných kritických osobností. Ty nám díky podrobnějším a hlubším úvahám o jednotlivostech dovolují upřesnit si představu o celkovém stavu umělecké kritiky v rámci jistých konkrétních historických souvislostí. A v nich nacházíme i nejvíce ukázek autentických kritických textů, kterou jsou často jediným dostupným zdrojem aspoň částečného poznání původní literatury i minulosti umělecké kritiky.

## ■ O PŮVODU SLOVA KRITIKA

Pokud jde o základní otázky týkající se umělecké kritiky, o nichž byla zmínka na začátku těchto řádků, lze říci že historiografická literatura si je zatím přímo neklade. Samo studium této literatury nám však potvrzuje, že dnešní kritika je svými cíli i metodami a pojmy, s nimiž pracuje, skutečně v mnohém dědicem minulosti. Proto se zde chceme pokusit nikoli odpovídat, nýbrž upozornit na to, že právě pomocí dějin je možné se dopátrat odpovědi na onen velký otazník, na nějž „kritika narazí na každém kroku“.

Hned na začátku těchto poznámek se ocitáme před dilematem: pokoušíme se hledat v dějinách odpověď na otázku, co je umělecká kritika, přitom právě ona má být předmětem našeho studia. To nás nutí si přiznat, že jak o věci samé, tak o mnoha dalších okolnostech s ní souvisejících, máme už určitou, předem danou představu, a že se tedy snažíme pomocí dějin si ji ověřit, doplnit nebo změnit.

Všimněme si nejprve samotného slova kritika. Podle René Welleka pochází z řeckého „krités“ – posuzovatel, nebo „krinein“ – posuzovat. Smysl toho termínu se v průběhu dějin měnil.<sup>5</sup> První známé použití výrazu *kritikós* v souvislosti s uměním pochází z konce 4. století po Kr. a charakterizuje Filitase, učitele krále Ptolemaia II., jako básníka a současně kritika. Staří Římané označovali pojmenováním *criticus* nebo *gramaticus* muže, kteří se věnovali interpretaci textů a slov. Ve středověku bylo známo jen lékařské uplatnění termínu ve smyslu „kritická“ nemoc nebo „kritický“ stav. Starověký význam pojmu znovu oživila renesance a ještě i někteří humanisté z konce 16. a začátku 17. století nazývali kritiky vydavatele a upravovatele antických spisů. Dokonce i sám Diderot se ve *Všeobecném systému lidských vědomostí* přidržel tradičního výkladu kritiky, jako té, „která opravuje porušená místa, připravuje nové vydání“.<sup>6</sup> Ale už předtím (1719) vyšel v Paříži spis abbého Du Bose nazvaný *Kritické vztahy v poezii a malířství*. V následujícím století označoval Baudelaire kritika jako člověka přemýšlivého, který se zabývá jak zobecnováním, tak studiem detailu, pojmem řádu a všeobecné hierarchie<sup>7</sup> a uvažoval už i o poslání a metodách kritiky.

Slova mají své dějiny a dějiny mají svá slova, a tak i podrobnější studium pojmu kritika, jeho chápání a uplatňování v různých historických situacích, v různých zemích i v různých oblastech myšlení nebo praktické činnosti by nám jistě poodhalilo kus tajemství. Ale už jen letmá zmínka, jak jsme ji zde uvedli, nás upozorní na to, že je třeba mít na zřeteli dva základní významy samotného pojmu kritika.

<sup>5</sup> René Wellek se podrobněji zabývá historickou proměnlivostí pojmu kritika v souvislosti s literární kritikou. Vychází z konstatování, že neexistuje literatura, která by se zaměřovala na dějiny termínu kritika. Jeho práce patří k prvním pokusům o výklad této otázky. Viz R. Wellek, *Concepts of Criticism*, New Heaven – London 1963, str. 21–36.

<sup>6</sup> D. Diderot, *Skutočnost v umění*, Bratislava 1959, str. 11.

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 205.

Na jedné straně všeobecnější a širší smysl slova kritika, kritický jako označení jistého přístupu nebo názoru na věc, který obsahuje hodnocení, úsudek nebo soud. A na druhé straně užší a specifikovanější smysl téhož slova jakožto pojmenování jistého druhu samostatné literární činnosti, jejímž předmětem je posuzování jiné samostatné tvořivé činnosti, v našem případě umělecké, a jejích plodů, uměleckých děl. Naší úlohou bude tedy ptát se, odkdy a proč lze v dějinách hovořit v souvislosti s výtvarným uměním o kritice v druhém uvedeném smyslu slova.

Zde se dostáváme k otázce, jak si dějepisci umělecké kritiky vymezují předmět svého bádání. Dresdner, Venturi, Vipper i Grassi shodně začínají své výklady antickým Řeckem podobně jako většina historiografů estetiky, teorie a filosofie umění i dějepisu umění. Všichni se při tom opírají převážně o tytéž prameny, o tytéž zachované literární materiály o výtvarném umění. Každý z nich si však vybírá a dává přednost tomu, co se jeví jako zárodek jím zkoumané disciplíny. V našem případě jsou to tyto úvahy a postřehy o umělcích a uměleckých dílech, v nichž se setkáváme s momentem hodnocení.

Od antiky až po renesanci se však dá mluvit jen o nesoustavných, více méně náhodných a různě motivovaných projevech kritického náhledu na umění, které nacházíme rozptýlené ve filosofických nebo všeobecně historických, teoretických a technologických spisech, v topografické literatuře nebo v životopisech umělců. Ve většině z nich však hodnocení není cílem, nýbrž jen prostředkem k objasnění určité teorie, k vysvětlení technických postupů, k podání svědectví o slávě i bídě jistého okamžiku dějin.

Je tu tedy o kritiku v uvedeném širším a všeobecnějším smyslu slova, o prvky kritiky jakožto metody. Dresdner uvádí v této souvislosti ještě i „difúzní umělecké hodnocení“,<sup>8</sup> to jest spontánně vyjadřované

<sup>8</sup> A. Dresdner, *op. cit.*, str. 6–7.

mínění lidí nacházejících se před uměleckými díly.<sup>9</sup> Tato spontánní, anonymní kritika, podobně jako kritický aspekt či kritická metoda náhledu na umění, přetrvává i nadále jako metodická součást všech uměnovědných oborů.

## ■ FRANCIE – KOLÉBKA UMĚLECKÉ KRIKIKY

Nám nyní půjde o uměleckou kritiku z hlediska druhého, specializovaného smyslu tohoto termínu. Proto vynecháme to, co jí předcházelo příliš vzdáleně a spíše nepřímou nebo v podobě ojedinělých výjimek a co by se dalo nazvat protohistorií umělecké kritiky, a budeme si všimát spíše počátků a dovršení onoho procesu, v němž se zrodila umělecká kritika, jak ji chápeme dnes. Omezíme-li se při tom na zmínky o jediné zemi, Francii, nebude to jen kvůli stručnosti a možnosti většího soustředění, ale především z toho důvodu, že právě tam poprvé dozrály podmínky a byly vykonány skutky, které z Francie udělaly skutečnou kolébkou moderní umělecké kritiky.

Mají-li nám dějiny pomoci k tomu, abychom si připomenuli základní předpoklady vzniku a existence umělecké kritiky, měli bychom si všimát různých stránek její podmíněnosti konkrétní historickou skutečností. Měli bychom postupovat od celků k jednotlivostem a od jednotlivostí k celkům a mít přitom na zřeteli, že jisté dějinné jevy závisejí na jiných, jimž mohou být podřazeny nebo nadřazeny, nebo se mohou navzájem prostupovat či prolínat.

Při takovém způsobu studia je asi nejtěžší rozhodnout se, kde začít. Nebyla by nejlepším východiskem sama umělecká kritika? Nebo umění, k němuž se vztahovala a které způsobilo, že vůbec vznikla? Nebo snad historická situace, která musela ovlivňovat obojí?

<sup>9</sup> Otázkou hodnocení uměleckých děl publikem se podrobně zabývá K. Golaszewska, *Od biorca sztuki jako krytyk*, Kraków 1967.

Poslední otázka nás nutí uvědomit si, že obvykle to, co pokládáme za začátek, bývá důsledkem toho, co předcházelo a že tedy je vhodné všimnout si nejprve momentů střetů starých jevů s novými. „Dějiny jsou důsledné,“ psal Marx, „a když pochovávají nějakou starou formu, procházejí mnoha fázemi.“<sup>10</sup> Totéž platí i opačně, při zrodu nových forem. Jde-li zde tedy o souběžnou existenci více činitelů, začínáme přímo *in medias res*, u vlastního psaní o umění.

„V zemi, kde je dobrá konverzace,“ tvrdí Thibaudet, „tvoří se i dobrá kritika. Skutečná kritika vzniká v sedmnáctém století spolu se skutečnou konverzací.“<sup>11</sup> Tento postřeh, byť velmi francouzský a pronesený na adresu literární kritiky, má co říci i k našemu tématu. Začátky novodobého uvažování o výtvarném umění ve Francii skutečně spadají do druhé poloviny 17. století, do dob, kdy se tam v umění i teorii formovala a vrcholila klasicistická doktrína. Francouzi, kteří se v tomto směru opírali o podněty z Itálie, se z původních „italských žáků a italských dědiců“<sup>12</sup> stali dovršiteli a vlastníky klasicismu jakožto způsobu svého vlastního sebeuvědomění. Prvním přetlumočením zásad italského akademismu ve Francii byly latinsky psané verše malíře du Fresnoy *De arte graphica* z roku 1648. Jejich autor, podobně jako jeho italské současníky, viděl jedinou cestu k uměleckému pochopení přírody v poznávání antických vzorů, ve vyhledávání medailí, sošek, váz, maleb a basreliéfů, které odhalovaly invenci a myšlení starých Řeků a bez nichž „je vše ničím, jen slepým a přeháhleným barbarstvím“.<sup>13</sup> Zanedlouho, v roce 1662, už Frérot de Chambray, stoupenec Poussina a vzděláním matematik, v práci *Idée de la perfection, de la peinture* ostře vystoupil proti malířství bez důkladné znalosti geometrie, anatomie a vědy o proporcích.

<sup>10</sup> K. Marx, E. Engels, *O umění a literatuře*, Bratislava 1954, str. 446.

<sup>11</sup> A. Thibaudet, *Fyziologie kritiky*, Bratislava 1964, str., 19.

<sup>12</sup> A. Dresden, *op. cit.*

<sup>13</sup> H. Osborne, *Aesthetic and Art Theory. A Historical Introduction*, New York 1970, str. 14–15.

Po tomto zdomácnění klasicistické teoretické doktríny na francouzské půdě nacházíme ji už dotvořenou a úplnou u Félibiena. Jeho předchůdci zdůrazňovali, že pokud má umění zdokonalovat přírodu, a tak se přiblížit antickému ideálu krásy, musí se opírat o správnou metodu. Ale už Félibien, podobně jako Boileau na poli básnictví,<sup>14</sup> tuto metodu vyložil a popsal její pravidla. V pojednání *Entretiens sur les vies et ouvrages des plus excellentes peintres anciens et modernes* z let 1666–1688 označil za největší kvalitu malířství to, co se jevílo jako nejracionalnější a nejméně subjektivní – kompozici. Druhé místo připsal kresbě jako té, která dovoluje uplatňovat „vědecké“ postupy, a až po ní měla následovat malba, pouhý prostředek řemesla. Kromě této hierarchie vyjadřovacích prostředků stanovil Félibien i hierarchii druhů – od alegorického a historického malířství až po krajinu a zátiší – která pak dlouho zůstávala rozhodující jak v teorii, tak v umění samém.

Takové chápání malířství však znamenalo víc než jen důkaz o vítězství klasicismu a racionalismu ve francouzském myšlení o umění druhé poloviny 17. století. Podobná teoretická koncepcie umění převažovala v té době i v Itálii a přece tam umělecká tvorba žila ve znamení manýrismu a baroka.<sup>15</sup> Proč se právě ve Francii stala metoda klasicismu, v teorii i umění, jediným projevem správného vkusu? Proč zde umění projevilo vůči tomuto vkusu takovou přizpůsobivost a takovou soudržnost? Ujal se klasicismus v této zemi tak rychle a tak úplně proto, že svým *grand goût, clarté a bienséance* byl blízký povaze francouzského ducha? Ovládla zde idea svrchovaného rozumu umění i uvažování o něm jen díky vlivu Descartova génia?

<sup>14</sup> N. Boileau, *L'art poétique*, Paris 1674.

<sup>15</sup> „Bez ohledu na to, že italské umění secenta se rozvíjelo ve znamení barokního světového názoru, když klasicisté byli v menšině, není těžké si představit, že umělecká teorie secenta, proniknutá racionalismem a akademickou doktrínou, vycházela z klasicistického základu.“ B. R. Vipper, tamtéž, svazek *Ot antičnosti do konca XVIII. veka*, str. 154.

## AKADEMIE A VPÁD KLASICISTICKÉ DOKTRÍNY DO SVĚTA UMĚNÍ

Odpověď na tyto otázky je třeba hledat nejen ve sféře idejí, nýbrž i ve sféře praktického života, který právě ve Francii v té době nabyt nových a zvláštních rysů. Stačí připomenout, že šlo o dobu Ludvíka XIV. a jeho „l'état c'est moi“ jakožto nejstručnější definici novodobého absolutismu, vlády s ústředním řízením společnosti i jedince pomocí dobře fungujícího byrokratického aparátu a za vydatné podpory donucování a násilí. Toto „nejranější dovršení moderního státu“<sup>16</sup> dokázalo výrazně a novým způsobem prosadit svůj vliv i v oblasti ducha.

I sám klasicismus svou zálibou v systematickosti a sklonem přizpůsobovat se shora daným předpisům byl pro francouzskou moc jedinečnou příležitostí, jak opřít politický absolutismus o absolutismus v umění, jak umění podpořit a přitom se ho zároveň zmocnit a využít ve vlastní prospěch. Francouzský *Grand Siècle* našel takto svůj umělecký *Grand Style*. Jenže když se klasicismus stal oním velkým stylem, nebo přesněji, k tomu, aby se jím stát mohl, nestačila jen shoda uměleckého programu s ambicemi vysoce postaveného mecenáše. Umění, od něž se zde poprvé požadovalo – poprvé tak jasně a bez oklik – aby namísto náboženských ideálů ztělesňovalo ideály národní slávy a vznešenosti francouzského ducha, kladlo nové nároky i na ekonomickou skutečnost. Ani ti, kteří měli toto umění vytvářet, nemohli být ponecháni napospas existenční náhodě. Bylo tedy v zájmu státní moci dát umělcům a umění životní prostor v podobě nových institucí.

Prvním a rozhodujícím krokem tímto směrem bylo založení pařížské akademie roku 1648 a její povýšení o šestnáct let později na královskou akademii malířství a sochařství. Předtím byly hospodářskou a organizační bází ještě cechy, které zde, například

<sup>16</sup> J. Burckhardt, *Úvahy o světových dějinách*, Praha 1971, str. 76.

na rozdíl od Itálie, přežívaly od středověku. Se vznikem akademie se rázem změnila společenská příslušnost umělců. Z nedávných členů bratrstva mistrů malířů, sochařů, zlatníků a sklářů, tedy „artisans“ nebo prostě „ouvriers“, se stali lidé s postavením stále bližším tomu, jaké už dříve měli „gens de lettres“.

Akademie zřetelně odlišila nové praktiky uměleckého života od starých. Kromě umělecké výuky hrála i úlohu hlavního propojení umění a státu. Soustřeďovala a dodávala umělecká díla svému patronu, královskému dvoru. A ten jí zase poskytoval prostředky na udělování cen, odměn a titulů, na finanční podpory a peníze pro umělce, na výstavbu a pronájem dílen a ateliérů. Tak se všechno rozhodování o věcech umění – prostřednictvím akademie – monopolizovalo v rukách státu a zůstávalo pod jeho přísnou kontrolou.

A opět to byla akademie, v čele s Le Brunem, která se nejvíce zasloužila o přenesení klasicismu z teorie do umělecké praxe. A to nejen proto, že se zde ovládnutí félibienovských norem pokládalo za základ dobré výchovy. I pro ty, kteří už dávno měli za sebou učňovská léta, byla akademie nadále arbitrem, který na svých pravidelných konferencích jednal o osudu uměleckých děl a jejich autorů.<sup>17</sup>

A zde, na těchto konferencích, se rodila a potom kvetla ve dvorských salónech už zmíněná konverzace, umění bavit se o umění. Kolem čeho se točila tato konverzace, nebo, jak říkají literáti, tato „kritika rozhovorem“? V době, kdy v umění vládla pravidla, přesně formulovaná a zaznamenaná, nebylo tak těžké se naučit malovat podle knih a právě tak nebylo těžké podle knih o umění uvažovat, hodnotit je, mít správný vkus. Těžištěm této mluvené kritiky tedy sotva mohlo být něco jiného než pronášení mínění soudců o souzených, z nichž jedni i druzí se cítili být obháji týchž zákonů.

<sup>17</sup> Právě na konferencích akademie se debatovalo o zásadních problémech umění, a právě tam, zvláště v malířství, se s konečnou platností upevňovala akademická doktrína a ustalovaly se osobité rysy francouzského založení do podoby „ve všem dogmatictější, nesvobodnější, fanatičtější než výuka Italů“. Viz D. Dresdner, *op. cit.*, str. 88–89.

Vraťme se však nyní ke klasicistické literatuře o výtvarném umění a její úloze v dějinách umělecké kritiky. Není zapotřebí zvláště zdůrazňovat, že tato literatura měla v zásadě teoretickou povahu. Vlastní kritický zřetel se tu projevoval jen v jediném směru: v poměrování uměleckého díla platnými pravidly a ideálním vzorem, uměleckými díly antiky. Ale i tak měla tato literatura nové a zvláštní črty, jimiž anticipovala některé z budoucích vlastností moderní umělecké kritiky.

Dnes se nám zdá, že klasicistická „kritika“ nemohla hlouběji nahlédnout do uměleckého díla, protože si na něm cenila právě to, co bylo všeobecné, neměnné a neosobní. Přesto je však třeba si přiznat, že stanovením přesného uměleckého programu a pojmenováním jeho dílčích stránek, dala zároveň pro uměleckou kritiku nevyhnutelná kritéria jako jisté určující znaky, o něž se při posuzování uměleckých děl dalo spolehlivě opírat. Druhým rysem, jímž francouzská klasicistická teorie předznamenala jeden z pozdějších hlavních cílů umělecké kritiky, byla její vůle – nikde a nikdy před ní neprosazovaná tak rozhodně a s tak velkým ohlasem – přímo ovlivňovat existující uměleckou praxi, soudobé umění.

## ■ ZÁNİK PŘÍSNÉHO STYLU

A nakonec zde byla ještě jedna fáze psaní o výtvarném umění, jakési pozdní stádium, které zčásti vězelo ještě v klasicismu a zčásti už vůči němu stálo v opozici. Jeho představitelem byl Roger de Piles, autor spisu *Abregé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages et un traité du peintre parfait* z roku 1699 a tří spisů o barvě.<sup>18</sup> Na svých cestách po Evropě měl de Piles možnost poznat umění baroka, jehož nárazy od jihu k severu už stále častěji útočily na baštu francouzského klasicismu. Jako pravý dědic Descarta se opíral při posuzování

<sup>18</sup> R. de Piles, *Dialogue sur le coloris*, Paris 1671; *Dissertations sur les ouvrages du plus fameux peintres*, Paris 1681; *Cours de la peinture par principes*, Paris 1708.

uměleckého mistrovství o systém čísel. Ve čtyřech kategoriích: kompozici, kresbě, koloritu a výrazu hodnotil malíře číselnou stupnicí s maximálním počtem 20 bodů.<sup>19</sup> V první kategorii de Piles nejvýše hodnotil Quercina, ve druhé Raffaela a po něm Michelangela, ve třetí Tiziana a Giorgiona, za nimi Rubense a Rembrandta a ve čtvrté kategorii zvítězil Raffael. Po konečném sečtení bodů se na prvním místě nakonec ocitli Rubens (65) a Raffael, zatímco všeobecně stále ještě velmi uznávaný Poussin zůstal daleko za nimi.<sup>20</sup>

De Piles však zašel ještě dál, vstříc nadcházejícím časům. Klasicismus se svým potlačováním osobnosti, temperamentu a instinktu, na rozdíl od krásné literatury, která měla svého Molièra, Racina a La Fontaina, nedal Paříži velké malíře. Jen Le Bruna, který byl spíše slavný než velký. Když v roce 1690 zemřel, nastoupil na jeho místo kolorista Mignard. A byl to právě de Piles, který první v teorii dal přednost barvě přes klasicismem preferovanou kresbou a dokázal ocenit už i takové fenomény, jako dějinnost uměleckého díla nebo právo na individualitu v tvorbě i ve vnímání uměleckého díla. „Přísný styl nedovoluje zaujmout divákovu představivost, radující se z odhalování a domýšlení věcí, které připisuje umělci, zatímco ve skutečnosti vycházejí jen z ní samé,<sup>21</sup> napsal roku 1708 v *Cours de la peinture par principes*. Jeho literárním dílem se potom začal teoretický i praktický zápas mezi přívrženci Poussina na jedné a Rubense na druhé straně, který pokračoval ještě i v následujících letech.

Z uvedených poznámek snad dostatečně jasně vyplývá, že skutečná umělecká kritika v 17. století ještě nevznikla. Z hlediska dějin skutečné umělecké kritiky představovala tehdejší literatura o umění a celé sociální a duchovní zázemí, z něž vyrůstala, spíše přípravu půdy pro zánik

<sup>19</sup> U. Kultermann, *Geschichte der Kunstgeschichte*, Düsseldorf 1966, str. 53–54.

<sup>20</sup> Rubens získal 18 bodů za kompozici, 13 za kresbu, 17 za barvu a 17 za výraz. Raffael 17 za kompozici, 18 za kresbu, 12 za barvu a 18 za výraz. Viz *The Critic and the Visual Arts*, New York 1965, str. 41.

<sup>21</sup> E. Gombrich, *Art and Illusion*, London 1968, str. 167.



starých a vznik nových forem umění a psaní o něm než jejich skutečný vznik a zánik. Ale právě zde, v lůně vrcholného a pozdního 17. století, vyklíčily zárodky onoho procesu, který završila až doba budoucí a který se pro genezi umělecké kritiky obyčejně pokládá za rozhodující.

Francie byla první zemí, v níž se od období klasicismu do začátku 19. století, tedy vůči ostatní Evropě se značným předstihem, od základu změnila struktura vztahů v umění. Postupně se přetrhávala stará spojení mezi uměním a společností, společností a umělcem, umělcem a uměleckým dílem i mezi dílem a divákem. A to se projevilo i v nových potřebách, úlohách a způsobech psaní o umění. Historiografové umělecké kritiky se vcelku shodnou v tom, že toto dění znamenalo pro smysl moderní kritiky *conditio sine qua non*. Zato však každý z nich připisuje rozhodující význam jiným skutečnostem. Dresdner vyzdvihuje nové formy uspořádání výtvarně-uměleckého života a v nich obsažené příčiny a důsledky nových požadavků, jimiž na charakter psaní o umění působilo umění i společnost. Venturi se zase zaměřuje spíše na uvažování o duchovních než o jiných podnětech. Vipper v úvodu svého výkladu 18. století zdůrazňuje, že jde o epochu „vítězství kapitalismu a potvrzení buržoazního společenského řádu“,<sup>22</sup> tedy o období, v němž byl na literatuře o umění už stále jasněji rozpoznatelný její historicky progresivní nebo konzervativní ráz.

Při pokusu – byť opět letmém – připomenout si francouzské 18. století, se ukáže, že procházení dějin při pochovávaní starých a zrodu nových forem mnoha fázemi se dělo často tak, že věci nabývaly v jistou chvíli dvou různých stránek, z nichž jedna byla pozůstatkem odumírající tradice a druhá výrazem nově vznikajících dějinných fenoménů. Sám absolutistický způsob vlády, zděděný po Ludvíku XIV, jakožto poslední forma politického vzepětí feudální moci, představoval zároveň první vtělení moderní organizace státu, která se časem stala vzorem pro většinu Evropy. A stejně tak se osvícenství brzy

<sup>22</sup> B. R. Vipper, *op. cit.*, svazek *Ot antičnosti do konca XVIII. veka*, str. 20.

projevilo jako dvojsečná zbraň. Jako zbraň obranná, ve službách feudálního absolutismu, který v zavádění osvěcenského způsobu vlády viděl možnost, jak uvolnit prostor moderním hospodářským strukturám a zároveň tak udržet svou odumírající moc, a jako útočná zbraň moderního ducha, který vzpourou proti tradičním hodnotám připravoval půdu pro nadcházející vítězství buržoazie.

A už v celkem výrazně dvojaké situaci byl zpočátku francouzský měšťák. I když jeho význam pro společnost neustále rostl, jeho sociální a politické postavení tomuto významu ještě dlouho nijak neodpovídalo. Proto se vydal na cestu zápasu o větší kus životního prostoru a o přiměřenější místo v občanském životě i ve světě ducha. V tomto zápasu si osvojil a vypěstoval politický přístup k věcem, polemický styl, a udělal z francouzského *dix-huitième* století silné a všeobecně kritické. Zároveň proti stálosti a střídmosti rozumu postavil nevypočitatelnost a bohatství citu.

Umění v tomto období ztrácelo postupně své největší, odedávna platné úkoly. Francouzský klasicismus se nelišil od evropského baroka jen formou, rozdílem klidné jasnosti a rozumu, chladné harmonie proti vzrušenému pohybu, dynamismu nebo ilusionismu. Jeho odlišnost byla hlouběji, vnitřněji motivovaná. Baroko bylo nástrojem ideje katolicismu a vůle získat pro ni lidové masy, k nimž se bezprostředně obracelo. Umění vůbec, v minulosti, v náboženských a naivních dobách, bylo vždy nositelem kultu, vždy vtělovalo mýty, legendy, ideje, podle potřeb obce, v níž vznikalo a na níž mělo působit. Francouzský klasicismus i pozdější rokoko, i když měly ještě všechny vnější znaky slohu, postrádaly už takovou hloubku a jednotící kolektivní víru. Vznikaly jako umění světské, zčásti „světsky monumentální, poplatné moci“<sup>23</sup> jako její dekorum, a zčásti intimní: portréty, krajinářství, žánrové scény, bohatství jakožto přepych, ozdoba života. Umění se zde přestalo obracet k davu, přestalo

<sup>23</sup> J. Bruckhardt, *op. cit.*, str. 66.

sloužit „vyšším“ duchovním potřebám. Umělecká díla byla stále méně věcí společnosti, stále více se stávala autonomní záležitostí umění a umělců, nespokojeného, osvobozujícího se ducha, nebo přízpůsobivé, pokorné služby.

#### CHVÁLA VROUCNOSTI CITU NAMÍSTO STROHOS TI ROZUMU

V této situaci pak de Pilesem započatý spor mezi „poussinisty“ a „rubensisty“, podobně jako v krásné literatuře boj Starých a Moderních, završilo vítězství těch, kteří chválili osobitost subjektu namísto všeplatnosti metody, fantazii místo pravidel, působivost námětu místo suché dokonalosti zpracování. Snahu vidět zdroj krásy v přirozených příčinách, ve výrazu spontánnosti, obrazotvornosti a jedinečnosti najdeme už v pojednání abbé Dubose *Réflexion critiques sur la Poésie et la Peinture* z roku 1719. Umění podle něj nemá působit na intelekt, ale na cit. Smyslem umění je dojímat, vzrušovat, budit prudké vášně. Toto své přesvědčení ilustroval Dubos příkladem: „Čím nebezpečnější jsou cviky, které odvážný akrobat provádí na laně, tím pozornější je zástup diváků. Když skočí mezi dva kordy, které by ho určitě probodly, jakmile by se jeho tělo v zápalu pohybu jen o kousek odchýlilo od čáry, kterou musí opsat, pak se stává důstojným předmětem veškeré naší žádostivosti po novém. Postavme tam místo kordů dvě hole, napněme lano nad loukou pouhé dvě stopy nad zemí, marně bude provádět tytéž cviky, které dělal předtím, nikoho ani nenapadne, aby se na to díval, s nebezpečím se vytratí i divákova pozornost.“<sup>24</sup> Podobné požadavky jako na umění samo měl Dubos i na posuzování uměleckých děl, kde místo poznání pravidel a techniky se měl uplatnit individuální vkus.

<sup>24</sup> E. Utitz, *Dějiny estetiky*. Praha 1968, str. 34–35.

Za Dubosových dob se umění jen pomalu odpoutávalo od tradice.

V čem se však měnilo především, to byla praktická stránka mezi ním a společností. Zánik všeobecné jednotící ideje přivola i konec duchovní, formové i funkční integrace umění pod záštitou architektury, přetržení starých vazeb umění na veřejnou potřebu, a tím i ztrátu objednavatele. Tato ztráta byla o to větší, že i královský dvůr zchudl a po bankrotu Ludvíka XIV. se musel postupně vzdát úlohy patrona umění. Dokonce i šlechta, ve shodě s duchem rokoka, měla zájem už jen o umění intimní, menší v citech i míře. Umělec se tak náhle ocitl tváří v tvář neznámé ekonomické situaci. Musel hledat nový způsob, jak předstoupit se svým dílem před veřejnost.

#### NOVÉ CESTY UMĚNÍ K DIVÁKOVI: VÝSTAVY A NOVINY

Touto znovunalezenou cestou umění k publiku se staly výstavy.

Znovunalezenou, ne novou, protože výstavy jakožto způsob předvádění uměleckého díla divákovi vznikly dávno, v renesanční Itálii.<sup>25</sup> Nakonec i v Paříži se první salón konal už roku 1667 a po něm následovalo několik dalších výstav pro úzký okruh zainteresovaných. Po osmdesáti letech od uspořádání oficiálního Salónu v Louvru v roce 1737 a jeho zpřístupnění široké veřejnosti se stala z výstav pravidelná a vrcholná událost pařížského uměleckého života.

Hned od začátku bylo mezi návštěvníky výstav vidět „množství prostých zvědavců všech tříd a každého věku, kteří obdivovali vystavená díla a živě o nich debatovali“.<sup>26</sup> Tak se rozmáhala spontánní kritika, vedly se rozhovory, celkem volné a veřejné, vznikala kritika

<sup>25</sup> „Italská renesance vnesla do dějin uměleckých výstav nový proud, v němž se z výstav stal nástroj svobodné umělecké soutěže, přičemž se dekorativní smysl vytrácel a hospodářské hledisko více či méně ustupovalo do pozadí“. Viz A. Dresdner, *op. cit.*, str. 119–120.

<sup>26</sup> A. Dresdner, *op. cit.*, str. 123.

uměleckých děl obecně a kritika obecně obecně. Stará konverzace o umění, která kvetla v okruhu akademie a ve dvorních salónech, byla možná uhlazenější a zasvěcenější, ale zřejmě nebyla tak pozorná, zvědavá a živá, jako tato mluvená kritika umění milovníků Pařížanů.

Byla to však kritika, jak řekl Saint-Beuve, která byla jen tlumočnickem obecně. <sup>27</sup> Spolu s výstavami však vznikala i potřeba nového druhu psaní a nového druhu čtení o umění, která by zase naopak tlumočila publiku mínění zasvěcených. Výstavy byly tedy prvním podnětem ke vzniku recenzního psaní, z něž později vyrostla moderní umělecká kritika.

Druhým podnětem byly noviny. Po drobných oznámeních, která od roku 1735 uveřejňoval *Mercure de France*, <sup>28</sup> začalo se v novinách o Salónech psát pravidelně a podrobněji. Tak se psaní o výtvarném umění stalo z věci úzce specializované veřejnou společenskou záležitostí. Tak nakonec spontánní kritika i recenzní činnost vyústily do budoucí novinářské kritiky. Říkáme budoucí, protože jsou k tomu důvody. Je pravda, že předmětem tohoto raného novinového psaní o umění byla díla nová, právě vznikající, že se zabývalo uměním současnosti, a totéž chceme od kritiky i dnes. Je třeba mu přiznat i jeho novou adresnost, to, že se jako nikdy předtím žádná literatura o umění obracelo nikoli jen k odborníkům, ale k laickému čtenáři, k široké veřejnosti.

Kdybychom se spokojili s tímto konstatováním, dalo by se říci, že jsme se už dostali do těsné blízkosti našeho tématu, k počátkům moderní umělecké kritiky. Je třeba si ale všimnout ještě jedné věci, která je skutečně paradoxní. Totiž, že v této rané novinové „umělecké kritice“ zcela chyběl kritický aspekt. Že byla vším možným, jen ne v pravém smyslu slova kritikou.

<sup>27</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, str. 38.

<sup>28</sup> A. Dresdner, *op. cit.*, str. 125.

Proč? Protože státní moc, byť chudší, byla ještě dost silná na to, aby si mohla ponechat právo rozhodovat jak o Salónech a o tom, co se na nich má vystavovat, tak o novinách a o tom, co a jak se v nich má psát. Stačilo, že bylo dovoleno vystavovat jen to, co prošlo pečlivým výběrem a schválením poroty. Jakékoli zaujímání kritického stanoviska zde bylo tedy velmi nežádoucí a díky ostražitě cenzuře i nemožné. <sup>29</sup> Proto si novinové komentáře k výstavám dlouho zachovávaly podobu neosobních popisů, jakéhosi kronikářství, oživovaného vzpomínkami, anekdotami, příběhy ze života umělců. <sup>30</sup>

Jiným typem zprostředkování mezi umělcem a publikem bylo znalectví. <sup>31</sup> Byl to svého druhu pendant mluvené kritiky, s tím rozdílem, že znalectví mělo bezprostřední vliv na koupi a prodej uměleckých děl. *Connoisseur*, znalec, podobně jako novinář, vyjadřoval vkus dne, ale jeho úloha poradce mu umožňovala nejen se podílet, ale přímo rozhodovat o společenském i materiálním soudu umělců, o jejich publicitě, o jejich úspěchu anebo neúspěchu. Takto znalectví využívalo a nezřídka i zneužívalo svou moc ve vlastní prospěch, představovalo „tyranii“, <sup>32</sup> jejíž vláda trvala až do šedesátých let a potom pokračovala v jiných podobách, částečně jako další, jen skrytější tyranie, <sup>33</sup> a částečně jako skutečné znalectví, anebo jak říká Panofsky, lakonické dějepisectví. <sup>34</sup>

<sup>29</sup> „*Mercure* principiálně zaručoval vystavujícím umělcům, že budou bráni jako tabu, imunní vůči kritice“, viz A. Dresdner, *op. cit.*, str. 127.

<sup>30</sup> A. Dresdner, *op. cit.*, str. 125.

<sup>31</sup> „Znalec hrál úlohu jako pan Jorkins z Davida Copperfielda: oceňoval umělecká díla, sám však vždy zůstával v zákulisí, neviditelný a bez zodpovědnosti“. Viz A. Dresdner, *op. cit.*, str. 107–108.

<sup>32</sup> *Ibid.*, str. 111–114.

<sup>33</sup> „Pro Francouze starého režimu bylo vždy pikantním zážitkem, když státní instituce utrhly svoje a brožurková kritika si tuto šanci nikdy nenechala ujít“, viz A. Dresdner, *op. cit.*, str. 153.

<sup>34</sup> E. Panofsky, *On Intentions*, in: M. Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York 1959, str. 294.

## ■ KRITICKÉ BROŽURY

Ani v novinových recenzích, ani ve znalectví se však nemohla projevit pravá kritičnost, která byla pro 18. století tak příznačná. Objevila se však jinde, kde se nedala vnucovat žádná poslušnost. Byla zde už zmínka o tom, že nejvládnějším projevem měšťáka se stala polemika, pamflet. Vydávaly se samostatné brožurky o veřejných věcech od politiky a náboženství až po literaturu a výtvarné umění, které na rozdíl od cenzurovaného novinového psaní byly především výrazem kritického ducha.

Takto v podobě brožurky vyšel roku 1747 spis La Fonta de Saint Yenne *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France. Avec une examen des principaux ouvrages exposés au Louvre le mois d'août 1746*, všeobecně uznávaný jako první moderní a skutečná umělecká kritika. V úvodu k tomuto spisu autor napsal: „Vystavený obraz je kniha, kterou tisk přivedl na světlo, hra, předvedená na jevišti – každý má právo ho posuzovat.“<sup>35</sup> Za základ hodnocení uměleckého díla považoval La Font konfrontaci znalectví s míněním publika. Předpokládal však, že veřejný vkus bývá vrtošivý, a proto doporučoval opírat se o to, u čeho se v chvále i v haně shodne největší počet hlasů.

Le Font viděl smysl kritiky v jejím působení jak na veřejnost, tak i na umělce. Pokud jde o přímé posouzení „současného stavu malířství ve Francii“, zavrhoval rokoko jako koketní, afektované a příliš mondénní, čímž otevřeně protřečtil vládnoucímu stylu. U Bouchera, například, postrádal „...silnější a důraznější barvy těla, více vznešenosti a výrazu ve vzhledu hlav, zvláště v jeho madonách, které by neměly důstojnosti a mravopověstností zaostávat za Raffaelovými, Carraciiovými, Maratovými, Le Brunovými, Poussinovými, Mignardovými apod. (...) Též by bylo žádoucí, aby v jeho postojích bylo trochu víc

<sup>35</sup> E. Panofsky, *op. cit.*, str. 129

pravdivosti.“<sup>36</sup> Zároveň však Chardinovi, u něž si cenil malířské citlivosti a opravdovosti, vytýkal všednost námětu, která mu brání dosáhnout velikosti malířů historických scén, protože „Ze všech malířských druhů nepochybně první je historický. Malíři historie jsou jediní malíři duše.“<sup>37</sup> Tyto výhrady však nezabránily Le Fontovi přece jen zvolat: „Šťastné století, v němž pokrok a dokonalost ve všech uměních znovu udělali z Francie rivala Itálie.“<sup>38</sup>

Le Fontův význam pro dějiny kritiky nespočíval ani tak v soudech, které vyslovil, nýbrž spíše v jeho přístupu k věci. To znamená v soustředění se na konkrétní díla, a to na díla právě vytvořená, a v jejich porovnávání a nahrazení principu konfrontování díla s předem danými regulami opačným postupem, od zkoumání jednotlivých děl ke zevšeobecňujícím závěrům.

Le Fontův spis vyvolal bouři rozhořčení mezi umělci. V ní vyvrcholily projevy nevráživého poměru umělců ke kritice,<sup>39</sup> vyskytující se od dob Dubosových i vzdor tomu, že skutečně kritická kritika byla stále ještě vzácností. Coppel, hlava akademie, vystupoval ve svých přednáškách proti zveřejňování posudků o uměleckých dílech i proti tomu, aby se v odborných otázkách umění vyslovovali laici. V tomto boji později pokračovali znalec a starožitník Mariette<sup>40</sup> a rytec Cochin, jemuž se podařilo prosadit zákaz zveřejňování recenzí výstav na jeden rok.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> T. W. Gaeghtgens, Diderot und Vien. Ein Beitrag zu Diderots klassizistische Ästhetik, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, č. 1, str. 55.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> „V tomto nepřátelství umělců vůči kritikům lze spatřovat zárodek dodnes běžného pojmání kritiky jako parazita nebo „arist manque“, intelektuála s vkusem, ale bez dostatečného talentu k vlastní tvorbě, který zároveň nemá dost peněz na to, aby mohl být mecenášem.“ Viz N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1967, str. 8.

<sup>40</sup> P. F. Mariette, *Abecedario et autres notes inédites*, sv. 1–5, Paris 1851–1860.

<sup>41</sup> B. R. Vipper, *op. cit.*, sv. *Ot antičnosti do konca XVIII. veka*, str. 206.

Ve druhé polovině 18. století se situace měnila a kritika postupně získávala více svobody. Nikoli však jako pouhý důsledek toho, že ve sporu umělců s kritiky kritici nepodlehli. Důvody této změny tkvěly především v tom, že už nebylo takové síly, která by zabránila, aby zde věci, aspoň v rámci existujících možností, nezískaly volný průchod. Ti, co bývali mocní, byli totiž stále bezmocnější a stále silnější byl měšťák. Stále zjevněji právě on působil na umění. Uplatňoval už své nároky i jako kupec, chtěl tedy slyšet zasvěcené mínění, aby si dokázal správně vybrat.

Od kritiky se nyní očekávalo, že bude učit lidi oceňovat na umění i to, co se přičí jejich osobnímu vkusu. „Umění udává pravidla a vkus výjimky,“ napsal ještě v roce 1738 Montesquieu, „vkus odhaluje, za jakých okolností by se mu mělo umění podrobit a za jakých okolností by se on měl podrobit umění.“<sup>42</sup> Ve skutečnosti však kritika spíše ustalovala vkus, který už byl ustálený. Navíc sama často přijímala za své hotové soudy a pro tento svůj konformismus pak ztrácela schopnost rozlišovat mezi pravými a zdánlivými hodnotami. Proto také, jak poznamenal Brunetière, „... ženy milovaly a lidé z vyšší společnosti si vážili nikoli Corneilla a Racina, tím méně Boileaua, Molièra, dokonce ani Voltaire a Montesquieua, nýbrž Voiture, Bensenarda, Quinaulta... tedy vyumělkovaných, strojených.“<sup>43</sup> Podobně i ve výtvarném umění se uctívala jména, která po čase zcela ztratila svůj bývalý lesk a dnes nám už nic neříkají. Schopnost a zejména vůle rozpoznávat skutečné kvality současných umělců a jejich děl se mohla v kritice plně prosadit až později, v následujícím století.

<sup>42</sup> E. Schaper, Symposium. About Taste, in: *The British Journal of Aesthetics*, 1966, č. 1, str. 60–61.

<sup>43</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, str. 25–26.

## DIDEROT, MUŽ, KTERÝ PRVNÍ DAL KRITICE DUŠI

Když se změnilo postavení kritiky francouzského *dix-huitième*, ona sama se velmi nezměnila. Přidržovala se La Fontem stanovených zásad, ale v metodě se vázala na ještě mnohem starší tradici. Spokojovala se většinou popisem uměleckých děl podle jednotlivých kategorií, jako byly námět, výraz, historická věrnost, kompozice, kresba, kolorit, dokonce i řasení draperií. Stejně postupovala při hodnocení, jemuž takto celek díla a jeho umělecká podstata zpravidla unikaly.

Celek kritického písemnictví tohoto období vybledl ve stínu jejího největšího představitele, Diderota. Právě on podal jedinečný důkaz o tom, co zmůže metoda, když se ocitne v rukou mistra. O otázkách výtvarného umění, podobně jako o divadle a o hudbě začal Diderot uvažovat bez zvláštní „odborné“ přípravy, zato však s výjimečnou vnímavostí, intuicí a vášnivým zaujetím. V roce 1763 v dopisu baronu Grimmovi napsal: „Víte, příteli, co si žádá popis Salónu, pokud se má mně i Vám líbit? Všechny druhy vkusu, srdce, vnímavé ke všem půvabům, duši, schopnou se stále znovu nadchnout, rozmanitost stylů, která by odpovídala rozmanitosti štětců.“<sup>44</sup>

V Diderotových názorech na umění, zaznamenaných v kritikách Salónů z let 1759–1781,<sup>45</sup> jako by byly přítomny obě protikladné tendence, které celkově charakterizovaly 18. století. Na jedné straně chvála morálních ctností, pravdivosti a jasnosti tvaru a etické hodnoty námětu, jejichž ideál ještě i on viděl v příkladu antiky. Na druhé straně potřeba vroucnosti citu, dramatu, vzrušení. Tak například o Boucherovi napsal v roce 1765:<sup>46</sup> „Nevím, co říci o tomto člověku.

<sup>44</sup> T. W. Gaeghtens, *op. cit.*, str. 51.

<sup>45</sup> F. Diderot, *Salons 1759–1781*, Paris 1798.

<sup>46</sup> O čtyři roky dříve, v roce 1761, Boucherovi Diderot napsal: „Jaké barvy! Jaká rozmanitost! Jaké bohatství věcí a myšlenek! Tento člověk má všechno, kromě pravdivosti.“ T. W. Gaeghtens, *op. cit.*, str. 54.

Úpadek vkusu, malby, kompozice, charakterů, výrazu a kresby přichází krok za krokem za zkažeností mravů... Vsadím se, že mezi postavami mužů a žen, které namaloval, se nenajdou ani čtyři vhodné pro basrelief a ještě méně pro sochu. Je v nich příliš přetvářky, koketnosti, manýry a afektovanosti na vážné umění.<sup>447</sup> A dále:

„Odvažuji se tvrdit, že tento člověk skutečně neví, co je to půvab, odvažuji se tvrdit, že představy jemnosti, statečnosti, nevinnosti, jednoduchosti se mu staly skoro cizími, odvažuji se tvrdit, že ani na chvíli neviděl přírodu, aspoň ne tu, která je schopna vzbudit zájem v mé i vaší duši...“<sup>448</sup> Tímto, zjednodušeně řečeno, dvojakým názorem Diderot anticipoval obě hlavní směřování nejbližší budoucnosti umění, neoklasicismus i romantismus.

Na rozdíl od La Fonta spočíval Diderotův význam pro dějiny umělecké kritiky méně v metodě a více v konkrétním hodnocení. Saint-Beuve o něm řekl, že měl vysoce vyvinutou schopnost „poloproměny“, což znamená, že se dokázal vžít do postavení autora díla, o němž právě psal, a dokázal na něj pohlížet z podobného zorného úhlu jako ten, kdo je vytvořil. A také, že kritika ve Francii před Diderotem nikdy „nebyla živá, plodná, pronikavá... jako by neměla duši. Teprve Diderot jí ji dal.“<sup>449</sup>

#### OSAMOSTATNĚNÍ KRITIKY OD JINÉHO PSANÍ O UMĚNÍ. ROZMANITOST KRITICKÝCH MÍNĚNÍ

O francouzském 18. století se dá celkově říci, že bylo pro dějiny umělecké kritiky obdobím přechodu. Tento přechod však byl nevyhnutelným předpokladem toho, k čemu mělo dojít v nejbližší budoucnosti. Došlo v něm za prvé k literární emancipaci kritiky

<sup>447</sup> D. Diderot, *Skutečnost v umění*. Bratislava 1959, str. 277–278.

<sup>448</sup> *Ibid.*

<sup>449</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, str. 80.

od jiných druhů psaní o umění, zejména od teorie a rodícího se dějepisu umění. Za druhé, kritika získala novou společenskou funkci, novou publicitu. A konečně za třetí, 18. století bylo i dobou prvních kritiků.

Na tomto místě by byl přehled údajů o kritice a kritikách, jakkoli stručný, jen snůškou názvů a jmen, jejichž vlastní smysl by nám zůstal skrytý. Proto opustíme chronologický postup a pokusíme si připomenout aspoň některé z důvodů, pro něž, jak shodně tvrdí historiografové umělecké kritiky, vznikla právě ve Francii a právě v 19. století skutečná a úplná umělecká kritika, a aspoň některé vlastnosti, které dovolují hovořit o ní jako o skutečné a úplné.

Vše to, co se v kritice odehrávalo po Diderotovi, právě tak jako to, co se po Velké buržoazní revoluci odehrávalo ve francouzské společnosti, se zdá v porovnání s minulostí mnohem složitější, obtížněji přehledné. Toto zdání není věcí jen menšího odstupu. Proměnlivost a vzájemná podmíněnost sociálně-ekonomických, ideologických, kulturních i uměleckých jevů byla od začátku 19. století tak neobvykle prudká a tak pronikavá, že je skutečně velmi těžké postihnout tyto jevy a jejich jednotlivé stránky tak, aby jejich obraz nebyl neúplný nebo dokonce zkreslený.

Abychom se však nevzdálili příliš nebo předčasně od historické konkrétnosti, uvedeme hned na začátku jako první příklad ukázky z mínění několika kritiků o díle jediného malíře, Delacroixe, muže, jehož tvorba byla roky předmětem hádek a stala se zkušebním kamenem kritiky.

Když v roce 1822 vystoupil Delacroix poprvé na Salónu s obrazem *Dante a Vergilius*, nazval jej Delécluze, čelný představitel Davidových přívrženců a v té době skutečná autorita, „mazanící“. Tím odvážněji musela znít Thiersova slova: „Žádný z obrazů neprozrazuje, podle mého názoru, budoucnost velkého malíře, jako obraz pana de Lacroix, představující Danta a Vergila v podsvětí. Můžeme zde totiž pozorovat hlavně výtrysk talentu, zárodek rodící se nadřazenosti, která oživuje naděje, dost oslabené průměrností ostatních obrazů... Své postavy

kreslí, seskupuje a umísťuje, jak ho napadne, s michelagelovskou smelostí a rubensovskou překypující silou.<sup>50</sup>

Po vystavení *Vraždění na Chiu* roku 1824 se dokonce i Stendhalovi zdálo, že publikum se zastavuje u namodralých a napolo rozložených mrtvol Delacroixova obrazu jen proto, že je znuděné kopírovací módou akademického žánru.<sup>51</sup> Mély-Janin označil *Vraždění* za „hrubé, surové, kostrbaté, prašivé“<sup>52</sup> a pro mnohé jiné to byl prostě špatný obraz. Zato Thoré napsal: „Pokud jde o mne, nevím v umění o ničem krásnějším, než jsou ti mladí Řekové z *Vraždy*. Ten kontrast mezi nádherou orientální oblohy, klidem přírody a nevýslovnou úzkostí člověka, mezi hrůzou a krásou, mezi smrtí a životem, to nadšené unašení do poetického světa; neboť je to zcela nové umění, podstata a tvar, cit i výraz.“<sup>53</sup>

Dva roky po Davidově smrti a rok po odchodu romantika před romantismem Géricaulta byl Delacroixův obraz *Maniero Falière* označený za šok Salónu, který podle Viteta udivoval bohatstvím koloritu, jenž se mu však zároveň jevil tak těžký a disonantní, že vyvolával spíše únavu než potěšení.<sup>54</sup>

Za další dva roky, po vystavení *Smrti Sardanapala*, Delacroix odmítl nabídku vládních objednávek, jimiž by ho byli zahrnuli, kdyby jen byl ochoten změnit svůj styl. A to i navzdory tomu, že jeho tehdejší situace, podle jeho vlastních slov, vypadala takto: „...pět let jsem nedostal žádnou objednávku, neprodal žádný obraz. Můžete si představit, co tento nedostatek zaměstnanosti pro mne znamenal, když jsem se cítil být schopný pokrýt celé město svými malbami.“<sup>55</sup>

<sup>50</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 104–105.

<sup>51</sup> P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique*, Stockholm 1959, str. 157.

<sup>52</sup> *Ibid.*, str. 28.

<sup>53</sup> *Ibid.*, str. 157.

<sup>54</sup> I. Venturi, *History of Art Criticism*, New York 1964, str. 241.

<sup>55</sup> G. Pelles, *Art, Artists, Society. Origins of a Modern Dilemma*. Eglewood 1963, str. 35.

Salón z roku 1831 se nesl ve znamení Červencové revoluce. Stal se tribunou, jak pravil Planche: „toho nového a vážného pokolení, narozeného včera a tak silného a mocného dnes, které je nositelem zvláštního a závažného poslání, dovolává se regenerace společnosti, obnovy institucí...“<sup>56</sup> Mezi více než čtyřiceti obrazy, které se vztahovaly k revoluci, dominovala Delacroixova *Svoboda, vedoucí lid na barikádách* jako, podle slov republikána a budoucího historika Hazéaua, „velké a ušlechtilé nadšení, delirium vlastenectví na bledých čelech a sklopených víčkách“.<sup>57</sup> V samotné postavě Svobody viděl Heine „hrdinu, burácejícího nad galejemi“,<sup>58</sup> který mu připomínal jednoho z těch ženských filosofů, těch rychlých poslů lásky, jací se po večerech toulají na bulvárech.<sup>59</sup>

Celé třicáté roky se vedly spory o Delacroixových výrazových prostředcích a jeho stylu. Pro mnohé byla v jeho obrazech na prvním místě barva. Dokonce ještě i bratři Goncourtové se svým vkusem 18. století<sup>60</sup> o něm tvrdili, že má štětec namočený v krvi a střelném prachu.<sup>61</sup> „Nedá se však říci, že pan Delacroix nekreslí a že pan Ingres zde má jediný monopolní oprávnění,“ psal Gautier, „pan Delacroix kreslí pohyb a pan Ingres klid; jeden útočí na postavy ze předu, druhý z boku, tento štětcem, onen tužkou; to je všechno.“<sup>62</sup> Laviron zase pokládal Delacroixe za literárního malíře a odmítal mínění, že mu šlo především o barvu a o harmonii.<sup>63</sup> „Ten nevyslovitelný magnetismus, který vás přitahuje a rozechvívá vaše city,“ napsal o Delacroixovi Thoré, „to je ideální krása, která... spočívá více v námětu než

<sup>56</sup> P. Grate, *op. cit.*, str. 80.

<sup>57</sup> *Ibid.*, str. 146.

<sup>58</sup> G. Pelles, *op. cit.*, str. 114.

<sup>59</sup> *Ibid.*, str. 119.

<sup>60</sup> A. Richard, *La critique d'art*, Paris 1964, str. 81.

<sup>61</sup> K. v. Manz, *Französische Künstler des XIX. Jahrhunderts in den Schriften der Brüder Goncourt*, Stuttgart 1966, str. 81.

<sup>62</sup> M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Genève 1969, str. 27.

<sup>63</sup> *Ibid.*, str. 23.

v předmětu, vyvolává z hlubin naší duše mysteriózní sny, jimiž člověk komunikuje s nadpřirozeným.<sup>64</sup>

Ještě v roce 1845, kdy porota Salónu váhala nad malířovými obrazy, postavil se proti ní Gautier slovy: „Dobře! Protože se nezdá, že byste o tom věděli, moji drazí páni, oznamuji vám jednu věc, že pan Eugène Delacroix je jedním z nejznamenitějších malířů francouzské školy, který je ctí a slávou velké země, která má a bude mít mocný vliv na umění své doby a který bude figurovat v tomtéž Louvru, z kterého ho vyháníte, po boku Rubense, Tintoretta, Tiziana, Murilla.“<sup>65</sup>

V recenzi téhož Salónu však už Baudelaire poznamenal: „Díky zdlouhavé spravedlnosti času, který nakonec zmírní nenávisť, údiv i zlou vůli a odplaví do nenávratna všechny překážky, máme už za sebou dobu, kdy se při vyslovení Delacroixova jména zaostanci žehnali a jeho jméno bylo symbolem sjednocujícím všechny jeho protivníky.“<sup>66</sup>

Později, po další revoluci, označil básník Delacroixe za představitele něčeho „naprosto nového, co z něj udělalo jedinečného umělce, který nemá ani otce ani předchůdce a pravděpodobně ani následovníka, článek tak cenný, že je nenahraditelný a kdybychom ho vypustili, pokud by to vůbec bylo možné, vyloučili bychom celý svět myšlenek a pocitů a v historickém řetězu by vznikla obrovská mezera.“<sup>67</sup>

#### SALÓNY A NOVINÁŘSKÁ KRITIKA NA POZADÍ TRHU S UMĚNÍM

Tyto ukázky různých kritických mínění, byť i jen letmé, nám přece jen poskytly konkrétní látku k dalším úvahám. Snad nás upozorní aspoň

<sup>64</sup> *Ibid.*, str. 46.

<sup>65</sup> *Ibid.*, str. 226.

<sup>66</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 25.

<sup>67</sup> *Ibid.*, str. 226.

na něco z toho, čeho bychom si měli všítmat, chceme-li se zabývat otázkami skutečné a úplné umělecké kritiky.

Především na to, že francouzská kritika 19. století se rodila v prudkém vlnobití politického sociálního a uměleckého dění, jaké co do své povahy a rytmu nemělo v tehdejší Evropě obdoby. Že se rodila v Paříži, v tomto „hlavním městě 19. století“, které ustavičnými zvraty revolty, revoluce a rezignace prošlo za necelé století od císařství až ke komuně, aby ani u té nezůstalo.

Tato kritika byla tedy plodem společnosti soustředěné na přítomnost. Ne však už na přítomnost rozvíjející se francouzské vzdělanosti, jako v předcházejícím století. Přítomnost umění na pozadí umění vůbec se nyní objevovala jako něco nesmírně dráždivého, přitažlivého, nepodobného ničemu minulému, něco, co si zasluhovalo, aby se právě jí, umělecké současnosti, věnovala neustálá pozornost, aby se o ní hovořilo a psalo, aby se o ni vedl boj.

Zájem o přítomnost se v 19. století, ještě více než předtím, vázal na výstavy. I když klasicismus i romantismus měly znaky slohových vln, právě ony, první svým anachronismem a druhý subjektivismem a individualismem, potvrdily nástup nové éry v umění. Umělci už dříve přišli o své tradiční patrony, církev a dvůr, od nynějška však už pro ně nebylo spolehnutí ani na stát, ani na architekturu, která se vyčerpávala hledáním nových stavebních typů pro nové společenské potřeby, od průmyslových podniků, bank, úřadů, muzeí, divadel apod. až pro městský činžovní dům. Umělec, zvláště malíř, zcela nezávislý na společenské objednávce, se stal „neproduktivním pracovníkem“,<sup>68</sup> který vytváří svá díla, jako „bourec vyrábí hedvábí, pro činné uplatnění své přirozenosti“.<sup>69</sup> Nezbylo mu tedy nic jiného, než hledat si pro své „zboží“ vlastní trh u obchodníků s obrazy, sběratelů nebo náhodných kupců. Trh značně nejistý a závislý na mnoha vnějších činitelích. Tak více než kdykoli předtím vystoupila do popředí otázka

<sup>68</sup> K. Marx, B. Engels, *op. cit.*, str. 71.

<sup>69</sup> *Ibid.*



publicity. Stačí zde připomenout starší případ věrolomného malíře Davida, který by se sotva byl stal tím slavným Davidem, nebýt toho, že Revoluce přijala za svůj jemu vlastní neoklasicistický styl a že tento styl převzalo a přizpůsobilo si i císařství.

Navzdory tomu však malířství neztratilo v 19. století svou přitažlivost. Ani jakožto povolání, ani jakožto předmět společenského zájmu. Naopak. Revoluce zveřejněním uměleckých sbírek v Louvru zpřístupnila umění v Paříži všem a každému: „Od deváté hodiny ráno čekal nesmírný dav lidí... na otevření muzea.“<sup>70</sup> A otevření Salónu v roce 1831 zanechalo v recenzentovi z *Le Constitutionnel* takový dojem: „...oblaka prachu, zvrženého nohami návštěvníků, se usadila na plátnech. Během dvou hodin byly tyto vrstvy prachu tak tlusté, že zcela změnilý tón většiny obrazů.“<sup>71</sup> Takto se Paříž stala hlavním městem výstav, které od Červencové revoluce navštěvoval nevidaný počet – milión – diváků.<sup>72</sup> Od zmínky o výstavách se dostáváme přímo k dalšímu z momentů, které podněcovaly vývoj umělecké kritiky, k novinářství. Byla zde už zmínka o novinové kritice 18. století i o tom, proč a jak byla omezená. Noviny a novinářství nebyly tedy pro 19. století žádným objevem. „Nebyli však,“ píše Thibaudet, „novináři. Ti přišli až po Voltairovi. Voltaire a David svým pružným, dravým a působivým stylem osmnáctého století utvořili školu novinářství, zplodili potomky novinářů. Voltaire, který literární novináře pokládal jen za bastilské divočáky, by se velmi divil tomuto otcovství.“<sup>73</sup> Toto novinářské potomstvo, zbavené předsudků a obohacené o nejlepší kritické osobnosti doby, předkládalo čtenářům

<sup>70</sup> P. Grate, *op. cit.*, str. 1.

<sup>71</sup> *Ibid.*, str. 48.

<sup>72</sup> „Roku 1836 v den otevření bylo přítomno 30 000 osob a za čtrnáct dnů prošla galerií v Louvru polovina obyvatel Paříže. Představme si, že roku 1831 mělo hlavní město 774 000 obyvatel a roku 1846 1 054 000.“ Thoré mluvil roku 1847 o „milionu zvědavců, kteří navštívili Louvre za dva měsíce trvání výstavy“. P. Grate, *op. cit.*, str. 48.

<sup>73</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, str. 6–7.

své názory na právě probíhající umělecké dění, pokoušelo se na jejich základě dospět ke všeobecnějším úvahám o současné situaci v umění i k prognózám do budoucnosti.

## ■ KDO BYL KRITIK?

A zde se před námi vynořují otázky: kdo byl kritik? Vznikla zároveň s kritikou i profese kritika? O kritice jakožto profesi mluvil, ne příliš lichotivě, už Voltaire: „U moderních národů, pěstujících literaturu, jsme se setkali s lidmi, kteří se ujali jako kritici z povolání, jako se ujali prohlížeči prasat, kteří mají zjišťovat, zda sedláci nevedou na trh nemocná zvířata.“<sup>74</sup> Jenže na rozdíl od literární kritiky i profesionální umělečtí kritici, podobně jako novináři, přišli až po Voltairovi a byli zprvu spíše výjimkou než pravidlem.

Jaká tedy byla původní nebo hlavní povolání lidí, kteří spoluvytvářeli rané dějiny moderní umělecké kritiky? Tak jako v minulosti, i nyní to byli samotní umělci, buď tvůrci, kteří pocítovali potřebu provázet vlastní dílo slovem, jako Delacroix, Ingres, Courbet nebo později Manet, Cézanne, Gauguin a další, nebo ti, kteří se věnovali především psaní o jiných umělcích, jako Delécluze, Fromentin nebo Astruc. O hodně méně než v jiných zemích, s výjimkou Taina a Prudhona, se ve Francii o umění zajímali filosofové.

Avšak i mezi těmi, které bychom mohli považovat na profesionální kritiky, byli mnozí, ba snad většina z nich, lidmi s různými povoláními. Nepočítáme-li třetířadé kritiky, kteří se živili psaním vaudevillů nebo gastronomických příruček,<sup>75</sup> připomeňme aspoň to, že například Vitet byl historik, Lenormant profesor egyptské archeologie a konzervátor antiky v Bibliothèque Nationale a Peisse

<sup>74</sup> *Ibid.*, str. 40.

<sup>75</sup> K těmto kritikům patřil například divadelní ředitel a autor melodramat Merle, autor knih o gastronomii Martin, autor operních libret Viellard a jiní.

konzervátor sbírek na École des Beaux Arts. Kritikou se zabývali i státníci, Guizot, Clemenceau a Thiers. Byli však i „čistí“ kritici z první „moderní“ generace, jako Planche, Thoré, Descamps nebo Laviron, kteří byli v jedné osobě kritiky i novináři.

Zvláštní a patrně i nejvýznamnější kapitolou francouzské umělecké kritiky 19. století byla kritika spisovatelů. Nebo, jak říká Thibaudet, „kritika mistrů“, která existovala společně s „mistry kritiky“.<sup>76</sup>

Je to kapitola sama o sobě a těžko se dá o ní hovořit bez kontextu s vlastním literárním dílem, s vlastní uměleckou tvorbou spisovatelů, kteří byli i mistry umělecké kritiky. Proto se spokojíme jen se zmínkou o tom, že se Stendhalem, Gautierem, Baudelairem, Champfleurem, bratry Goncourtovými nebo Zolou se spisovatelé a básníci stavěli na stranu výtvarných umělců, obhajovali je v uměleckých a generačních zápasech, sympatizovali s nimi vnitřně i navenek. A pronikavostí svého vidění i literární kvalitou svého psaní pozvedli a udržovali uměleckou kritiku na úrovni opravdové tvorby.

#### PLURALISMUS VE SPOLEČNOSTI, UMĚNÍ A KRITICE

Dalším novým a důležitým rysem kritiky, kterou zplodila Francie 19. století, byl pluralismus. To znamená rozmanitost kritických záměrů a koncepcí, do té doby zcela neznámých a nemožných. Při pozornějším pohledu se ukáže, že tato nová stránka umělecké kritiky měla trojí původ. Především v samotném umění. To se postupně vymaňovalo ze závislosti na jiných oblastech ducha a stále více se stávalo autonomní tvorbou děl, která byla sama o sobě úplná a v nichž intence umělce i divák dosahovaly svého konečného cíle. Docházelo k osvobození tvořivého subjektu a vzniku osobního

<sup>76</sup> A. Thibaudet, *op. cit.*, str. 71.

stylu jakožto projevu umělceva individuálního temperamentu a jeho vztahu k vlastnímu sociálnímu a kulturnímu prostředí.<sup>77</sup> Původní dualismus neoklasicismu a romantismu vyústil do pluralismu umění a uměleckého dění, který zase nacházel svůj odraz v pluralitě kritických reakcí.

Druhým příznivým momentem byla politická diferenciací společnosti a z ní vyplývající pluralita rozličných, nezřídka zcela protikladných postojů a mínění. To přispívalo k tomu, že v uměleckém životě i v kritice, i když ne úplně a často jen zdánlivě – se přiznávala stejná práva vícerym tvořivým postupům a vícerym systémům vkusu.

A za třetí, sama kritika byla nyní postavená tvář v tvář takovému množství nových a různorodých fenoménů, že už tím, co z nich a jak byla schopná postihnout, jaké stanovisko zaujmout, čím a jak byla podněcována a podnětná, se nevyhnutelně stávala mnohostrannou, toužící po pluralismu.

Všechny tyto jevy, mnohotvárnost umění, liberalismu i pluralita uvnitř samotné kritiky, stavěly kritiku před otázku volby. Nevyhnutelně tedy plodili kritiku zaujatou, stranickou. Grate v této souvislosti mluví o pravičácké kritice, kterou původně reprezentovali zastánci neoklasicismu, jako Delécluze, Emeric-David, Boutard, z mladších Coupin a Landon, o kritice středu, představované Arnaultem, Merlem, Vieillardem, Martinem nebo Barginetem, o kritice levičácké, kam patřila většina kritiků „první třídy“, obhájců romantismu a později realismu, od Jala, Viteta, Flocona, Aycarda, Scheffera přes Lenormanda, Lavirona, Planchea, Thorého a Castagnaryho<sup>78</sup> až po kritiku spisovatelů. To na jedné straně vedlo k diskusím a sporům mezi kritiky a na druhé straně přivykalo publikum na rozdíly a porovnávání praxí smířícího soudu.

<sup>77</sup> Tak definuje osobní styl T. M. Greene, *The Arts and the Art of Criticism*. Princeton 1947, str. 374.

<sup>78</sup> P. Grate, *op. cit.*, str. 19–34.

NOVÉ ÚLOHY KRITIKY.  
PRAVIDLEM JE NEMÍT PRAVIDLA

Nové typy kritiky, jejich vlastnosti a metody souvisely s novými vlastnostmi a metodami umění. Tak se od počátku ocitala kritika tvář v tvář změnám v oblasti námětu. Heroická témata z dob revoluce a napoleonských válek vystřídaly příběhy, jejichž hrdinové „nenesli žádné proslavené jméno“. „Zobrazování drobných nehod, všedních příhod, křehkosti lidstva,“ napsal Scheffer, „se stalo zajímavým, jen muselo být pravdivé a vzrušující.“<sup>79</sup> Umělec se už nepřizpůsoboval námětu, nýbrž ten se mu jevil jako prostředek, jako jeden z prostředků na zviditelňování toho, co ani zdaleka nespočívalo v námětu samém.

Tak se objevila i nová úloha kritiky, rozpoznávat míru pravdivosti uměleckého díla. Nová v tom, že se lišila od starého posuzování pravděpodobnosti nebo historické věrnosti zpodobení literárního námětu, že spočívala v uznání života a přírody za hlavní inspirátory umělecké tvorby. „Pravdivým umělcem není ten, kdo přírodu napodobuje do všech podrobností,“ vysvětloval Cloretie ve *Vzpomínkách na Corota*, „ale ten, kdo si v přírodě všimne motivu, zachytí ho, a tak jej poznamená svou osobitostí.“<sup>80</sup>

Takto chápavá pravdivost nás přibližuje k dalšímu fenoménu v umění samotném i v jeho vnímání a posuzování, k imaginaci. Příroda je jen slovník, říkal Baudelaire. Ti, kdo nemají obrazotvornost, z něj jen opisují. Ale malíři, kteří se řídí obrazotvorností, ne ve smyslu fantazie, ale skutečné tvořivé imaginace, hledají ve slovníku prvky, které pak uspořádávají a dávají jim zcela nový vzhled.<sup>81</sup>

Při tomto uspořádávání prvků, při jejich vtělování do nového vzhledu se – počínajíc romantismem – dbalo o jedinečnost a svěbytnost výrazových prostředků vlastních právě a výlučně jen výtvarnému

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> C. Corot, *Dokumenty*, Praha 1959, str. 99.

<sup>81</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 389.

umění. „Potěšení, které poskytuje obraz,“ psal Delacroix, „je zcela jiné než potěšení, které poskytuje literární dílo. Vyvolává takový druh vzrušení, jaký může způsobit jen malířství, básnictví o něm nedává žádnou představu. Toto působení se zakládá na určitém uspořádání barev, světla a stínů. Je to něco, co by se dalo nazvat hudbou obrazu.“<sup>82</sup> Smyslová stránka díla se takto stává jedním z nejvypjatějších nositelů uměleckého výrazu. I kritika jí věnovala mnohem větší pozornost. Místo všeobecně známé normy nebo estetického ideálu se mohla opírat už jen o vlastní instinkt, o zkušenost oka a o vlastní vkus. Pravidlem bylo nemít pravidla. Proto Zola ještě roku 1866 kritizoval Proudhona: „Práva interpreta jsou široká, vím to, každému je dovoleno říkat, co při pohledu na umělecké dílo cítí. V Proudhonových myšlenkách před Courbetovými obrazy jsou i poznámky pronikavé a správné. Jenže zůstává filosofem, nechce cítit umělecky... jeho výklady se stávají nebezpečné, když je shrnuje do pravidla a chce z nich udělat pro umění zákony.“<sup>83</sup>

S osvobozením a uznáním individuální tvořivé síly se v zájmu kritiky o dílo připojil zájem o osobnost umělce. Klasik francouzské literární kritiky Sainte-Beuve si v článku *O kritické metodě* kladl otázky, jak je si třeba při takovém studiu počínat, aby kritikovi neušlo nic podstatného, aby se nedal oklamat frázemi a dobral se až k pravdě jako v přírodovědě.<sup>84</sup> Toto zkoumání se přitom neupínalo jen na hotovou lidskou a uměleckou osobnost tvůrce, ale dotýkalo se i jeho původu, prostředí výchovy a sociálního postavení.

Z pohledu na umění jakožto individuální tvorbu, jakožto proces, který je sám v sobě uzavřený a řídí se podle zvláštních, sobě vlastních zákonitostí, vyrostla idea umění pro umění. Nešlo zde však, jak si to často vysvětlujeme dnes, jen o obhajobu autonomie umění se zřetelem na jeho výrazové prostředky, na jeho formu. Ve skutečnosti

<sup>82</sup> W. Hoffmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, str. 167.

<sup>83</sup> G. Courbet, *Dokumenty*, Praha 1958, str. 244.

<sup>84</sup> A. Sainte-Beuve, *Podobizny a eseje*, Praha 1969, str. 217.

byla idea „l'art pour l'art“ v umění a v kritice zčásti výrazem dělby práce, krácející ruku v ruce s industrializací, zčásti aktem obrany proti nebezpečí životní automatizace. Znamenala tedy snahu o uchování individuální kvality a spontánnosti, navzdory všeobecné mechanizaci života.<sup>85</sup>

Na druhé straně se francouzské umění od romantismu – jakožto dědic J. J. Rousseaua a soupevník saint-simonovců – otevřeně stavělo na stranu odbojných životních a životodárných sil. Chápalo se jako jejich spolubojovník v nadcházejících konfliktech a zápasech, jako nositel a spolutvůrce revolučních ideálů. Tak se i kritika, ze stranické či zaujaté, stávala kritikou sociálně i politicky angažovanou. „Pokud jde o kritiku v pravém smyslu slova,“ napsal Baudelaire, „aby byla spravedlivá, to znamená, aby měla nějaké *raison d'être*, musí něčemu stranit, musí být vášnivě zaujatá, politická, to znamená, že musí vycházet z určitého výlučného názoru, který otevře co nejširší obzory.“<sup>86</sup>

Z naznačených kritických postojů a způsobů vyplynuly další, jako rozlišování mezi velikostí talentu a průměrností, mezi původností a eklekticismem a mnohé jiné, o který se dá těžko hovořit bez hlubší a mnohostranné analýzy. Vcelku však lze říci, že tato kritika nabyla – ve srovnání s předcházejícími obdobími – dvou základních a rozhodujících rysů. Jednak vědomí, že umělecké dílo je tvořivou hodnotou, jedinečnou a neopakovatelnou, kterou kritik musí respektovat a musí se také snažit ji rozpoznat a chápat. A jednak zaměření kritiky na skutečný kritický soud a jeho zdůvodnění, její vyzdvižení do postavení skutečného tvůrce kritérií – vždy závislých a podmíněných uměním samým – a obháje hodnot životaschopných, vitálních, pravých proti zdánlivým nebo nepravým.

<sup>85</sup> A. Hauser, *The Social History of Art II*. London, str. 732.

<sup>86</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 25.

## SKUTEČNÁ A ÚPLNÁ UMĚLECKÁ KRIKIK A JEJÍ FUNKCE

Všechno to, co se v umělecké kritice odehrálo od romantismu, potvrzuje, že právě 19. století ve Francii bylo dobou a místem vzniku skutečné a úplné umělecké kritiky. Ještě zajímavější však pro nás je, že už tehdy, v tomto raném stádiu, měla kritika téměř všechny ty hlavní vlastnosti, jimiž se vyznačuje do dnešních dnů. A jsou to právě ony, které nám dovolují mluvit o této kritice jako o skutečné a úplné. Věnujme se nejprve otázce funkce umělecké kritiky. Aby se tato funkce ustálila, aby se vůbec zrodila, muselo se umění i společnost, ve které vznikala, ocitnout v situaci neexistující před 19. stoletím. Taková situace nastala zároveň s tím, jak se umění odpoutalo od po staletí platných vazeb a vstoupilo – vnitřně i navenek – do nových vztahů, jak se změnil cíle i smysl tvorby uměleckých děl a s tím i postavení a poslání umělců, duchovní i materiální struktura uměleckého života. Funkce umělecké kritiky, skutečné a úplné, vyklíčila především z těchto kořenů: z potřeby lidí, laiků, publika vstoupit do dialogu s uměním. A moci se v tomto dialogu opřít o slova, jež mluví o uměleckých dílech, která mlčí. Mlčela zejména od té doby, kdy zanikly souvislosti, v nichž „obsahy“ uměleckých děl a jejich „forem“ patřily ještě společnému, všem známému myšlenkovému, citovému i smyslovému světu jisté obce. V 19. století, kdy pařížské Salóny znovu postavily umělecká díla před zraky široké veřejnosti, vzrostla poptávka po čtení o umění. O tom však zde už byla řeč. Stačí snad jen poznamenat, že psaní, které této poptávce vyhovovalo, si kladlo za cíl umění, a to je třeba zdůraznit – umění současnosti – vykládat porovnáváním, posuzováním, polemikou. Tedy zaujímáním stanoviska, skutečnou kritikou je divákovi přibližovat a přitom působit na jeho vkus. Dodejme, že zde nebo od nynějška kritika popularizovala nejen umění, ale i samu sebe.

Druhým kořenem, z něž vyrostla další funkce kritiky, bylo její zaměření na opačnou stranu, směrem k umělcům. Každý soud, který kritika

vynáší, se pohybuje v rozpětí dvou krajností: sympatie nebo antipatie k uměleckému dílu, resp. k jeho tvůrci. Pravda, platí to jen o kritice schopné vynášet soudy. Přesněji řečeno, nemusí jít ani o soudy, ale spíše o postoj, o zaujetí stanoviska. 17. století se svým poměřováním umění a nátlakem na něj a na umělce pomocí předem daných norem zplodilo předchůdce dogmatické, autoritativní kritiky. S romantismem nabyla funkce kritiky jakožto autority i nový, pozitivní smysl. Záměnou odsuzování nedostatků za vyzdvihování předností pomáhala kritika umělcům v jejich zápasu o prosazení nového proti přežitým, ale stále ještě platícím konvencím. Vedle takové tradice kritiky vznikla a dodnes existuje i tradice chvalořečí na výtvoř, jimž to nepřísluší. Kritika, která neslouží, ale posluhuje.

Další z funkcí umělecké kritiky vzešla z hromadění a vzájemného střetávání protikladů. Od dob La Fontových se stalo samozřejmostí, že mezi umělci a kritiky bývá často nepřátelský vztah. Umělci obviňují kritiky ze zaujatosti, z nedostatku pochopení, dokonce i ze zlomyslnosti a hlouposti, zatímco kritici nezřídka chtějí mít pravdu za každou cenu, dopouštějí se omylů někdy více, jindy méně ospravedlnitelných. „Umělec vytýká kritice především to,“ psal už Baudelaire, „že nemůže ničemu naučit ani měšťáka, který neveršuje nebo nemaluje, ani umění, protože z jeho útroby vzešla. A přece, kolik dnešních umělců vděčí jedině kritice za svůj ubohý ohlas. A to jí možná právem vytýkáme.“<sup>87</sup>

A ještě přirozenější byly a jsou vzájemné spory mezi kritiky. Od drobných roztržek až po zásadní diskuse, v nichž jde o skutečné vyjasňování problémů a skutečně vážné a poctivě míněné zápasy názorů na podstatu věci. Když k obojímu přičteme ještě nedorozumění, k němuž dochází mezi kritiky a čtenáři, ukáže se, že to především musí být sama kritika, která z těchto srážek nakonec těží. A díky nim se musí snažit být neustále ve střehu, mít po ruce

<sup>87</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 95.

vždy nové, věrohodné argumenty, nezapomínat, že pro ni, na rozdíl od soudnictví, je jen velmi málo trvale platných zákonů. A z nich nakonec, ze všech názorových třenic a sporů, které z kritiky vycházejí a do ní ústí, těží i umění, umělci i publikum, neboť oni pomáhají udržovat život, nepřetržitý pohyb, proudění, zájem, napětí mezi tím, co se rodí a zraje, co se ukládá, ztrácí a obnovuje.

K těmto třem kořenům funkce umělecké kritiky se přidružuje a na nich závisí i čtvrtý, uvědomování si sebe samé, svých cílů a svých možností i hranic. Francouzské 19. století je z tohoto hlediska nejen kolébkou moderní kritiky výtvarného umění, ale i jejího teoretického a historického sebepoznávání.<sup>88</sup> Zároveň s tímto sebeuvědomováním a sebepoznáváním se časem dospělo k rozlišování, dalo by se říci, vnitřnímu, k diferenciaci uvnitř kritiky. „Dnes se musí psát hodně,“ citujeme ještě jednou Baudelaira, „proto je třeba postupovat rychle, proto je třeba spěchat pomalu; proto je nevyhnutelné, aby všechny výstřely seděly, aby ani jeden zásah nebyl zbytečný.“<sup>89</sup> Novinářská kritika, jíž šlo především o okamžitý a silný úder, měla málo času na rozmýšlení. Riskovala tedy, že bude a často i byla unáhlená, povrchní. Proto musela ustupovat jiné kritice, soustředěnější, pronikavější, hloubavější – kritice knižní. Ta však zase mohla „spěchat jen pomalu,“ mohla být plodnější, tvořivější, trvalejší než každodenní novinářská kritika, měla však i jinou publicitu. A tak i když se obě navzájem pronikaly a jedna z druhé vyrůstaly, představovaly a dodnes představují jakousi janusovskou dvojí tvář, dvě – shodující se podstatně, ale různě zaměřené – formy či typy kritiky.

<sup>88</sup> V 19. století vycházely ve Francii už první práce a články o umělecké kritice a kritikách. Viz E. Montegut, *Écrivains modernes de la France – Gustave Planche*, in: *Revue de Deux-Mondes*, 1856, III, str. 642–670; P. Pétrou, *L'art et la critique en France depuis 1822*, 1875; P. Pétrou, *Un critique d'art au XIXe siècle. Théophile Thoré*, 1884; M. du Segneur, Eugène Delacroix et Théophile Thoré, in: *Journal des arts*, 1890; F. Delhasse, *Notes et souvenirs de Théophile Thoré (1807–1896)*, in: *Nouvelle Revue rétrospective*, 1898.

<sup>89</sup> Ch. Baudelaire, *op. cit.*, str. 87.

EMANCIPOVANÁ KRITIKA  
A JEJÍ SOUSEDSKÉ VZTAHY

A zde se dostáváme od funkce kritiky k jejím metodám. Pokusili jsme se zde naznačit, jak tyto metody vznikaly a jaké byly. Až do 19. století se kritika formovala spolu s problémem druhů. Poznání druhů bylo to hlavní a dlouho i to jediné, co předurčovalo její metody. Od romantismu rozhodovala o postupech kritiky snaha vidět. Vidět všechno, co se dalo, nejen na uměleckém díle samém o sobě, ale i na souvislostech, které v něm byly vtělené. Zanedlouho potom, kdy původní „poznat“ vystřídala potřeba „vidět“, přibyla ještě vůle „vědět“. To znamená, zbavovat se vlastních nedostatků, překonávat nejistotu, subjektivnost, jednostrannost opírání se o to, co mělo své domovské právo za hranicemi umělecké kritiky.

Při zrodu umělecké kritiky jako zvláštního a samostatného oboru uvažování a psaní o výtvarném umění tedy spolupůsobily a dále spolupůsobí dva momenty. Na jedné straně úsilí udělat z umělecké kritiky – doslovně i co do zaměření a metod – autonomní disciplínu. Současně na druhé straně vstoupit do otevřeného vztahu k „sousedům“, ať už nejbližším, jako jsou teorie, dějepis umění a estetika, nebo vzdálenějším, jako filosofie, psychologie, historie, sociologie apod.

Vzpomeňme zde z těchto „sousedství“ umělecké kritiky aspoň jedno, dějepis umění. Na první pohled se může zdát jasné: zásadní rozdíl mezi oběma disciplínami spočívá, jak to definoval už Dresdener, v tom, že první se zabývá tím, co v umění je a druhá tím, co bylo. První uplatňuje poznávání pomocí instinktu, intuice a fantazie, proto je na rozhraní mezi vědou a uměním, druhá se zakládá na racionálním a objektivizujícím průzkumu faktů a je čistou vědou.<sup>90</sup> Jenže od Dresdenerových dob se tato odlišnost znejasnila.

<sup>90</sup> A. Dresdener, *op. cit.*, str. 8.

Vědy zpravidla začínají stadiem naivní indukce, píše Frye, každá disciplína se stává vědou v jistou dobu.<sup>91</sup> Kritika se svým úsilím o postup od náhodného ke kauzálnímu, od nesoustavného k systematictějšímu při současném zachování původní autonomie, integrity a kreativity se aspoň ve svých vrcholných výkonech stále více blíží vědě. A dějepis umění zase dávno přestal být soupisem nebo kronikou. Historikovi umění nejde o pouhé shromažďování a klasifikaci materiálu, nýbrž mu jde o pochopení uměleckých děl minulosti a o jejich výklad, často pomocí postupů shodných s těmi, které vypracovala a rozvinula právě umělecká kritika. Tak se stalo, že se dnes často každá badatelská práce v oblasti výtvarného umění označuje za kritiku.<sup>92</sup> Poznávání úloh a cílů umělecké kritiky, jejího poslání, adresnosti a publicity, jak se utvářely v jejích raných dobách a uchovaly se v hlavních rysech dodnes, nám však potvrzuje, že umělecká kritika a dějepis umění jsou dva protilehlé břehy jedné řeky.

Otázku „sousedství“ je třeba mít na zřeteli i při samém dějepisu umělecké kritiky. Chceme-li, aby nám právě ono pomohlo při uvažování o podstatě kritiky a o smyslu její existence, nelze brát v úvahu jen vlastní kritickou literaturu, nýbrž je třeba se pokoušet o všestranné, vícevrstevné zkoumání a opírat se při tom o poznatky a metody jiných disciplín. Ne náhodou se při uvažování o kritice setkáváme s výrazy jako „autonomie kritiky“ nebo „fyziologie kritiky“.

<sup>91</sup> N. Frye, *op. cit.*, str. 15.

<sup>92</sup> Takové chápání kritiky jakožto disciplíny, která zahrnuje každé bádání a uvažování o umění, pracující kritickou metodou, bez ohledu na časový původ materiálu, na nějž se vztahuje, je běžné v oblasti krásné literatury, a to zejména v anglosaské a románské jazykové oblasti. Uplatňuje se však – u některých, zejména starších autorů – i v souvislosti s výtvarným uměním.

Na závěr zbývá jen dodat, že tyto poznámky, byť jen zcela stručné a skicovitě, snad poslouží jako podnět k tomu, abychom si uvědomili, že dějiny umělecké kritiky jsou skutečně jednou z nejschůdnějších cest při hledání odpovědí na otázky: Co je kritika? Pro koho je? Jaké má poslání a jaký smysl? Jaká je a jaká by měla být?

(1972)

## ALBERTO GIACOMETTI

### ■ GIACOMETTIHO OKO

*Retrospektiva Alberta Giacomettiho dovolila rozpoznat jedinečnou velikost díla, za jeho života známého jen hrstce nejprozíravějších.*

*Giacomettiho tvorba po polovině třicátých let, kdy se rozešel se zásadami a metodami revolučního trendu doby, představuje výkon takové objevnosti, takové novosti, jako byl svého času Giottův nebo Cézannův.*

Tyto myšlenky Gérarda Régnera v *La revue du Louvre*, kde píše o Giacomettiho retrospektivě v Tuillerijské oranžérii v Paříži, je možné pokládat právě tak za objev, jako za rouhání. Tím spíše, že je vyslovil jakoby mimochodem a nezmínil se o důvodech, na základě nichž dospěl k tak závažným a smělym tvrzením. Vždy je možné objevit génia, který zůstal nepovšimnut. Ale skutečně si Giacomettiho nevíšali? Nedostávalo se mu uznání a chvály v míře stále hojnější? Vědělo se o jeho velikosti, ne však o tom, v čem je jedinečná a v čem tedy spočívá.

Pravda, Giacomettiho případ je zvláštní, odlišný od všeho, co udělalo velkými nejlepší z jeho současníků. Přístup k němu ztěžuje jeho výjimečný úděl solitéra i neobyčejně prudký rozdíl mezi dílem mladosti a tím, co vytvořil v posledních třech desetiletích života. Když se vzpomene Constantin Brancusi, když se řekne