

I

V reakci na volání skutečných muzeí, které odpovídalo volání skutečných tvůrců... Umění, jež přivolalo ono rozsáhlé vzkříšení a dalo mu řád, není právě snadné definovat. Je to totiž naše umění, a má-li člověk rozlišovat mezi tím, co se děje uvnitř a vně akvária, je lepší nečinit tak z pohledu akvarijní rybičky. Umění, která to naše umění znovu oživilo, jsou si navzájem podobná, ale představují oblast rozsáhlejší, než je ta jeho; stejně tak jsou si navzájem podobná umění, jejichž konec přineslo, ale jejich společná doména je komplexnější než oblast jednoho každého z nich. Vítězství Piera della Francescy nad van Dyckem, vítězství El Greca nad Murillem, vítězství mistrů z Chartres a mistrů Akropole nad alexandrijskými sochaři, k nimž dochází ve stejnou dobu, kdy Cézanne vítězí nad oficiálními malíři, vypovídají o tom, že nacházelo-li moderní umění a Imaginární muzeum mocné soupeře v umění oficiálním, a dokonce i v „estetice minulosti“, bylo tomu tak především proto, že jejich legitimita vycházela ze všeobecně sdíleného přesvědčení – z očekávání, že malířství nebude přinášet víc než oblíbenou podívanou.

Celých pět set let, od 11. do 16. století, se umělci po celé Evropě – v Itálii i ve Flandrech, v Německu i ve Francii – snažili čím dál víc oprostít od výrazu omezeného na dvě dimenze a od toho, co považovali za neumělost či neznalost svých předchůdců. (Umění Dálného východu si dokázalo díky ideografickému zápisu pořizovanému tvrdým

štetcem osvojit vlastní výrazové prostředky mnohem rychleji.) V 16. století přišli na to, jak zachytit hmotu a hloubku a vytvořit iluzi prostoru.

Rozhodující objev co do techniky malby přísluší pravděpodobně Leonardovi da Vinci. Do té doby se v malbě, ať už na řeckých vázách, či římských freskách, v Byzanci, v Orientu, mezi křesťanskými primitivy všech národností, mezi Vlány i Florentány, mezi malíři z Porýní i z Benátek, na freskách, miniaturách i olejomalbách používala kreslená „kontura“. Leonardo ji rozvolňuje a protahuje linie svých objektů do dálky, která už není abstraktním místem odpovídajícím zásadám dřívější perspektivy – Ucellova a della Francescova perspektiva spíše akcentovala samostatnost objektů, než aby ji oslabovala –, do dálky ředěné modrými tóny. Několik let před Hieronymem Boschem tak vytváří uspořádaný a nezbytný prostor, který do té doby Evropa neznala a který už není pouze místem, kam malíř zasazuje své objekty, nýbrž místem, jež vtahuje postavy i diváka a stejně jako čas se rozevírá do nekonečna. Přitom to není prostor prázdný a i přes svou průsvitnost zůstává malbou. Tohoto rozvolnění bylo potřeba, aby mohl přijít Tizian, který linie kontury zcela narušil, a mohl se zrodit rytec Rembrandt. V tehdejší Itálii ovšem stačilo převzít Leonardovu techniku plus to, co z ní vytušilo či objevilo několik dalších umělců – především opuštěním transfigurace a ducha, kterého vyjadřovala –, aby bylo zdánlivě dosaženo souladu mezi obecným vnímáním a obrazem, aby postava vystupovala z malby. Iluze chtivému divákovi pravděpodobně připadaly Leonardovy, Franciovy a Rafaelovy tvary „věrnější“, než tomu bylo u Giotta či Botticelliho. V následujících stoletích ale už nebudou žádné tvary věrnější než ty Leonardovy, budou jen jiné. Síla iluze, kterou dodávali malíři v době, kdy slábnoucí, již brzy rozštěpené křesťanství přestává podřizovat svědectví člověka neporazitelné stylizaci, jíž je boží všudypřítomnost, bude napříště udávat směr vývoje malířství jako takového.

Není zřejmě náhodou, že ze všech velkých malířů měl nejvýznamnější a zároveň nejméně specifický vliv ten, pro něhož, jako jednoho z mála umělců, nebylo obsesí pouze umění, ale sám život.

Když se v 16. století znovu objeví antický akademismus zdánlivě hlásající uměleckou hodnotu touhy, křesťanský svět – v čele s Itálií – se vymaňuje posvátne a démonům, byť čas od času sklouzává zpátky do minulosti. Pravidlem se stal „zlatý řez“, určující poměr mezi jednotlivými částmi lidského těla, a očekávalo se, že obrazy se budou řídit těmito ideálními mírami, které jsou mimochodem vyladěny podle pohybu planet... Když Mikuláš Kusánský prohlásí „Kristus je dokonalý člověk“, uzavírá se jeden křesťanský cyklus a spolu s ním brány pekelné – a může tak přijít Rafael se svými tvary.



Obr. č. 03. Filippo Lippi, *Madona* (detail). Florencie, Galerie Uffizi.



Obr. č. 04. Leonardo da Vinci, *Mona Lisa* (detail). Paříž, Louvre.

V Itálii a ve Flandrech se považovalo za samozřejmé, že jedním z privilegií umění je vytvářet iluzi zobrazovaných předmětů. Ovšem v Itálii se spíše než napodobování skutečnosti vyžadovala iluze idealizovaného světa; její umění, kterému tolik ležely na srdci prostředky nápodoby a které přisuzovalo takový význam tomu, aby se postavy na obrazech „otáčely“, chtělo zároveň zpodobňovat fantazii a stát se co nejpřesvědčivějším vyjádřením obrovské fikce – harmonické fantazie.

Každá fikce začíná slovy: „Předpokládejme, že...“ *Kristus* z katedrály v Monreale ale není žádnou domněnkou, je tvrzením. Stejně tak není domněnkou *David* z katedrály v Chartres ani Giottovo *Setkání u Zlaté brány*. Ovšem Lippiho nebo Botticelliho *Madona* jí už začíná být a Leonardova plátna *Madona ve skalách* a *Poslední večeře* jsou překrásným příběhem.

Až do 16. století byl však veškerý pokrok při vytváření iluze součástí konkrétního stylu a jeho rozvoje. Bohyně řeckého archaického období byly sice méně iluzivní než bohyně raně klasického stylu a ty zase méně iluzivní než Feidiový mladé dívky; Giottovy postavy byly méně iluzivní než postavy Masacciovy a ty zase méně iluzivní než postavy Rafaelovy, ale v těchto případech divák snadno zaměňoval účinek iluze vytvořené tvůrcem za jeho umění, protože to se odvozovalo právě od působnosti iluze, kterou malíř dokázal svým obrazem vytvořit. Dějiny umění diktované Evropě Itálií připomínají aplikované vědy: žádný malíř ani sochař z minulosti nebyl oblíbenější než tehdejší umělci, dokud se ovšem neobjevila rivalita mezi Leonardem, Michelanželem a Rafaelem a později také Tizianem, tj. dokud umělci nezvládli techniku iluze. Giotto a možná i Duccio byli sice v tomto ohledu uctíváni coby průkopníci, ale kdo by až do začátku 19. století dával přednost jejich dílu před dílem Rafaelovým? To by vyšlo nastejno jako dávat přednost trakaři před letadlem.

A mimochodem, už vůbec nikdo nedával přednost Gaddiům: dějiny italského umění byly posloupností na sebe navazujících tvůrců-objevitelů a jejich následovníků.

Feidiovo tvarosloví či tvarosloví tympanonu chrámu v Olympii bylo ovšem stejně specifické jako tvarosloví sumerských mistrů či mistrů z Chartres, protože stejně jako ono bylo tvaroslovím objevitelským. Jeho dějiny, stejně jako dějiny italského sochařství a malířství, byly kombinací snah o vytváření iluze a vydávání se do neznáma. Po více než tři následující století si malba bude uchovávat onu tvůrčí sílu a stávat se výtvozem fantazie, stejně jako dříve byla výtvozem rozličných božstev a poté výtvozem světa, v němž panoval jediný Bůh – a brzy se stane prostředkem k zobrazení fikce, technikou imaginárního živého výjevu. Pascalův výrok „Jak marný je obraz, jenž budí obdiv, protože se podobá něčemu, co ve skutečnosti nijak neobdivujeme!“ není omylem, ale estetickým prohlášením. Tato estetika ovšem nevyžadovala zachycování krásných objektů, ale spíše zachycování objektů imaginárních, které by byly krásné, kdyby byly skutečné. Vzniká tu ideál krásy.

Měli bychom ho vnímat jako krásu racionální? Nenechme se zmýlit. Spíše než jednu z mnoha možných estetik symbolizoval tento ideál estetiku, kterou kultivovaní lidé postrádali. A symbolizuje ji dál... Měl se přenést do literatury, do architektury, a dokonce, i když o něco opatrněji, také do hudby; chtěl fungovat i v reálném životě. Někdy subtilně. Působí-li řecká nahota smyslněji než nahota gotická, znamená to, že by byla oživlá Venuše Mélská krásnou ženou? Tento ideál krásy byl něčím, na čem se shodovali kultivovaní lidé, jimž bylo malířství lhostejné. Konceptem, který umožňoval obdivovat *stejně tak* obraz i jeho model, konceptem, jaký žádal Pascal, ale jaký asi sotva vyjadřuje Rembrandtův styl leptu... Konceptem, podle nějž by galerie neměla být souborem obrazů, ale stálým vlastnictvím vybraných, imaginárních výjevů.

Protože toto umění, které nakonec získává legitimitu prostřednictvím rozumu, vyjadřovalo svět stvořený k tomu, aby těšil naši imaginaci. Sama idea krásy v civilizaci, která spatřuje základní objekt umění v lidském těle, je svázána s představami a s touhou, a snadno zaměňuje tvary, které obdivujeme, a tvary, po nichž toužíme. Umění, které se na ni odvolávalo, přistupovalo k fikci s touž silou jako románská socha k víře, ovšem publikum, jemuž bylo určeno, si pletlo Poussina s Le Sueurem a kvalitu obrazu s kvalitou zobrazeného výjevu.

Obdivovalo umění prostřednictvím intelektuální operace, která je pravým opakem toho, po čem volalo středověké umění, a toho, po čem bude volat umění moderní. Už nešlo o to, aby si člověk představoval, jak vypadali Kristovi předchůdci, podle figurálních sloupů, stejně jako dnes nejde o to, abychom si představovali koupající se ženy z Cézannových obrazů podle podoby, kterou jim malíř vtiskl. Podle měřítek 17. století odvozovala malba svou hodnotu především od toho, do jaké míry se jí dařilo vyvolávat v představách diváka tvary, které zachycovala; a to tím spíš, že její figury navozovaly přesnější sugesci. Malíři začali používat prostředky, které by výjevu z plátna, pokud by se stal realitou, umožňovaly zaujmout výsadní místo v našem univerzu – ve světě „napraveném“ uměním proto, aby budil obdiv, a který malba napravovala, aby přinesla potěchu oku diváka – až na to, že ten často obdivoval spíše nabízenou fikci než malbu samotnou.

Na Poussinovy mytologické výjevy tak mohly navázat mytologie Boucherovy.

Usnadnila to skutečnost, že se malířství potkalo s další výraznou oblastí imaginace: s divadlem. Tomu se dostávalo čím dál většího prostoru: nejsilněji působilo v literatuře, ale zároveň přeneslo svůj styl do církevních obřadů. Mši nahradilo představení, stejně jako mozaiky nahradila malba. Jaký obraz by mohl mít pro církev, jíž spíše než o vyjádření víry šlo o podněcování ke zbožnosti, větší účinek než ten, který

vytvářel tu nejmocnější iluzi? Giotto maloval stejnou měrou pro věřící jako pro svatého Františka z Assisi, ovšem nové obrazy se už neobracely ke svatým a spíše než přinášet svědectví se chtěly zalíbit. Odtud pramení výrazně profánní charakter tohoto umění, které přitom mělo být velmi zbožné. Jeho světice nebyly ani světicemi, ani pozemskými ženami. Proměnily se v herečky. Proto jsou tak důležité emoce a výraz v jejich obličejích: základním výrazovým prostředkem malby se stává lidská figura. Žánrové výjevy Jeana-Baptista Greuzeho byly příbuznými náboženských výjevů. Podobně jako pozdní gotika zachycovala velké mystérium, toto malířství zachycuje velkou operu; ze všeho nejvíc chce být nádhernou podívanou. Proto se také koncem 18. století estetika sentimentu tak dobře pojila s estetikou rozumu: bylo třeba líbit se mysli a zasáhnout přitom i srdce. Stendhal vyčítal porotě Salonu jedině to, že posuzuje díla podle určitého systému – tedy nikoli upřímně; a navrhoval, aby ji nahradila poslanecká sněmovna. Což by o století dříve znamenalo nahradit ji královským dvorem. Pro Stendhala, jezuity i encyklopedisty byl dobrým obrazem takový, který se líbil upřímným a kultivovaným lidem; a obraz se líbil upřímným a kultivovaným lidem nikoli proto, že byl obrazem, ale pouze pokud zachycoval kvalitní fikci. Stendhal měl rád Correggia pro jemnost a komplexnost, s nimiž vyjadřoval ženské city: většina jeho pochvalných vyjádření by se dala do posledního písmene vztáhnout na velkou herečku – a některá z nich také na Racina; každý, komu je malířství lhostejné, instinktivně oživuje výjevy na plátně a hodnotí je podle toho, jakou podívanou nabízejí. V roce 1817 Stendhal píše: „Pokud bychom měli znovu definovat ideál krásy, přicházela by v úvahu následující kritéria: 1) pronikavě bystrá mysl; 2) krásně utvářené rysy; 3) jiskrný pohled planoucí nikoli temnou vášní, ale důvtipem. Nejživější vyjádření stavů lidské duše spočívá v oku, které sochařství nedokáže postihnout. Moderně pojaté oči by tedy měly být velmi upřímné; 4) velká

míra radosti; 5) špetka smyslnosti; 6) štíhlá postava a především, mrštnost mládí.“ Domnívá se, že svým tvrzením útočí na Davida a na Poussina, a přitom staví jedno představení proti druhému.

Barrès o osmdesát let později už k ideálu krásy neodkazuje. Zato ovšem souhlasí se Stendhalem a s veškerou ideologií, podle níž je malířství fikcí a kulturou! „Bez sebemenšího zaváhání dávám přednost primitivům, a dokonce i malířům první poloviny 16. století: Guido Reni, Domenichino, Guercino, Carracciové i všichni ti, kdo s nimi soupeřili, nám přinášejí silné a početné příklady analýzy vášně. Rozumím radosti archeologů nad tím, když se jim podaří dostat se až k takovému Giottovi, Pisanovi či Ducciovii. Dokážu pochopit, že básníci se zalíbením v archaičnosti v sobě ve snaze dosáhnout ještě křehčí útlosti potlačí city a jásají nad jednoduchostí a nízkostí těchto malých lidí. Ovšem člověk, který spoléhá na vlastní úsudek, který nepodléhá předsudkům upřednostňujícím střízlivost ani módě a obdivuje lidskou duši ve veškeré její rozmanitosti, rozpozná v dobrých exemplářích zastoupených v muzeích 18. století ty, kdo nečerpali podněty z vnějšího světa, ale ze svého vlastního vnitřního vesmíru, a nevycházeli z antických reliéfů či modelů, ale ze svého osobního pnutí, o němž mají jasnou představu.

[...] Tito umělci, kterými současná móda pohrdá, umí často skvostně zachytit milostné city, především intenzivně vyjádřit rozkoš. Patetičnost u nich posiluje patologická pravdivost. Viz slavná socha svaté Terezy od Berniniho v kostele Panny Marie Vítězné v Římě. Velká dáma umdlévající láskou. Vzpomeňme si, co žádalo 17. a 18. století, co žádali Stendhal a Balzac. Malíř staví své postavy do akce, v níž nám poskytují přesně tolik zmatku a slabosti, aby k nám promlouvaly a poučily nás.“

Barrès se sice v malířství příliš nevyzná, ale obrazy má rád. Uvědomuje si, že muzeum prochází transformací. Domnívá se,



Obr. č. 05. Bernini, *Extáze sv. Terezy* (detail). Řím, Santa Maria della Vittoria.

že vkus a móda staví výjevy z nově objevených Giottových pláten do opozice vůči tomu, co se odehrává na plátnech bratří Carracciů. Možná ale také cítí, že tu jde o něco jiného: o to, že pro malíře (a ne pro básníky, jak píše) nespočívá hodnota obrazu ve věrném či idealizovaném zobrazení určitého výjevu. Ovšem přeje si, aby malířství zůstalo podívanou, aby byla i starší díla nadále obdivována právě proto, že ji nabízejí.

V jeho době, kdy se v důsledku společného působení nových vědomostí, fotografie a moderního umění pootevívá Imaginární muzeum, které se rozšiřuje o umění primitivů, si to samé přeje i „společnost“. Samozřejmě, rozhořčení, které vzbudí *Olympia*, vycházelo především z toho, že Manet neumí kreslit, protože „nenapodobuje přírodu“. (Možná ji Giotto napodoboval stejně nedokonale jako on, ale takový Duccio ji už nenapodoboval vůbec.) Společnost, která nakupuje díla méně významných holandských mistrů, nezavrhne realismus proto, že je přesný, ale proto, že je vulgární; „odlišnost“, kterou požaduje, je neoddelitelná od podívané, od fikce, jejímž oblíbeným vyjadřovacím prostředkem má malířství být. I pro tak artistního spisovatele, jakým je



Obr. č. 06. Giotto, *Setkání u Zlaté brány* (detail), kol. 1303–1305. Padova, Arénská kaple (Kaple Scrovegniů).

Walter Pater, zůstává malířství fikcí. Nejmocnějším soupeřem nového muzea, jakož i nového malířství, není žádná teorie či škola, ale právě tato fikce, k níž patří všechna obdivovaná umělecká díla.

Imaginární muzeum nastupuje teprve v okamžiku, kdy moderní umění tuto fikci zboří. Mezi Stendhalovým „ideálem



Obr. č. 07. Procaccini, *Magdaléna kajícnice s andělem*. Milán, Pinacoteca di Brera.

krásy“ a Barrèsovou „krásou“ došlo k bezprecedentnímu jevu: skuteční umělci přestali vyznávat hodnoty mocných.

Na divadle se objevuje postava „měšťáka“ a zároveň s ní postava umělce, která je jeho symetrickým odrazem. Vedle toho ale stále platí, že mocná buržoazie za vlády Ludvíka-Filipa a Napoleona III. se nepodobá buržoazii z doby Ludvíka XVI. O nic víc, než se Baudelaire podobá Racinovi či van Gogh Chardinovi.