



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE  
PHILOSOPHICA ET HISTORICA 2/2019



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

PHILOSOPHICA  
ET HISTORICA 2/2019

---

UNIVERZITA KARLOVA • NAKLADATELSTVÍ KAROLINUM

Editoři: Marie Klimešová  
(Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy)  
Jakub Bachtík  
(Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy;  
Národní památkový ústav)

<http://www.karolinum.cz/journals/philosophica-et-historica>

© Univerzita Karlova, 2020

ISSN 0567-8293 (Print)

ISSN 2464-7055 (Online)

## OBSAH

Úvod .....	7
------------	---

### STUDIE

Roman Prahel, Umění, karikatura, publikum a veřejnost: Poznámky k vídeňské Secesi ...	11
Vladěna Pavlíková, Mariánská úcta a nástěnné malby v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Bernardina Sienského v Olomouci na Bělidlech .....	49
Jan Řezáč, Symbolika námětu „Zvěstování Panně Marii“ v rámci strategie umělecké sebeprezentace nazarénských malířů. Koncepce Franze Pforra, Johanna Friedricha Overbecka a jejich pokračovatelů v Čechách: Josefa Vojtěcha Hellicha a Josefa Mánesa ...	69

### BAKALÁŘSKÉ, MAGISTERSKÉ A SEMINÁRNÍ PRÁCE

Anna Davidová, Jana Skalická: Tvorba a její reflexe ve fotografii .....	101
Eva Drexlerová, Konec umění? .....	127
Liubov Marsova, Homosexualita a staré umění: poznámky k interpretaci mužských renesančních portrétů .....	149

### VARIA

Eliška Koryntová, Vnímat, myslet, číst – perceptuální a konceptuální možnosti analýzy umění .....	165
Petr Adámek, Teoretické modely působení umělecké intence na diváka a jejich experimentální ověření .....	169
Anežka Bartlová, K čemu je kritika na světě? .....	177
Eva Csémyová, Jak číst strop? Možnosti vnímání šablonové malby v prostoru středověkého kostela .....	183
Tereza Hadravová, Za hranicemi jazyka. K teorii umění Susanne Langerové .....	193
Šárka Jendraššák, Umění, vnímání a vizuální myšlení v kontextu teorií Rudolfa Arnheima .....	201
Stanislava Kustrová, Via activa a via contemplativa vo vybraných interpretáciách renesančných diel Erwinom Panofskym .....	209
Hana Lamatová, Konceptuální přístup v tématu zobrazování křížové cesty .....	219
Šárka Lojdrová, Umění jako bdělý sen. Kritika revidované definice umění Arthura C. Danta .....	229
Liubov Marsova, Neurovědy a renesanční teorie umění .....	237
Zdislava Melicharová Ryantová, Čistí akční umění. Texty vázající se k uměleckým akcím 60.–80. let 20. století v Československu .....	247
Eva Skopalová, Třetí oko historika/historičky umění .....	255

<b>PRÁCE OBHÁJENÉ V ÚSTAVU PRO DĚJINY UMĚNÍ V LETECH 2016–2019 .....</b>	<b>265</b>
--	------------



## ÚVOD

S potěšením konstatujeme, že dostáváte do rukou už třetí číslo *AUC Philosophica et Historica* připravené v Ústavu pro dějiny umění FF UK. Tento svazek *Studia historiae artium* otevírá pozoruhodná studie prof. Romana Prahla *Umění, karikatura, publikum a veřejnost: Poznámky k vídeňské Secesi*, která je věnována polemické, ale též humoristické recepci moderního umění sledované na stránkách dobových vídeňských časopisů. Další studie prvního oddílu publikace tematicky pokrývají širší specializace studentů dějin umění našeho ústavu v rozpětí od středověku a renesance až po současnou teorii umění. Rozhodli jsme se ale dát prostor rovněž příspěvkům doktorandů příbuzných oborů, neboť tato strategie odpovídá potřebě propojovat obory a nabízí škálu odlišných modelů vnímání uměleckého díla.

Stejně jako v předchozích dvou svazcích i tentokrát je součástí publikace soupis prací obhájených v Ústavu pro dějiny umění FF UK, tentokrát v rozmezí let 2016–2019. Domníváme se, že nejen dokládá širší badatelských zájmů našich studentů, ale je rovněž důležitou informační platformou. O stabilní úrovni studia svědčí i tentokrát úspěchy v soutěži *Paragone*, kde v rozmezí posledních čtyř ročníků ve stále kvalitnější úrovni účastníků naši studenti dvakrát zvítězili a třikrát obsadili třetí místo.

*Marie Klimešová a Richard Biegel*





**STUDIE**



## UMĚNÍ, KARIKATURA, PUBLIKUM A VEŘEJNOST: POZNÁMKY K VÍDEŇSKÉ SECESI

ROMAN PRAHL

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: roman.prahl@ff.cuni.cz

### ABSTRACT

**Art, caricature, the cultural audience and the general public.**

**Notes on the Vienna Secession**

This study deals with the most relevant Viennese magazines of humour and satire (*Der Floh*, *Figaro*, *Kikeriki!* and *Wiener Caricaturen*), published at the time of the emergence and early years of the Vienna Secession movement. Its aim is to ascertain the nature of their mediation between the modernist tendencies in art and the local general public. The main focus is on these periodicals' positions in their contemporary polemic around modernism. In dealing with this polemic, the author also refers to the use of elements of humour by protagonists and advocates of the Vienna Secession movement, most notably in the periodical *Ver sacrum*.

**Keywords:** art exhibitions; Artists' House Vienna; cartoons of art; *Der Floh*; *Figaro*; Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens; *Kikeriki!*; periodicals of humor and satire; *Ver sacrum*; Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs; Vienna Secession; *Wiener Caricaturen*

Vztahy umělecké tvorby se způsoby jejího přijetí na přelomu 19. a 20. století mohou být sotva studovány příkladněji než na tehdejší den v metropoli monarchie, protože právě toto dění v sobě zahrnuje směrodatné aspekty rozvoje moderní vizuální i další kultury. „Secese“ ve smyslu modernizace vizuální stránky životního stylu se tehdy ve Vídni poměrně rychle prosadila, avšak na úrovni výtvarného umění a s působením nově založeného spolku nesoucího stejné označení se stala předmětem rozporuplné odezvy. Její součástí byl i dosud málo zkoumaný podíl ilustrovaných časopisů humoru a satiry. V historiografii umění nebývala tomuto výtvarnému oboru věnována dostatečná pozornost. Převažující zvyklostí monografií osobností moderního umění bylo zaznamenávat humornou odezvu jejich děl obvykle jen ve smyslu parodování. Pointa či spíše intence těchto kreací přitom bývala odečítána často z připojeného textu nebo ze stanovisek psané kritiky umění a obecně mediálního zpravodajství o soudobé scéně. Nicméně zabýváme-li se komplexním útvarem textově-obrazového sdělení v ilustrovaných periodických humoru a satiry, vyvstávají před námi jeho mnohostranné vztahy s uměleckým modernismem. Tyto vztahy často unikaly kulturně historickému pohledu, jenž i v karikatuře umění sledoval pouze širší souvislosti, hlavně politické a sociální.

Náš přístup k reprezentativnímu vzorku těchto kreací je určen zájmem o frekventované motivy, náměty a témata a s nimi související dobové kulturní stereotypy. Naše otázky směřují k sémantice fenoménu, který tu budeme častěji označovat za „obrazový kome-

tář umění“. Hlavním cílem našeho tázání bude, jakou měla agenda periodik humoru roli při utváření komunikace mezi výtvarnými umělci, tištěnými médii, jejich adresáty a dalšími součástmi veřejného prostoru, od autorit státu po nejširší vrstvy veřejnosti. Nesnáze takového výzkumu vyvstávají už předem s pojmovým vybavením popisu a interpretacemi zkoumaného fenoménu. Počínají s historickou víceznačností označování profese a jejího předmětu – u „karikaturisty“ či „karikatury“ – a pokračují u označení poměru autora kreace k jejímu předmětu, například jako parodie či parafráze. Přitom už samotné určení povahy námi zkoumaných kreací jako „zpravodajství“ či „komentáře“ musí brát v úvahu fakticky běžné směřování těchto kategorií v mediální produkci. Nicméně mediální obrazově-textové zpravodajství o soudobé umělecké scéně mělo většinou budit dojem bezprostřední reportáže už proto, že se týkalo novin, resp. „událostí“, totiž dění zasahujícího do spektra pozornosti adresátů toho kterého periodika.

Hlavní událostí na umělecké scéně Vídně konce 19. století bylo rozštěpení tamní komunity umělců do dvou navzájem zápasících spolků, jejichž pozice bývají schematicky ztotožňovány s průkopníky a odpůrci modernismu v umění. Plný název letitého spolku umělců vévodícího metropoli zněl *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* a nově se ustavujícího spolku *Vereinigung der bildenden Künstler Österreichs*. V dobové debatě i pozdějším užití se však tyto spolky běžně označovaly podle budov, v nichž působily. Tedy jako *Künstlerhaus* a *Secese*; těchto označení se tu budeme držet. Dění vedoucí k ustavení *Secese* sahá zpět až k roku 1884.<sup>1</sup> Standardní monografie *Künstlerhausu* líčí stupňování osobních třenic, vyjadřování se umělců k tvorbě jiných členů spolku a vynášení projevů nesouhlasu s politikou vedení spolku navenek. *Künstlerhaus* coby „super-spolek“ výtvarných umělců od svého založení vstřebával jejich různé komunity a uvnitř sebe připouštěl existenci zájmových klubů. Roku 1895 dokonce toleroval „*Salon odmítnutých*“ konaný mimo prostory *Künstlerhausu*. Během roku 1897 se nicméně kvůli potlačování pluralismu tendencí v soudobé umělecké tvorbě od spolku oddělila vrstva výtvarníků, jejichž počet časem vzrostl na šedesát. Tuto iniciativu Gustava Klimta a dalších vůdců secesionistů rámovaly intenzivní debaty literárních kruhů Vídně na kulturně-politická témata; oporou secesionistů bylo rovněž předchozí dění evropské scény počínaje reformami oficiálního salonu umění v Paříži a vývojem v Mnichově, jenž už roku 1892 zaznamenal emancipaci tamních secesionistů od oficiálního spolku pořádajícího výstavy umění.

Od jara do podzimu roku 1898 probíhaly na vídeňském výstavišti akce k půlstoletému výročí panování mocnáře manifestující průmyslovou, technickou, vědní a veškerou další vyspělost monarchie. *Künstlerhaus* se oslav účastnil jubilejní výstavou umění ve svém sídle a první výstavu uskutečnil i spolek *Secese*, ještě mimo svou nedostavěnou budovu. Již v době příprav těchto akcí metropoli zachvátily debaty o potřebách i úskalích všestranné modernizace, a ty pak dál provázely přehlídky umění v rámci expozice monarchie na světové výstavě v Paříži roku 1900 a při dalších příležitostech.

K bouřlivému dění se pojila aktivita ilustrovaných periodik humoru a satiry s nabídkou zpravodajství z umělecké scény. A jak už bylo řečeno, takové zpravodajství mívalo hlavně ráz komentáře současného dění. Jednak bylo krajně výběrové, jednak i jeho obrazová složka obvykle vizuálně i významově transformovala své předlohy. Pokud jde

---

<sup>1</sup> Srov. zvl. Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001. Die Künstlergenossenschaft in ihrer historischen Entwicklung und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien 2003, s. 302.

o textovou linii těchto kreseb, ji kreslíř většinou nevytvářeli sami. Avšak v ilustrovaných periodických humorech vizuální stránka obvykle převládala nad textovou. Kreslířská kresba bývala vizuálně sugestivnější než její textová složka, což je při našich poměrně drobných vyobrazeních potřeba vzít rovněž v úvahu.<sup>2</sup>

Zpravodajství o umění zvláště pěstovala řada vídeňských časopisů humoru již tradičně a od poloviny 80. let jeho frekvence v kategorii celostranného vyobrazení dále narůstala.<sup>3</sup> Hlavní reportáž ze soudobé umělecké scény přinášela tabla z výstav. Samo tablo přitom bývalo žánrem až na výjimky každoročně se opakujícím a někdy uveřejňovaným i na pokračování. Žánr jedno- nebo i dvoustranného tabla sestaveného z vybraných exponátů výstavy umění měl ve střední Evropě svou tradici navazující na původní příklad brožurek provádějících oficiální výstavy umění v Paříži pod názvem *Salon caricatural*. K umění kreslířů-karikaturistů patřilo vybrat pro tablo ze stovek exponátů výstavy několik vhodných příkladů a záběr jejich reportáže z umělecké scény se ještě dále obohacoval, například zapojováním výjevů s diváky.

V prostředí humoristických a satirických časopisů Vídně vynikal vizuální komentář umění zveřejňovaný několika periodiky tohoto druhu s letitou tradicí. Kresba na téma výtvarného umění znázorňovala občas i odezvu jeho publika a vždy nějakým způsobem obsahovaly reflexi postojů adresátů, na něž to které periodikum cílilo. To spoluurčovalo linii těchto periodik, zatímco tvorba kreslířů i karikaturistů, včetně oněch známých a osobitých, byla dosti proměnlivá, a sice už pro jejich běžné působení v různých periodických současně či kvůli migraci mezi nimi. Efemérní status karikatury a hybridní postavení jejího tvůrce mezi uměním, nakladateli časopisů a jejich publikem může ozřejmit dílko jednoho z předních vídeňských karikaturistů pojaté v optice sdílené jimi samotnými. Vratký status jejich tvorby i kariéry znázorňuje kresleným seriálem, jehož děj je parafrází někdejšího Goethova Osudu umělce (*Künstlers Erdenwallen*) či jeho pozdějších četných odezví v ikonografii umělectví.<sup>4</sup> [Obr. 1] Kreslířův seriál líčí vlastně či potenciálně jeho úděl v proměnlivosti rolí: *Malíř – Fotograf – Kreslíř – Intrikán – Mim – Hrdina – Komik – Bonviván – Milovník*. Figurky naznačují mnohostrannost časopiseckého karikaturisty a titul seriálu připomíná roli karikatury coby nástroje elementární výuky uměnímilovných laiků, adeptů umění i budoucích profesionálů. Vídeňský autor našeho příkladu byl jedním z těch kreslířů-humoristů, kteří v německojazyčném prostředí migrovali tak jako

<sup>2</sup> Pro většinu zde dále odkazovaných vyobrazení srov. on-line databáze ANNO – AustriaN Newspapers Online Österreichische Nationalbibliothek; pro *Ver sacrum a Fliegende Blätter* viz on-line databáze Universität Heidelberg.

<sup>3</sup> Obrazově textové kresby také místy přesáhly přímou reportáž z umělecké scény a vypovídaly o umělecké situaci obecně. Kromě výstav umění zaznamenávaly i příznačné výjevy z prostředí umělců. Jednou například výjev z masopustu předvádí shluk publika u dveří v kontrastu se spícím vrátným u vstupu do Künstlerhausu („Fin de siècle. Momentka ze slavnosti umělců“, *Der Floh* 10. 3. 1895, s. 4).

<sup>4</sup> K obrazu umělectví v karikatuře srov. např. Adelheid Stielau, *Kunst und Künstler im Blickfeld der satirischen Zeitschriften „Fliegende Blätter“ und „Punch“*. *Untersuchungen zur Wirkungsgeschichte derbildenden Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts* (dizertační práce), Universität Aachen 1976. – Recentně Elsa Oßwald, *Die Karikatur des Künstlers. Ein kulturwissenschaftlicher Beitrag zur Künstlerdarstellung in der Satirezeitschrift Fliegende bis zur Reichsgründung* (magisterská práce), Universität Trier 2012. – Z novějších publikací zčásti rovněž některé kapitoly in: Roman Prahl – Radim Vondráček – Martin Sekera, *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém 19. století*, Řevnice – Plzeň 2014. – Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (edd.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006.

ostatní umělci a rovněž některé z časopisů satiry a humoru, ať vysoko- či nízkonákladové, měly svou distribuci i mimo Rakousko. To pro naše téma mělo za následek, že také jejich reportáž ze soudobé umělecké Vídně mívala svůj širší kontext.

Žánr kresleného seriálu převzatý naším příkladem etablovaly kdysi na kontinentě mnichovské *Fliegende Blätter* a okázale sdělný, naivistický styl kresby ve Vídni formoval Karel Klíč. Klíč zpočátku opatroval titulní strany periodik, například *Der Floh*, karikaturami aktérů soudobých událostí zpodobujícími jejich hlavy v komickém zvětšení vůči jejich postavě. Souběžně s tím uplatňoval i další způsoby vizuální zábavy, včetně kreseb provedených jedním tahem či napodobenin dětských čmáranic z pouliční zdi, a občas i tyto modalitty v jedné kresbě zároveň. Tvorba kreslířů v ilustrovaných časopisech humoru a satiry se tak stala zásobníkem fantazijní nadsázky, již pak často využívala i „seriózní“ umělecká tvorba.

Pro základní orientaci v odezvě dobových časopisů humoru a satiry na soudobou uměleckou tvorbu je třeba vzít v úvahu, že veškerá ilustrovaná periodika měla ambici své čtenáře či diváky informovat o širším celku dění v metropoli, monarchii i okolním světě. Nepřekvapí tedy, že i způsob vizuálního „zpravodajství“ z umělecké scény v časopisech humoru a satiry mnohdy stylem či nadsázkou odpovídá líčení bouřlivého dění z ostatních ilustrovaných prostředí.<sup>5</sup>

### Umění secesionistů ve vídeňských časopisech humoru a satiry

Pro bližší zkoumání se nabízí zejména čtveřice tradic etablovaných periodik humoru a satiry: *Kikeriki!*, *Wiener Caricaturen*, *Der Floh* a *Figaro*.<sup>6</sup> Časopisy tohoto druhu se navzájem odlišovaly zaměřením na určité vrstvy publika a základní linii jejich zpravodajství odpovídaly i rozdílly jejich postoje vůči soudobé umělecké tvorbě. Diferenciaci přinesly už změny kulturněpolitického prostředí Vídně po ztrátě dominantní pozice liberálů v parlamentu, nástup různorodých uskupení na politické kolbiště a upnutí se zastánců pozdního liberalismu na kulturní scénu. Svou někdejší liberální linii nyní opustilo *Kikeriki!* a přimknulo se ke křesťanským sociálům a magistrátu Vídně Karl Luegera. Vyznačovalo se značným populismem, německo-rakouským tónem a jmenovitě protižidovskou obsesí; při jeho politické a rasové polemice v něm pro umění zbylo místo takřkajíc okrajové. Střední proud ve sféře vizuálního humoru a satiry reprezentoval *Der Floh*, sice rovněž uplatňující dobové stereotypy, ale soudobé umělecké scéně věnující značnou pozornost ve shodě se zájmy a životním stylem širších vzdělaných vrstev středostavovského publika. *Wiener Caricaturen* nyní patřily segmentu poněkud výlučného publika; přesto v průsečíku své optiky s děním na soudobé scéně umění dokázaly jeho směrodatné momenty zaznamenat. A konečně poslední ze zmíněných tradičních ilustrovaných časopisů

<sup>5</sup> Dobová imaginace zahrnuje časté znázornění obrazu, ateliéru nebo výstavy, využitě však pro politickou či společenskou satirickou pointu; tyto případy tu necháváme stranou pozornosti.

<sup>6</sup> Uměleckou scénu sledovaly také „Klíčovy“ *Humoristische Blätter*, zatímco jiná tradiční periodika, jako *Der Humorist*, se s děním na scéně výtvarného umění míjela naprosto. – Tato studie sleduje kreace na téma soudobého výtvarného umění (a okrajově i architektury) přístupné veřejnosti v časopisech *Der Floh*, *Figaro*, *Kikeriki!*, *Wiener Caricaturen* mezi lety 1884 a 1908 s těžištěm v letech kolem 1900. K tomu vytvořená databáze dosáhla na 130 položek.

humoru, *Figaro*, přinášel nyní zřejmě nejzasvěcenější a nejkomplexnější komentáře dění na soudobé scéně umění.

*Kikeriki!* z umělecké Vídně tehdy až na výjimky uplatňovalo hlavně vtipy obecného rázu a nedůvěru vůči soudobé tvorbě zastával všeobecně.<sup>7</sup> Umění komentovalo s vyšší adresností dosti výjimečně, vesměs v duchu proněmeckého a protifrancouzského postoje. Například udělení státní zlaté medaile dílu předního francouzského sochaře na výstavě Künstlerhausu glosoval: „*Tento knedlík nazvaný ‚Spící obr‘ by měl být oceněn spíš na výstavě kuchařského umění.*“<sup>8</sup> [Obr. 2] Zdánlivě dobromyslná glosa skrývá klišé konzervativních autorit o francouzském umění coby ztělesnění zavrženíhodné smyslnosti a požívačnosti i odpor vůči jeho importu či vlivu. Přitom motiv „obra“ asociuje formuli monstra či obludy frekventovanou v tradici kreslené i psané satiry při označování podivnosti ba ošklivosti; rovněž přirovnání ke kuchyni patří k tehdy běžnému rejstříku konverzace s širokou vrstvou usedlých (malo)měšťáků. Adresné k soudobému úpadku umění a vkusu Vídně i Francie je sarkastické tablo *Kikeriki!* či obrazová „reportáž“ ze světové výstavy v Paříži a připsím: „*Několik ‚věcí‘ z masopustu umělců, které však byly vidět na pařížské světové výstavě!*“ Příklady moderní ošklivosti tu kromě Eiffelovy věže zachycují sochy Raimunda, Guttenberga a Goetha z pomníkové vlny Vídně a rovněž zpochybnění role Künstlerhausu, Secese i Hagenbundu, tedy dalšího spolku umělců tehdy vystoupivších z jejich dosavadního společenství.<sup>9</sup> Secese je tu připomenuta Klimtovým obrazem *Filosofo*, záhy skandalizovaným a zde překřtěným na „Pozemskou záhadu“, přičemž figura v popředí nabývá opět podoby hospodyně či kuchařky. [Obr. 3]

Secesi však už roku 1898 *Kikeriki!* „uvítalo“ takřka infantilním vtípem, textem: „*Proč jsou obrazy secesionistů většinou modré, fialové, červené nebo zelené? Protože jsou asi malované skrz barevné kukátko.*“ Přitom na Secesi odkázalo i pomoci „rébusu“ tvrdě spojujícího Secesi s liberalismem a v narážce se židovstvím.<sup>10</sup>

Častěji a výtvarně náročněji o umělecké scéně referovala *Der Floh*, vizuální komentář soudobé tvorby rovněž vynalézavěji obměňující. Při takřka povinné animozitě vůči Židům se ovšem ani *Der Floh* nevyhnula příslušným fyziognomiím. Vepsala je například manželskému páru návštěvníků výstavy umění při výjevu karikaturisty 19. století předtím mnohokrát líčené odezvy měšťáků na veřejně prezentované znázornění ženské nahoty. „*Podívej, prosímtě – boty, punčochy ani košili to nemá, ale malovat se to dá.*“<sup>11</sup> Kromě zpochybňovaného statutu modelek má přidána hodnota tohoto kresleného vtipu spočívat zřejmě v rozporu mezi slovně deklarovanou moralitou a nestoudností připisované v populáru nejráději právě Židům.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> „Z výstavy umění“, *Kikeriki!* 12. 5. 1898, s. 2.

<sup>8</sup> Šlo o „Le Globe Endormi“ slavného Félixse Carpentiera z vídeňské 3. mezinárodní výstavy umění.

<sup>9</sup> „Háčky“ při Hagenbundu snad měly naznačit, že nově ustavený spolek nedokázal nic dosti reprezentativního vystavit.

<sup>10</sup> „Vylepšená příroda“, *Kikeriki!* 24. 4. 1898, s. 4. – „Mysticko-secesionistický obraz / jemuž každý hned rozumí“, *Kikeriki!* 12. 5. 1898, s. 3.

<sup>11</sup> Fritz Georg Graetz (?), „V Secesi“, *Der Floh* 18. 3. 1900, s. 11.

<sup>12</sup> Kromě „obligátních“ narážek na sepětí emancipovaného židovství s moderní uměleckou scénou jsou výtvarně i textově zajímavější variace na dané téma, jakoby zrozené v prostředí vlastního židovského humoru. Například: „Móric, když ještě nemáš nic z půlaktu, získej aspoň hlavičku.“ Otto Frey, „Umění v životě dítěte“, *Lucifer* 1903, č. 27–28, s. 10 (obr. též u Jeroen Bastiaan van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918*, Wien – Köln – Weimar 1993, s. 57).

Reflexe soudobé scény umění v *Der Floh* sledovala nástup modernismu a pro své žertování nacházela čerstvou záminku s prvními výstavami spolku Secese, takže kromě rubriky „Künstlerhaus“ se v ní začala objevovat i rubrika další. Klíč pro výběr uměleckých děl za terče karikaturistů tradičně zahrnoval – mimo nedostatky při znázornění lidského těla z hlediska anatomie, sníženou viditelnost krajiny a podobně – obvykle vůbec nejasnosti zavádějící až komicky mylné ztotožnění předmětu zobrazení laickým divákem. Jako ve vtipu, v němž zřízenec tápe, jakým způsobem obraz na výstavě zavěsit.<sup>13</sup> To sice mohlo odpovídat pejorativnímu statutu „mazanice“, ale i praxi malířů, kteří převrácením obrazu vzhůru nohama zjišťovali imanentní kvality malby jako celku sestávajícího z barev a linií. Nadhled vůči vztahu umělce a laického diváka naznačují i další vtipy *Der Floh* k dění ve Vídni konce 90. let. Například karikatura s konverzací mezi adeptem umění a jeho učitelem: „*Co myslíte, pane profesore, mám Venuši natřít na zeleno nebo jí ponechat tělesnou barvu? – To záleží na tom, kde hodláte vystavovat: zda u secesionistů, nebo v Domě umělců.*“<sup>14</sup> Text sice naznačuje stranění většinovým dobovým konvencím znázornění lidského těla, ale zároveň připouští jejich relativizaci odpovídající liberální linii převažující v *Der Floh*.

Nadhled či toleranci připouštějí i jiné humoristické odezvy střetnutí o nahotu v umění, například dvojice vtipů v *Der Floh*. Jeden z nich se vztahuje ke konkrétnímu incidentu z poloviny 90. let. Šlo o parodii soutěže na pomník představitele předchozí éry umění, jenž se přes svou oficiální reputaci stal kontroverzním právě i kvůli ztvárnění ženské nudy. V odezvě na soutěž o pomník Hansu Makartovi karikaturista navrhl zpodobit oslavence jen přioděného do spodního prádla.<sup>15</sup> A polemice o míru nahoty přípustné očím širšího publika umění přispěl *Der Floh* výjevem ozeřmujícím absurditu kompromisu: „*Aby se odpomohlo od přehnané pruderie i od hrozné antické nahoty, chceme navrhnout, aby se díla starých mistrů i nových mistrů upravovala tak, že vyhoví jakémukoliv vkusu.*“<sup>16</sup>

Ve spektru zábavních vídeňských periodik a při srovnání se středoproudým *Der Floh* představovaly *Wiener Caricaturen* typické periodikum metropolitní zábavy soustředěné na užší vrstvu publika. Koncem 19. století se pod svým tradičním titulem soustředily ke společenským látkám s fokusem na genderové poměry a věkové vztahy. Výtvarná výprava periodika byla náročná a stala se příležitostí pro talentované kreslíře. Nicméně *Wiener Caricaturen* se vyhýbaly polemikám, jsou adresovány prostředí salonní konverzace či klepů z velkoměstského bulváru a budoáru. Například v odezvě na 1. výstavu Secese zařadily pod titulem „Preludium“ výjev se starším „malířem rusalek“ a mladou dámou coby jeho modelem, zatímco připojený text odkazoval k vídeňskému místodržícímu.<sup>17</sup> Jiný celostranný výjev s nadpisem „Secese“ představoval mladého malíře v krajině zpodobujícího dvojici býka s krávou; provázel jej výrok slečny komentující malířovo počínání: „*Jestli pojmáš býka impresionisticky, je to dobře, ale pokud to myslíš symbolisticky, pak oba*

<sup>13</sup> Theodor Zasche, „Secesionisticky“, *Der Floh* 8. 6. 1900, s. 27, s textem k vyobrazení: „Komise se nechává slyšet. – Cože? Nechce obraz přijmout? – Ne, přijme ho velmi ráda, chce se jen zeptat, kde je u obrazu vršek a kde spodek, aby ho nepověsila špatně.“

<sup>14</sup> „V umělecké škole“, *Der Floh* 19. 3. 1899, s. 3.

<sup>15</sup> Theodor Zasche, „Návrhy na Makartův pomník ve Vídni“, *Der Floh* 21. 7. 1895 (s. 8).

<sup>16</sup> Karikaturní návrh řešení sporu o nahotu v umění, *Der Floh* 18. 4. 1897, s. 3.

<sup>17</sup> „Preludium výstavy / Malíř rusalek“, *Wiener Caricaturen* 8. 5. 1898, s. 5.



póly zaměňuješ.“<sup>18</sup> Mimo jiné tu rezonuje větší přijatelnost impresionismu na rozdíl od všeobecně spornějších proudů symbolismu a dekadence.

*Wiener Caricaturen* pojednávaly aktuální umělecké dění podle zorného pole svého čtenářstva. Například tablo sestavené z obrazů 1. výstavy Secese prostoupila variace na téma mládí a stáří. Tedy na téma dobové debaty ztotožňující prvoplánově „mladé“ s novým čili „moderním“ a konfrontující je se vším zaostávajícím či zastaralým. [Obr. 5] Na exponáty kreslíř odkázal jen číslu výstavního katalogu, aby tím snáz naplnil pointu tabla. Úvodní karikatura je takřka citací typové figury mnichovského časopisu *Jugend*, jenž se stal ve střední Evropě průkopníkem „Jugendstilů“. Za protějšek má tato figura v závěru tabla karikaturu Minervy/Pallas Athény coby stařeny hádající si z ruky svůj budoucí osud. Prostřední řada tabla končí výjevem s Charónem; výjev vlevo od něj má podle připojeného textu budít pochybnost o tom, kdo vlastně je mladý a kdo starý. Pochybnost se týká věku „mladých starých“ protagonistů nového spolku soupeřícího se spolkem dosavadním. Vídeňští secesionisté vystoupili proti svým předkům mimo jiné s argumentem své zralosti. Jejich časopis však současně s tím hned zpočátku upřesňoval: „*Naše secese není konfrontací mladých umělců se starými, nýbrž zápasem za uznání umělců proti podomním prodejčům věřícím, že jsou umělci a jejichž obchodní zájmy brání rozkvětu umění.*“<sup>19</sup>

V první řádce tabla *Wiener Caricaturen* následuje po *Jugend* stařena a poté v připomínce životního koloběhu dítě třímající panenku. Jako by předjímal sled alegorií chodu lidského života, jež záhy nato předvede ve svých malbách Gustav Klimt. Karikaturní tablo i další kreace tohoto druhu sice nepředstavují zvláštní umělecký výkon ani bůhvíjakou hlubokomyslnost. Nicméně „dramaturgie“ je pozoruhodná. Časopisecká tabla z výstav byla pořádána jako ucelená výpověď na určité téma, obdobně záměru některých z výstav pořádaných pak modernisty.

K první výstavě Secese přinesl obrazovou reportáž také *Der Floh*. Jeho výběr zahrnul výlučně díla zahraničních umělců, což odpovídalo meritu dobové polemiky.<sup>20</sup> [Obr. 6] Ne snad že by už předtím výstavy Künstlerhausu hojně nezahrnovaly zahraniční umělce. Komentář karikaturisty mířil spíš k rozporu mezi secesionisty hlásaným otevřením umělecké scény Vídně mezinárodnímu modernismu jako měřítku kvalit soudobého umění a některými obrazy z tohoto hlediska diskutabilními – nejčastěji kvůli prohřeškům vůči anatomii lidského těla shledávaným při dbaní na většinově přijímaném realistickém kánonu umění. Nemilosrdný je kreslíř u obrazu Egyptanka od Johna Sargenta, znázorňujícího „*vlastně mumii, velmi nešikovně se rozkládající*“. Na jiném místě tablo obraz s motivem matky laskající své dítě vizuálně asociuje s námětem Salome nad hlavou Jana Křtitele.

Tyto parodie se opakují i obměňují v dalším vídeňském médiu obrazového humoru a satiry. Rovněž *Figaro* totiž k první výstavě Secese uveřejnil tablo s řadou karikatur obrazů evropských modernistů jí prosazovaných. Jeho obrazový komentář byl však ještě komplexnější. [Obr. 8] Základní dílo belgického symbolisty Ferdinanda Khnopffa je tu parodováno připodobněním k exponátu z muzea voskových figur. Parodii z obou stran rámuje čtveřice karikatur vzájemně spjatých stranově i svisle. Venkovankám krmícím

<sup>18</sup> Karl Fischer-Köystrand, „Secese“, *Wiener Caricaturen* 16. 6. 1901, s. 5.

<sup>19</sup> Hermann Bahr, Jednota výtvarných umělců Rakouska. Secese, in: *Ver sacrum* I, 1. číslo (březen 1898), s. 15.

<sup>20</sup> V popiscích jsou zdůrazněna působitě autorů zaslanych obrazů – třikrát Paříž, dvakrát Londýn (Kensington) a jednou Stuttgart a „Švýcarsko“ (Hodler).

husy odpovídá výjev s pohádkovou múzou, jíž se udělalo z pohledu na hlavu utopence nevolno, ten zase nám už známému výjevu s ženou meditující nad mužskou hlavou oddělenou od těla, což se dál stává pendantem výjevu, v němž spodní část mužské figury opticky srůstá s koněm. Především je tablo pojato vůbec jako vizuální komentář sebe prezentace secesionistů. Rámují jej prvky z Klimtova plakátu pro 1. výstavu a z *Ver sacrum*. Zde jde o ideologické leitmotivy sebe prezentace Secese jako prostředky léčby zdejšího chřadnoucího umění, jemuž secesionisté ordinují zaklínadla z rejstříku antické mytologie („Heil-serum od/er // Sag warum“ a „Kreuz sacra“). V horní části tabla už boj Thésea s Minotaurem z Klimtovy kompozice vyvrcholil a je konkretizován ztotožněním hrdiny se Secesí, zatímco jím porážená nestvůra je označena jako „Künstlerhaus“. Zdůrazněný motiv fíkového listu připomíná zakrytí hrdinova přirození, k němuž Klimta pro veřejně šířenou podobu plakátu donutila mravnostní cenzura. Hrdinovu zápasu z pravé strany patronuje Minerva se svým štítem, na němž však tvář Medúzy nahrazuje pouliční automat sloužící přáním či libovůli toho kterého zákazníka. Spodní část kompozice pak zdůrazňuje pomatení širšího vídeňského publika – jednou měšťanů pomýlených nápisem „secese“ na pouličním dopravním prostředku a podruhé slečinky, která chce v obraze s nočním výjevem skrytým navíc za deštníkem tušit jí blízkou koketérii.

Ke komentování uměleckých děl karikaturou vybízela jejich nápadnost mezi ostatními vystavovanými, což se ovšem netýkalo jen Secese. Například karikaturu velkoformátového obrazu *Bludičky* od Antonína Hudečka vystaveného v Künstlerhausu provázel v příslušném tablu text: „*Dryáčnice Barnum & Bailey jsou brídilové, elfí dvojčata lze od sebe stěží oddělit.*“ [Součást obr. 11] Vnější podobnost lesních víl z Hudečkova obrazu s produkcemi cirkusové společnosti Barnum & Bailey se tu stala záminkou k pointě; americký cirkus si slávu opatřil moderní agresivní reklamou a dobově byl takřka jejím synonymem. Přitom však podobné asociace z širšího hlediska jen opisovaly fakt, že cesta umělců k prosazení se v moderním prostředí vyžadovala nové taktiky, včetně negativní reklamy využívané už průkopníky modernismu v Paříži poloviny 19. století. Mimo chodem i karikatury soudobé umělecké tvorby ve vídeňských časopisech humoru sousedily s agresivní komerční inzercí a často se vyskytovaly na jedné a téže stránce.<sup>21</sup>

Soustavně reagovaly obrazové komentáře umění na programní užití titulů Secese a *Ver sacrum*, tedy na jejich demonstrativní odlišení se od stávajícího uměleckého prostředí metropole. Záměna obecného jazyka latinou s sebou nesla nárokování si univerzality či nadčasovosti. Příklad polemiky vůči tomuto postupu přineslo *Kikeriki!*, v němž kohout coby maskot časopisu, mluvčí lidu a takřkajíc uličník, přepisuje heslo nesené průčelím budovy Secese z „Der“ na „Ver.“ [Obr. 4] V původním návrhu průčelí měl i nápis nad vchodem být v latině; v realizaci bylo heslo „*Ver sacrum*“ umístěno po boku vchodu. Karikaturistova oprava hesla nad vchodem do budovy „Době její umění, umění jeho svobodu“ byla nepochybně polemická, protože heslo čerpalo z postojů liberálů a tedy souviselo s úhlavními nepřáteli *Kikeriki!* na politickém kolbišti. V humornějším tónu si

<sup>21</sup> Komerční strategii modernistů zdůrazňuje také v čele výše zmíněného tabla cedulka, na níž se emblém lyry prolíná s nápisem „1. série“ označujícím v obecné řeči novinku na trhu v horní části obr. 8 (a též obr. 9). V obr. 9 doplňuje karikaturu budovy secese motiv označený jako „*Ver sacrum pneumatics*“ s narážkou na bombastickou reklamu, pomocí motivu naruby převráceného (havarovaného?) bicyklu na pneumatikách.

s rozdílnostmi obou jazyků pohrávaly rovněž *Der Floh* a *Figaro*, což je zřejmé už z textové výbavy karikatur v nich uveřejněných.

Podstatnou výzvu poskytla 1. výstava Secese karikaturistovi *Der Floh* a z ní mimo jiné zvláště nápadné dílo obsahující jinotaj vůči aktuální kulturní politice. Výstavě dominoval model sousoší Marka Antonia od Arthura Strassera. Tento sochař získal reputaci už předtím, než pro své dílo získal dotaci u ministerstva kultu a osvěty, jež nakonec sousoší zařadilo do rakouské expozice na světové výstavě v Paříži. Stal se nakrátko i členem Secese. Jeho sousoší patřilo k mezinárodním úspěchům pařížské expozice rakouského umění a bylo poté natrvalo umístěno v přístupu k budově Secese. [Součást obr. 7]

Šelmy v sousoší táhnoucí spřežení byly a jsou popisovány jako lvi či lev se lvicí, avšak označení dvojice šelem autorem jedné z o málo pozdějších karikatur za „lva“ a „tygra“ uvádí k jiné, aktuálnější souvislosti. Dobová polemika jako šelmy označovala soudobé spolky umělců. Součástí výbavy sousoší je ještě třetí, menší šelma z boku se vinoucí k vozíku. Kdybychom ji pokládali za pantera, šlo by o už plnou aluzi na dionýzovskou/bakchovskou mytologii, v níž predátoři tohoto druhu ono božstvo provázely – o mytologii, jež se v pozdním 19. století prosazovala v ikonografii oficiálních holdů umění inspirovaného spontaneitou a živelností. Součástí intencionality sousoší byl tedy nejspíš odkaz na aktuální uměleckou scénu a její oficiální patronaci. Dvojice mohutných šelem coby tahounů spřežení může odkazovat na dualismus Künstlerhausu a Secese, zatímco méně nápadná bestie z boku sousoší by zastupovala Hagenbund, jenž se ustavil právě v době vzniku díla a záhy se o přízeň státu začal rovněž ucházet.

Nominálně se tu vozatajem stal dobrodružný a vrtkavý státník i vojevůdce z doby pozdně republikánského starověkého Říma. V karikatuře stejně jako v sousoší nešlo o aktualizující identifikaci státníka. Šlo o evokaci napjatého a proměnlivého vztahu státu s modernisty. Šelmy se stávají krotkými, táhnou vozík zajedno a menší z nich (Secese) je na znamení své nasycenosti vybavena doutníkem v tlamě. Zároveň je majestátní vozataj opatřen klecí k ochraně před dravci, zde zjevně potřebnou. Natočení hlavy vozataje stranou jízdy ze sousoší vede k tomu, že se jeho pohled setkává s obrazem představujícím skupenství bublin volně plynoucích na temném pozadí. Symbol pomíjivosti či marnosti ztvárňovaný malířstvím 19. století a frekventovaný u kreslířů humoru a satiry je tu využit pro vizuální metaforu označující momentální stav umění a zároveň i jeho patronace, ba snad perspektiv monarchie vůbec.

Nehledě k rostoucímu odporu v obecných médiích i politických kruzích vůči Secesi a její podpoře státem pokračovala zábava nad současnou situací. Po otevření 2. výstavy Secese v listopadu roku 1898 *Figaro* zveřejnilo tablo uvedené karikaturou už dokončeného pavilonu secesionistů, jehož název obměňuje na „Das Heim der Excession“. [Obr. 9] Tablo znovu kloubí jednotlivé obrazy do rádobey souvislého příběhu v duchu absurdity. S vlevo umístěnou srostlicí ženských aktů v přírodě koresponduje vpravo výjev s čertem virtuálně směřujícím ke zmíněným dámám a následovaným či pronásledovaným davem. V další vrstvě parodie Klimtovy Pallas Atény jako gorily a parodie na obraz s „dábelky nenažranou“ matronou („Hollefressrin“) mají za protějšek sv. Gu/n/dulu coby patronku kuchařů. Uprostřed tabla se andělovi udělalo špatně, protože si pochodeň svobody spletl s tlustým doutníkem; provází jej dvojice akrobatů vztyčující nad sebou hada ve tvaru začátečního písmena hesla „secese“. Ve spodní části výjev z levé strany s prvními krůčky batolete a nočníkem nachází svůj „pravý“ protějšek v tzv. „záračném“ dítěti. Uprostřed

spodní části ve dvojici obrazů od jednoho a téhož malíře jednou kuchařka uklouzla na skluzavce v duchu žánrového realismu a podruhé jeho symbolistní obraz předvádí jakési „nic“. A příběh tohoto tabla započatý vlevo nahoře u pavilonu Secese končí skupinou výjevů vpravo dole, konverzní dvojice návštěvníků nad tvorbou patrona architektonické moderny Otto Wagnera, resp. návrhem blázince pro „těžké secesionisty“. Příběh kreslířem započatý vlevo nahoře u pavilonu Secese končí tedy v pravém dolním rohu blázin-cem; toho návštěvník výstavy své partnerce ztotožňuje s vídeňskou Akademií umění.

U příležitosti výstavy Secese z roku 1902 ztělesňující syntetické úsilí vídeňských modernistů a ideově zaštitěné oslavou génia hudby *Figaro* zveřejnil další pozoruhodnou kreaci. [Obr. 10] Tablu vévodí „vyhnání moru“ s narážkou na ambici Secese triumfovat nad uměním nakaženým akademismem. Výjev po stranách provází dvojí parafráze Klimtových obrazů, z nich první s roztouženou dívkou v krajině a druhý coby parodie jeho Zlaté rybky, s vulgárním přípisem „Zlatá ryba, okurky a hrušky“. Směrem dolů následuje konfrontace ústředního exponátu výstavy – sochy Ludwiga van Beethovena, jehož počtě byla výstava zasvěcena – s fantómem parodujícím nejrozměrnější dílo výstavy, Klimtův vlys s variací na témata z Beethovena. Klingerův Beethoven stigmatizovaný svým vyloučením z předchozí oficiální výstavy umění v Berlíně platil za příklad ostrého střetu vídeňských secesionistů s míněním autorit umění i kulturní veřejnosti. Spodní části tabla uzavírá motiv tváře zvěčnělého génia změněné v maskaron klepadla u dveří. Střed tabla je vyhrazen mecenáši secesionistů shlížejícímu z nebes coby božstvo na plody jeho příz-ně. Provází jej parodie na obrazy oscilující mezi naturalismem a novým idealismem či spiritualismem i autentickým symbolismem. K charakteristice fúze verismu a fantastiky kreslíř využil i *Zimu* od Vojtěcha Hynaise.

Ještě předtím *Figaro* roku 1901 zveřejnil tablo k výstavě „Seveřanů“ v Secesi, včetně parodie staršího Munchova obrazu Úzkost.<sup>22</sup> A jestliže výše zmíněné tablo z roku 1902 bylo ve své kategorii vrcholným protějškem dění na umělecké scéně Vídně v Secesi a u Gustava Klimta, pak tablo sestavené roku 1901 opět z defilé jednotlivých obrazů ohlašuje už návrat k pasivnějšímu opakování stylu tohoto žánru obrazového komentáře umění.

Naše dosavadní příklady vizuálního komentáře scény umění v časopisech humoru a satiry zašly místy až do nezbytného detailu, vcelku však měly ozřejmit celkovou strategii i taktiku obrazových seriálů. Šlo nám o zjištění mnohostranné role těchto artefaktů v prostředí umělců, nakladatelů příslušných periodik a segmentů veřejnosti coby jmenovitých adresátů.

Ze zpravodajství i tak „liberálních“ a „uměnímilovných“ periodik, jako byly *Der Floh* či *Figaro*, je zřejmá dynamika moderní scény a odezev na ni. I zde už od počátku 20. století vztah k současnému umění a jmenovitě k Secesi kolísal či ustupoval do pozadí. Rovněž motivika umění se pod tlakem událostí v monarchii i ve světě víc a víc využívá mimo vlastní sféru a jako vnější záminka k prezentaci politického dění; v popředí pozornosti středoproudých periodik humoru a satiry se ocitají soudobé „politické secese“.

Pro umění samotné se opakuje polemika kolem vulgarity a obscenity nebo se jen výjimečně naznačují hlubší, „existenciální“ aspekty nudy. Tak *Der Floh* roku 1903 zařadil

<sup>22</sup> „Ze seveřanské výstavy v Secesi“, *Figaro* 14. 12. 1901, s. 8. – Kreslíř komentuje obraz umělce slovy „Malířova úzkost z malování“; ani u zastánce Secese Hevesiho neměla Munchova tvorba vysoký kredit. – Větší soubor umělcových děl pak vystavila Secese rok před jeho pražskou výstavou.

povrchnímu vnímání modernismu vyhovující dvoustránkové (!) „tablo“ s příklady vývoje ženské krásy od Egyptanů přes Cimabua či Rubense, přes Makarta a další, zakončené obscénně parodovanou Klimtovou *Nuda veritas*. [Obr. 26] Početné obrazové reportáže vyvolala i „polonahá“ Klingerova socha Beethovena z výstavy Secese roku 1902. Oslavenec se zařatou pěstí mohl sloužit modernistům za vzor hrdosti umělectví vůči vrchnosti i veřejnosti, avšak v širší odezvě se podoba díla prolнула s pomníkovou agendou Vídně. S vyobrazeními na dané téma přispěchaly *Kikeriki!*, *Der Floh* i *Figaro*. První z nich konfrontuje Mahlera s Beethovenem ožívajícím v soše a paradoxně odpovídá plédování za velkou německou kulturu proti oné úpadkově vídeňské, zatímco druhá kresba se pojí s pomníkem Mozartovi.<sup>23</sup> V *Der Floh* zase manžel své choti vysvětluje zařatou pěst tím, že oslavenci je sousedství artefaktů na výstavě Secese proti myslí.<sup>24</sup> A korunu nasadilo obrazové polemice *Figaro* fantasmagorickou kreací „Klimtovsko-Klingerovská inspirace“ s připojeným textem „*Velmi příhodný návrh národního pomníku pro slavného embryologa profesora Schenka*“. [Obr. 16]

Tendence k odstupu od „libertinismu“ se v liberálně zaměřených časopisech humoru a satiry počátkem 20. století nevyklučovaly s antiklerikalismem, antimilitarismem a dalšími kritickými tendencemi, jež *Der Floh* i *Figaro* sdílely s odlišným proudem kulturního anarchismu. Demytizace se týkala autorit zpochybněných jejich silovou politikou na veřejnosti i v zákulisí, v poměrech světového dění i umělecké scény. Do komentáře politiky umění si demytizace našla v středoevropském kontextu snadno cestu. Například v kresbě pro *Figaro* nohy nadlidské autority v botách opatřených ostruhami šlapou do reje drobných secesních nudit tančících mezi velikonočními zajíčky a vajíčky, jež odpovídají nejčastějšímu termínu zahájení výstav umění.<sup>25</sup> Z vajíček se tu klubají ropuchy užívané tradičně za jednu z personifikací ošklivosti. [Obr. 17] Jednoznačně v prospěch svobodné umělecké tvorby vyznívá další kreace, v níž *Figaro* falešnou autoritu identifikuje s Berlínem. V Berlíně se modernisté začali emancipovat současně s ustavením secese v Mnichově, ale když svůj secesní spolek nakonec založili souběžně s Vídní, jen to dál vystupňovalo tamní odpor umělecky konzervativních kruhů kolem císaře, jenž mimo jiné vyústil do odvolání ředitele berlínské Národní galerie nakloněného modernistům.<sup>26</sup> Karikatura *Figaro* předvádí uniformovanou veličinu svým gestem chránící umění před nenávistí akademické kritiky; zatímco připojený text naopak hlásá: „*ON brání učence proti moderně*“. [Obr. 18] Tyto příklady odsouzení autoritativní umělecké politiky vilémovského Německa implicity svědčí o uznání rakouské politiky umění, jež nadále ne-

<sup>23</sup> „Nepříjemné Mahlerovo dobrodružství v Secesi“, *Kikeriki!* 24. 4. 1902, s. 4. – „Idyla při Mozartově pomníku“, *Der Floh*, 11. 5. 1902, s. 4. Pomníkový Mozart praví k jej obklopujícím andílům: „Počkejme s mým pomníkem, dokud Klinger chodí okolo, ten by mne svlékl.“ V jiné dvojdielné karikatuře se Beethoven na vídeňském pomníku svléká jako onen v Secesi, aby na sebe přilákal veřejnou pozornost: „Soutěž“, *Kikeriki!* 1. 5. 1902, s. 4.

<sup>24</sup> „Klingerův Beethoven v Secesi“, *Der Floh* 27. 4. 1902, s. 4.

<sup>25</sup> V souvislosti s tradicí velikonočního termínu výstav umění patří k dobově prožívané síti významů konečně i samotný „Oesterreich“, zde ve smyslu obrození rakouského umění, příp. polemiky o jeho možnostech.

<sup>26</sup> Pro starší odezvy vídeňských časopisů humoru na umělecký Berlín viz například „Kritik umění“, *Der Floh* 4. 3. 1900, s. 4 a „Z příští výstavy umění v Berlíně“, *Der Floh* 11. 3. 1900, s. 12.

odpírala jistou přízeň modernistům a až do vypuknutí světové války projevovala svou otevřenost aktuálnímu uměleckému dění.<sup>27</sup>

Vcelku lze soudit, že při humorně satirických reportážích ze scény umění počátku 20. století šlo o zápas s mravností a další cenzurou, ale neméně o nastávající únavu publika kupujícího umění z radikálního modernismu. Dosti rychle se začalo ukazovat, že skandalizovaná linie Secese nemá v zámožných vrstvách dostatek příznivců, o čemž po prvotním úspěchu svědčí i propad prodejů z výstav spolku. Klimt sám se pak začal zabývat subtilnější a kvazi dekorativně pojatou krajinomalbou, zatímco řada dalších vůdčích osobností se úspěšně angažovala v různých oblastech moderního designu. Je tedy dost příznačné, že například výstavu francouzských impresionistů, resp. post-impresionistů, pořádanou Secesí roku 1903, pojednal *Der Floh* specificky. Na impresionismus, v němž předmět může pozbývat jednoznačně identifikovatelné podoby, narouboval tradiční postup metamorfózy, proměňující u kreslířů-humoristů jeden předmět v jiný. [Obr. 13]

Když pak *Der Floh* zachytil tutéž výstavu Secese tablem sestaveným z obrazů, dal výběru linii reagující na tendence v umění i na dobové zájmy o biologismus a jím spolutvářený obraz světa, o fylogenezi a fenomény psychického regresu. [Obr. 14]

Zpravodajství a komentář umění se dosud v časopisech humoru týkaly inovací na scéně umění a zřejmě proto ani není snadné dohledat jejich projevy k výstavám Hagenbundu vyznačujícím se umírněným modernismem. Odstup od radikální moderny se v *Der Floh* i ve *Figaru* projevil spíš tím, že se nyní tably z výstav obracely ke Künstlerhausu spíš než k Secesi. V jeho výstavě *Figaro* reflektuje dobový nástup živelných sociálních hnutí a nesnadný život obyčejných lidí.<sup>28</sup> Zejména však do jednostranných vyobrazení zařazuje roku 1901 sarkastickou parodii Klimtova *Lékařství*, v níž židovský čaroděj kouzlí přízrak nahaté krásky naproti sloupci bédných postav.<sup>29</sup> *Figaro* svým čtenářům připomnělo znovu také výstavu Secese, když v roce 1904 uveřejnilo parodii vystavených exponátů. Klimt vystavil jediný obraz a tablo jej sice neopomnělo, ale ve svém středu zdůraznilo stylizovaný obraz Carla Molla. Kreslířova reportáž začíná a končí sochou od Franze Metznera (*Země*); zaznamenává i návrh pomníku císařovny Alžběty (vpravo nahoře) a celek doplňuje skupinkou návštěvníka „harému“ s jeho dvěma strážci (vlevo dole). [Obr. 15]

Tehdy však už i v Secesi rostly vnitřní spory. Klimt i Moll, byť sami reprezentovali poněkud odlišné taktiky i strategie umělectví, se ještě víc názorově rozcházel s konzervativnější většinou Secese, označovanou za naturalisty a vedenou Josefem Engelhardtem, což roku 1905 vyústilo v odchod třetiny členů vedených Klimtem a architektem Josefem Hoffmanem ze spolku. Jedním z důsledků poměrů měnících se uvnitř i vně Secese byl začátkem roku 1904 kolaps časopisu *Ver Sacrum*. O rok později změněnou politiku spol-

<sup>27</sup> Otevřenost stát projevoval jmenovitě finanční podporou Secese při zahraničních i domácích sebe-prezentacích monarchie (včetně podpory Klimtovy skupiny při Jubilejní výstavě roku 1908), ustavením Moderní galerie a rovněž několikaletou putovní výstavkou reprodukcí a odlišků ze soudobého evropského umění po Rakousku provázenou přednáškami. Srov. Bastiaan van Heerde (pozn. 12), s. 155 ad.

<sup>28</sup> „Z výroční výstavy v Künstlerhausu“, *Figaro* (Wiener Luft) 26. 4. 1902, s. 8. – „Výstava umění v Künstlerhausu“, *Figaro* (Wiener Luft) 23. 5. 1903, s. 8.

<sup>29</sup> „Duch Lékařství“, *Figaro* 27. 4. 1901, s. 4 s přípisem „Toto znázornění by snad bylo zřetelnější“.

ku připomněla výpravná karikatura *Figaro* s úprkem rozmanitých ztělesnění pohanství z výstavy Secese a její návštěvou „procesím“ věřících v čele s církevními autoritami.<sup>30</sup>

Čemu se přirozeně humoristické časopisy s obrazovým komentářem mezitím dál značně věnovaly, byl vývoj podpory umění státem a s tím související spory. Přízeň a dotace nezajímaly jen publikum umění a širší veřejnost; byly předpokladem udržitelné existence spolků výtvarných umělců. Dokonce i Künstlerhaus, byť si dokázal základní prostředky zajistit svépomocí, tedy podílem z prodeje vystavených artefaktů, si pěstoval sdružení patronů a mecenášů coby svou dceřinou organizací. Tahanice o přízeň státu se vystupňovaly při rakouské účasti na světové výstavě v St. Louis roku 1904, a sice už vzhledem ke zmnožení spolků umělců působících v monarchii. „Ty, chudý mladíku, rudý a čistý, jaký bude nyní tvůj osud?“, Secesi okázale lituje *Figaro*, v jehož karikatuře o ministra kultu a osvěty či spíše o jeho měšec zápasí „stará“ (a ošklivá) Künstlerhaus s elegantní Secesí, k níž se z pozadí výjevu přidává i Hagenbund. [Obr. 21]

Námět zápasu v aréně umění byl uveden už Klimtovým plakátem pro 1. výstavu Secese a v pojetí předznamenávajícím výše zmíněný příklad jej pak ztvárnila součást série 11 přátelských karikatur ve *Ver Sacrum* roku 1901.<sup>31</sup> [Obr. 22] Karikatura znázornila protagonistu Secese architekta Josefa Hoffmanna, k jehož profesi odkázala motivy kružítká a pravítka. Kromě toho tu však měl námět zápasu i další implikace. Zápas v popředí se odehrává na pozadí „Klimtovy“ Minervy a nabývá podoby objetí jeho aktéra s bájnou nestvůrou, jež má podobu vícehlavého „čínského“ draka a byla uplatněna už v úvodu „Klimtova“ čísla 1. ročníku časopisu. Nebude asi mýlkou při určení hlavní intence této karikatury chápat ji coby humornou odezvu na drtivou kritiku, jež se na Klimtova a Hoffmannovu Secesi tehdy stále víc snažela. Pozoruhodné však zůstává, že Friedrich König, kmenový autor spolku i jeho časopisu a Hoffmannův spolupracovník do série přátelských karikatur nezahrnul Klimta jako takového, přestože neopomněl ani sebe sama. Text ve zmíněném čísle časopisu popisuje stagnaci na vídeňské scéně, střídavé rozpoložení členů spolku a na jednom místě komentuje: „Zkrátka správná půda pro humor.“<sup>32</sup> Situace odpovídala dosti temnému humoru, ale podle těchto karikatur dokázaly Secese a její časopis i v nepříznivých poměrech žertovat.

Původní hravější podobu humoru soudobého prostředí Vídně manifestovalo po prvních vystoupeních Secese jednorázové vydání časopisu adeptů umění, *Quer Sacrum*. [Obr. 20] Na jeho obálce „Klimtova“ Pallas Athéna / Minerva nese místo sošky ženské personifikace Pravdy figurku soudobého malíře opatřeného štětcem (či spíš štětkou). Tato rozmarná parafráze *Ver sacrum* naznačuje širší, mnohovrstevný potenciál humoru dodávající energii soudobé „bláznivé“ scéně umění.<sup>33</sup> Potěšení ze střetů a křížení všemožných sil doby a situace však ovládalo i veřejně působící obrazový komentář soudobého umění.

<sup>30</sup> „Procesí k Secesi“, *Figaro* / *Wiener Luft* 25. 11. 1905, s. 1. – Srov. rovněž „Známemu neznámemu“, *Figaro* 28. 10. 1905, s. 6.

<sup>31</sup> Svorník kružítká obsahuje znázornění sošky ženského aktu, snad Niké coby atributu Pallas Athény. – *Ver sacrum* IV, 1901, s. 47–64. Pro seznam těchto karikatur z alba věnovaného autorovi budovy Secese J. M. Olbrichovi na jeho odchodnou z Vídně viz též Christian M. Nebehay, *Ver sacrum 1898–1903*, München 1978 (1. vyd. Wien 1975), s. 228–229.

<sup>32</sup> *Ver sacrum* IV, 1901, s. 52; autor užívá též metaforu karnevalu (s. 56).

<sup>33</sup> Autor obálky *Quer sacrum*, Bernard Löffler, zmiňovaný dnes častěji kvůli své známosti se Sigmundem Freudem, se ve své další kariéře vícerym způsobem podílel na „klimtovském“ proudu vídeňské moderny.

Zde lze dosavadní poznámky uzavřít s tím, že z nich vcelku plyne „účastný nadhled“ vídeňských časopisů humoru a satiry, totiž oněch více sledujících soudobou scénu umění. Jejich vizuální komentář Secesi z doby jejího ustavení a počátků aktivity hlavně animoval vztah publika i veřejnosti k modernismu. V následujícím zkoumání je však zapotřebí blíže zjistit zda, nakolik či jakými způsoby se komentář umění v ilustrovaných časopisech poжил s obdobnými postupy modernistů.

## Humor, sarkasmus a Klimt

Podstatnou součástí ba zdrojem polemik kolem Secese byla samotná vystoupení Gustava Klimta a dalších protagonistů nového hnutí. Kromě výše uvedených zmínek je tedy nutné se nyní více soustředit i na tyto polemiky včetně jejich vizuální součásti, tak jak je vedl časopis secesionistů vůči svým odpůrcům a jak byly obsaženy rovněž v programních dílech Gustava Klimta z přelomu století. A v souvislosti s tím lépe prozkoumat i rozmanité podoby odezvy skandálu vyvolaného na veřejnosti velkoformátovými umělcovými realizacemi.

O příznačné pojmenování této polemiky se v optice Secese zasloužil na prvních stránkách časopisu secesionistů Hermann Bahr stojící za většinou textů publikovaných jako stanovisko redakce *Ver sacrum*. Polemiku charakterizoval označením „veselá, legrační válka“ (lustige Krieg).<sup>34</sup> V tomto nikterak lehkovážném pojmenování rezonuje příznačná podvojnost vídeňské debaty o soudobém umění: povědomí všeobecných střetů charakterizujících dění současnosti i potřebu nadhledu, jímž polemiku obohacuje humor.

Polemika *Ver sacrum* ohledně „pravého umění“ a soudobého stavu umělecké tvorby měla rovněž svou vizuální stránku a v této podobě se objevila i ze strany jiných autorů než jen Klimta.<sup>35</sup> Nicméně právě Klimt patřil k vyhraněným zastáncům uměleckého modernismu a navíc uměl hesla užívaná proti secesionistům obrátit vůči odpůrcům. Pozoruhodným příkladem hledání patřičné vizuální rétoriky, byť v hlavní linii Secese a *Ver sacrum* nakonec opuštěným, je Klimtova nepoužitá skica k obálce *Ver sacrum*. [Obr. 24] Výtku zuřivosti ztotožňované v arzenálu výše zmíněné vídeňské polemiky s modernisty obrací naruby tím, že bustu starce s tváří zrůzněnou vášněmi na oslavném podstavci konfrontuje s křehkou múzou nad ním se vznášející. Analogii této skice nabízí tehdejší plakát 1. výstavy spolku Mánes, jehož ústřední postava je citací ze slavné někdejší karikatury *Bůžek štěstí* od Honoré Daumiera.<sup>36</sup> Pro naši nynější souvislost je podstatná vazba vizuální polemiky secesionistů na stávající prostředí Vídně, kde v danou chvíli mohla svou pozici v plakátu 1. výstavy vizualizovat silněji – motivem vítězného zápasu Thésea, vůdce a ochránce mladých bojovníků, s nestvůrným Minotaurem. [Obr. 19] Výše zmíněnou skicu obálky *Ver sacrum* se zuřivcem obměkčovaným múzou předznamenala už v lednovém čísle časopisu konvenčnější Klimtova skica v podobě náhrobku, jehož nápisovou desku „flankují“ busta muže a naproti němu zamyšlená či truchlící žena.

<sup>34</sup> Christian M. Nebehay, *Ver sacrum 1898–1903*, München 1978 (1. vyd. Wien 1975), s. 34.

<sup>35</sup> Např. v čísle s tvorbou Maxmiliána Pirnera, zvl. na obálce tohoto čísla (*Ver sacrum* II, 1899, č. 10).

<sup>36</sup> Srov. Roman Prahel, Plakát první výstavy SVU Mánes: provokace mezi revoltou a utopií, *Umění* XL, 1992, s. 23–36.



Kresba nesla motto „*Duo quum faciunt idem non est idem*“ coby argument Secese vůči Künstlerhausu.<sup>37</sup>

Kulturní tradici i atmosféře Vídně odpovídala bojovná zastání se Klimta a secesionistů, uveřejňovaná Ludwigem Hevesim v *Neue Freie Presse* i některých kulturních časopisech od počátku jejich vystoupení a užívající sarkasmy i další prostředky ostré polemiky. Uplatňovaly se i jiné historicky osvědčené taktiky obhajoby modernismu pohybuující se ve škále mezi vážným a lehkým s argumenty na způsob sofismat a krátkých spojení. Příkladem může být agitace ve prospěch Klimta z roku 1899 v textu z prvního ročníku nízkonákladového periodika *Die Fackel* vydávaného jedním z představitelů kulturního modernismu. Karl Kraus si tu zvolil podvojnou strategii. Polohumorně-polovážně spojil Klimta s hvězdou předešlé vídeňské scény, s Hansem Makartem. V nadsázce někdejšího objednavatele Makartových salonních obrazů, ctihodného magnáta Dumbu, označil za patrona modernismu a zároveň se vši vážností Klimta prohlásil za nejlepšího umělce současné Vídně.<sup>38</sup>

Makart byl vskutku v mnohém Klimtovým předchůdcem, mimo jiné v provokování odlišně orientovaných umělců i širšího publika okázale smyslým pojetím nudit ztvárněných v lidském měřítku – viz slavnou *Pětici lidských smyslů*, jejíž součásti začal malovat už po svém příchodu do Vídně pro salon jednoho z tamních předních magnátů a dokončil pro galeristu Miethkeho, u nějž byla od začátku 80. let veřejnosti stále na očích. Nedlouho před Makartovým skolem se o masopustu konala jedna z proslulých zábav společenství umělců v Künstlerhausu provázená výtvarnými improvizacemi. Z nich se zachovala humorná parafráze Makartova arcidíla. [Obr. 23] Karikaturista tu přeformátoval Makartovy panely o převýšeném formátu požadovaném objednavatelem a přestavěl jejich sled. Vytvořil tak seriál na způsob typického žánru zábavních ilustrovaných časopisů a do středu přemístil Makartův panel s personifikací Chuti doplněný nápisem „Powideln“ na džbán, z nějž se hrdinka napájí. Zmíněné dílko lze sotva pokládat za okrajový produkt zábavy umělců. Šlo o tvůrčí parafrázi interpretující „styl Makart“ a nadto i alegorii „sladké“ Vídně. Kromě toho kresba zřejmě reaguje i na vydávání alba *Allegorien und Embleme* obnovujícího tradiční umění alegorie a personifikace za účasti množství kreslířů, na jehož pozdějším pokračování se i Klimt výrazně podílel.<sup>39</sup>

Ve srovnání s Makartovou *Pětici smyslů* i jejich humornou parafrází zacházel ovšem Klimt s nuditou už značně jinak. Zatímco právě zmíněné příklady nepředvádějí diváku necitlivější části ženského těla, Klimtův programní obraz *Nuda Veritas* vystavený v Secesi roku 1899 dal personifikaci podobu ženského aktu průčelně obráceného k divákovi, k němuž v horní i dolní části malby připojil textová pole. Spojení obrazové a textové části odpovídá programnímu rázu díla. Koncept díla umělec ztvárnil už roku 1898 kresbou pro „svě“, březnové číslo 1. ročníku *Ver sacrum*. Klimtova kresba nesla nahoře motto: „*Pravda je oheň a říkat ji znamená osvětlovat a zapalovat*,“ vypůjčené zřejmě z historika umění Ludwiga Schefflera, zatímco následující malovaná verze díla hlásala: „*Svými činy*

<sup>37</sup> *Ver Sacrum* I, leden 1898, s. 9.

<sup>38</sup> Karl Kraus, Herr Klimt und das revolutionierte Kunstempfinden des Herrn von Dumba, in: *Fackel* I, duben 1899, s. 28.

<sup>39</sup> Vydávání alba *Allegorien und Embleme* bylo zahájeno roku 1882, následovala obměněná vydání a nová, mnohem výpravnější edice alba z let 1896–1900.

a uměleckým dílem učiníš málokomu zadosť. Mnohým je to zatěžko.“ Klimt citující zde Friedricha Schillera takto stupňoval argument secesionistů. [Obr. 25]

Pozoruhodnou odezvou na Klimtovu *Nuda veritas* se stala parafráze v tablu *Der Floh* k výstavě Secese z roku 1899. [Součást obr. 7] Text připojený k obrazu u karikaturisty takřka syntetizoval poselství díla: „*Nahá pravda, jíž chce každý slyšet, ale málokdo vidět.*“<sup>40</sup> Parafráze vyšla z Klimtova uspořádání malované verze díla zaměřující vzájemně pozici titulu *Nuda veritas* s citátem. Text z horní nápisové části Klimtovy malby karikaturista pojal jako vlastní zesílené umělcovo krédo: „*Nesmíš se líbit všem – méně je správné – líbit se mnohým by bylo špatné.*“ Naopak spodní nápisovou část, „*Nuda veritas*“, parafrázoval slovní přesmyčkou permutací z latiny do němčiny, v češtině jen zčásti reprodukovatelnou: „*Nu, zde jsem! – A kdože je to tu?*“ Zde je hříčka s jazykem frekventovaná v humorných komentářích Secese obohacena o hovorovost znění výsledného výroku a tedy i tímto způsobem přispívá ke zdůraznění Klimtovy subjektivity ba sebestřednosti.<sup>41</sup>

Imperativ pravdivosti byl sice už dávno předtím hlásán francouzskými realisty, kteří zároveň manifestovali subjektivitu moderního umělce v souboji s většinovým prostředím. Avšak Klimtova *Nuda veritas* i její parafráze potenciál někdejší ideologie raných modernistů dál stupňují a tvořivě rozvíjejí. Karikaturistova mutace obrazové části Klimtovy kreace je její významuplnou aktualizací. Kromě zvýšení erotické vyzývavosti Pravdy nahrazuje zrcadlo v její ruce. Místo zrcadla obráceného k divákovi a míněného jako poukaz k introspekci uplatňuje činku ve smyslu moderního pěstování těla cvičením a s odkazem k energickému vystoupení Secese na veřejnosti.

Podstatným kontextem Klimtovy časopisecké verze *Nuda Veritas* však bylo její uplatnění coby protějšku k *Závisti* (*Neid*), významuplně pojmenované německy. Malovaná verze Klimtova díla pak odtud přebírá hada jako znak mysteriózního rozpoznávání pravdy o lidském životě a osudu; had přispívá syntetickému statutu díla, jeho nadčasové víceznamenitosti. Polemická *Závist* je však ve vizuálním kontextu umělcova čísla *Ver sacrum* pojata naopak spíš hravě, jsou sledována dekorativními studii pro tento časopis.

Za pozornost tu stojí právě celková režie Klimtova čísla *Ver sacrum*. Celkově přinášelo mix vyobrazení různých starších i novějších prací umělce s cílem prokázat jeho způsobnost i potenciál vývoje jeho tvorby: střídalo salonně pojaté malby ze společnosti s alegoriemi, či studie ženských a mužských figur s odvážnými projekty ještě neuskutečněných obrazů. Obsahovalo i reprodukci necenzurované podoby plakátu 1. výstavy Secese a studii později dokončené a vystavené skandalizované alegorie *Lékařství* s personifikací Hygie. Tato směs naznačuje podvojnou strategii umělce, jenž čelil riskantní situaci; v ní bylo třeba tlumit rychle rostoucí pobouření a zároveň neslevit v radikalitě tvorby.

Zde stačí připomenout, jak se Klimt v této situaci octnul. Hlavní dobová polemika nastala nad zakázkou jemu a jeho kolegovi udělené vídeňskou univerzitou na počátku 90. let. Klimt patřil k nejúspěšnějším z mladších umělců při získávání veřejných objednávek a v této zakázce šlo o rozměrné nástrovní malby pro slavnostní sál nové univerzitní budovy. Původní návrhy vzbudily pochybnosti poroty a Klimt se pak od nich ještě dál odchýlil. Ve výsledku byl první z jím dokončených obrazů, *Filosofie*, objednavateli odmít-

<sup>40</sup> „Secese“, *Der Floh*, 2. 4. 1899, s. 6. S protějškem tablu ke Künstlerhausu (s. 7).

<sup>41</sup> „Nu da bin i verist das.“

nut i na základě většinové petice profesorského sboru z roku 1900. „*Na univerzitě není pro tento obraz místa. Nebojujeme ani proti nahému ani proti svobodnému umění, nýbrž proti ohavnému umění. [...] Tento druh symbolického znázornění nepokládáme za umělecký, nehledě na to, že obraz se neshoduje s architektonickým rázem univerzitní budovy.*“ Mluví secesionistů Hermann Bahr v polemické brožuře publikoval tuto petici i další odezvy vídeňského tisku sahající od duchaplného bonmotu až k antisemitské hysterii.<sup>42</sup> Klimt začal být označován za „bláznivého umělce“ a jeho umění za projev „patologického šílenství“. Podobné výroky se při všeobecné nervozitě provázené vážnými nervovými poruchami v různých vrstvách vídeňské společnosti nabízely jakoby samy sebou. Na intelektuální rovině se pojily se spekulacemi o souvislosti geniality se šílenstvím, shledávané často u umělců. Vědecká bádání na toto téma přejala konzervativní kritika soudobé umělecké scény v podobě krátkých spojení později vedoucích až k heslu „zvrhlého umění“.<sup>43</sup>

Skandál nad *Filosofii* se dál stupňoval nad dalším dokončeným obrazem, *Lékařství*. Z obrazů s alegoriemi fakult univerzity Klimtem prošly veřejnou odevzou jen první tři a po složitých jednáních vedených roku 1903 mezi ministerstvem, univerzitou a Klimtem je umělec vykoupil zpět; čtveřice obrazů podlehla zkáze koncem 2. světové války.<sup>44</sup>

Vláda se kvůli skandálu octla se svou podporou Secesi pro vystavení *Filosofie* a *Lékařství* v letech 1900 a 1901 v kleštích. Klimtova *Filosofie* sice patřila k úspěchům rakouské expozice na světové výstavě v Paříži, kde od mezinárodní poroty obdržela Grand Prix, na druhé straně však v samotné Vídni kampaň dospěla až k parlamentní interpelaci zpochybňující vládní podporu modernistům.<sup>45</sup> Aféra se rozšířila na Secesi vůbec, a jakmile přesáhla do sféry obecné politiky, přispěla ke kolísání vztahu mezi Secesí a vládními místy, jež nestála o to, přidávat ke všem stávajícím různicím ve společnosti ještě další.

Nezanedbatelný klíč k pochopení jádra sporu nabízí výše citované vyjádření z profesorské petice. K uznání svobody umění a jeho licence při znázornění nahoty se pojí fráze o umění „ohavném“ a slovní obrat „symbolické znázornění“. Skutečně Klimt ve *Filosofii* a ani v dalších malbách k výzdobě univerzity nezdržal tolik ženskou nuditu samu o sobě, jako spíš pletenec postav ji obměňujících, v podobách a s gestikulací vymykajícími se akademické představě o ideální kráse nahého lidského těla.

Možností i hranic moderního ztvárnění a figurálního ztělesnění obecných hodnot lidské civilizace se týká i dvojí odezva Klimtovy *Filosofie* v *Der Floh*. Jedna z nich byla pojata jako konverzační scénka s návštěvnicemi světové výstavy. „*Ach, ti ubozí vídeňští malíři! Zdá se, že Vídeňáčky jako modely nejsou ideální látkou.*“<sup>46</sup> Optikou konzervativních kru-

<sup>42</sup> Příklady: „Malíř by měl hádanku znázorňovat, sám ale raději žádnou nepokládat“ (Plen-air); „Který velký duch zde byl zničen?“ (*Neue Sonn- und Montags-Zeitung*), nebo: „zvrhlost“ a „židovská nestoudnost“ (*Deutsches Volksblatt*). A nakonec: jak je možné, že „Ministerstvo kultu a vyučování zabředlo do secesionistického bahna“ (*Vaterland*). – Podle Hermann Bahr, *Rede über Klimt. Gegen Klimt*, Weimar 2009, s. 51–52 (univerzitní petice); 42, 43, 46, 49, 60 a 66.

<sup>43</sup> K ideologickým zdrojům radikální antimodernistické rétoriky patřil v německy mluvícím prostředí vlivný anonymní pamflet *Rembrandt vychovatel* (Julius Langbehn, 2. vydání Lipsko 1890).

<sup>44</sup> Z Klimtových maleb byla ve své době předvedena veřejnosti nakonec jen trojice (pro filozofickou, lékařskou a teologickou fakultu) na umělcově souborné výstavě v Secesi roku 1903. Na panelu pro právnickou fakultu umělec pokračoval do roku 1907 a soubor obrazů od Klimta získal secesionista Karl Moser, srov. Bastiaan van Heerde (pozn. 12), s. 107.

<sup>45</sup> Interpelaci označující ironicky alegorii *Lékařství* za vhodnou k výzdobě anatomického muzea citoval v plném znění časopis Secese: *Mitteilungen, Ver sacrum* IV, 1901, s. 122.

<sup>46</sup> „Rakouské umění na pařížské výstavě“, *Der Floh* 6. 5. 1900, s. 7.

hů i širší veřejnosti Vídně je tu vylíčeno setkání Pařížanek s obrazy pohubých nahotin; levý okraj výjevu zachycuje dolní část *Filosofie* s motivem ženské hlavy zrakem obrácené na diváka. Krátce předtím však *Der Floh* uveřejnil parafrázi tohoto Klimtova obrazu, dokonce celostrannou a na své první stránce. [Obr. 27] Text provázející vyobrazení zněl rozmarně dvojznačně: „Záleží na ctěných čtenářích *Der Floh* – pokud nejsou, chraň bůh, teology či lexheinziány –, zda toto mistrovské dílo nástrojných malby snesou na podlahu či kamkoli jinač.“ Debatu kolem Klimtovy *Filosofie* totiž ještě přiosťřilo vyústění vleklého soudního procesu vedeného v Berlíně s publicistou Gottliebem Heinzem. Lex Heinze v Německu stanovil přísná pravidla dodržování morálky v literatuře, umění i na divadle. A ještě před vynesením rozsudku se při souběžných snahách v Rakousku zákon stal předmětem intenzivní agitace, již *Der Floh* a *Figaro* se zjevným odporem znevažovaly.<sup>47</sup> Pro tento postoj je asi příznačné, že karikaturista *Der Floh* předvedl podobu Klimtovy *Filosofie* bez větších změn a že rovněž titulem „Kde je *Filosofie*?“ vystihl znepokojivé poselství díla. Položení otázky rezonuje s Klimtovým ztvárněním tématu. Naznačením prostoru univerza s jím prostupujícími rytmy sil osudu umělec monumentalizoval jednu ze základních představ éry secese a symbolismu, přičemž ovšem porušil dekorum, jestliže právě výzdoba reprezentáčních prostor měla zachovávat idealizující, povznášející ráz.

Další Klimtův obraz pro univerzitu – *Lékařství* – pojednaly *Wiener Caricaturen* typicky salonně. Uprostřed rákosí dáva slečna zraněnému malému satyrovu umělé dýchání a připojený text zní: „*Lékařství*, pendant ke Klimtově nástěnné malbě, k užití jako pohlednice pro nadcházející absolventy lékařství – jinak neškodná.“<sup>48</sup> [Obr. 29] Naopak karikatura *Lékařství* uveřejněná v *Der Floh* jako součást tabla z výstavy Secese roku 1901 se v souvislosti s prohlubováním Klimtovy aféry vyznačuje ostřejším tónem. Tablo je zasvěceno převážně Klimtovi a zdůrazněné dílo provází přípis adresovaný modernistům: „Pro hladové lvy a tygry“, využívající klíšé „zuřivců“ známé z verbální roviny polemiky o modernismus. [Součást obr. 12] Jednotlivá těla jsou označena cenovkami vyjadřujícími kvalitu masa a postava v popředí je tvarována do podoby uzenářského závaží. Průvodní text navrhuje, že obraz by byl vhodný k výzdobě budovy spolku přátel zvířat spíš nežli budovy univerzity. Takový bonmot lze chápat i jako narážku na rozpor prožívaný v širší veřejnosti – rozpor mezi sebezprezentací státu moderním uměním a péčí o nutné, s chorobami se potýkající značné části populace přelidněné metropole. Karikaturista *Der Floh* při alegorii *Lékařství* shrnul širší historickou debatu a polemiku na téma krásy a ošklivosti adresněji než při *Filosofii*, se společenskými implikacemi lékařství a s brutální nadsázkou odpovídající měnícím se celkovým poměrům.

Stigma Klimtova skandálu sice ze Secese postupně opadalo, nejpozději s odchodem umělce a jeho skupiny ze spolku, jenž však se zmírněním své radikální linie pozbyl původní výjimečné pozice. A když roku 1908 *Figaro* komentovalo slovem i obrazem situaci spolku, pak už hlavně pro zasvěcence: „Konečně v Secesi udeřila neděle! Přirozeně, že stylizovaným bleskem.“<sup>49</sup> Naopak Klimt – totiž jím inspirovaný projekt u příležitosti oslav šedesátiletého panování mocnáře – na sebe znovu strhl širší pozornost. Součástí jubilejních výstavních aktivit se stala „Kunstschau“ obdařená mimořádně štědrými dotací státu

<sup>47</sup> Srov. např. „Lex Heinze za kulisami“, *Der Floh* 18. 3. 1900, s. 7.

<sup>48</sup> Pohlednice zábavního rázu začaly v téže době produkovat Wiener Werkstätte, často i s odkazy na ikonografii umění, ovšem bez polemického obsahu.

<sup>49</sup> S vyobrazením budovy a bleskem: „Z nebe umění“, *Figaro* 25. 7. 1908, s. 7.

a šokující širší veřejnost zejména nástupem rakouských expresionistů. Dává to najevo i karikatura vstupního pavilonu areálu koncipovaného architektem Hoffmannem, v popředí s prchajícím publikem. [Obr. 30] Že jde o dům hrůzy, tu zdůrazňují i lidské lebky na vrcholech vlajkových žerdí. Výjev jako celek se přitom nevymyká karikaturisty pěstovanému žánru živelných a davových scén. Karikatura je odezvou situace, v níž projekt Kunstschau nezaznamenal komerční úspěch; zároveň text k ní naznačuje modernistům otevřenou ruku eráru.<sup>50</sup>

Smyslem předchozích poznámek bylo připomenout Klimtův podíl na „polemickém duchu moderny“ včetně umělcovy role při konstrukci vizuálně-textové debaty o soudobém umění, a způsoby odezvy na dobově nejkontroverznější součásti jeho tvorby. Po této stránce zbývá uvést humornou kompozici publikovanou roku 1912 ke Klimtovým padesátinám. [Obr. 28] Mistra zachyceného při aktu tvorby vkládá do prostoru ovládaného gestem Hygie z malby pro univerzitu a obklopuje jej dalšími motivy z vlysu k počtě Beethovena. Umělec líčí jako výstředního až sebestředného, avšak jistého si cestami nového umění.<sup>51</sup> Toto dílko bylo nenáhodně zveřejněno nízkonákladovým týdeníkem. Obrazový komentář uznalý vůči novému umění se před vypuknutím 1. světové války už stěhoval právě do takových periodik, zatímco rozvoj moderny v prostředí obecných periodik humoru a satiry byl komentován stále víc v duchu postojů širšího publika umění a nálad panujících ve veřejnosti. Přenášení debaty o novém umění na platformu obecné politiky šlo ruku v ruce s růstem nacionalismů, a to i v obrazovém komentáři nového umění.<sup>52</sup>

### **Facit: Možnosti humorného komentáře umění a možnosti jeho interpretace**

Pro závěrečnou bilanci našeho zkoumání poselství vídeňských časopisů humoru a satiry z přelomu století na téma modernismu v umění je nutné předem ještě krátce uvést některé poznatky z dobové debaty o architektuře secese a moderny. Zde se patří poznamenat, že tvorba Otto Wagnera, hlásajícího program moderní architektury, byla na rozdíl od díla jeho nástupců dotčena v obrazovém zpravodajství humoru a satiry spíše okrajově či ve vztahu s měnící se tváří metropole.<sup>53</sup> Obrazový komentář provází polemiku o projevech moderny výrazněji až s odezvou na pavilon Secese. Avšak tato odezva, byť zaujala ve vídeňské debatě o moderním stylu význačné místo, nebyla srovnatelná ani s Klimtovým univerzitním skandálem ani s pozdější aférou kolem „Loosova domu“ situovaného naproti Hofburgu. Pavilon Secese byl sice pro svůj tvar i průčelí provedené nakonec takřka bez výzdoby ornamentem častován souhrnnými označeními s implikací víceméně

<sup>50</sup> Pro stručnou historii projektu výstavy, jeho podpory státem i finančního výsledku srov. Bastiaan van Heerde (pozn. 12), s. 249–252. Pozemek využitý pro výstavu byl ve vlastnictví ministerstva obrany.

<sup>51</sup> Podobně humorně-oslavný status měly v Praze tehdejší dvě pocty patronu českých modernistů ve spolku Mánes Mikoláši Alšovi. Srov. Prah – Vondráček – Sekera (pozn. 4), s. 161.

<sup>52</sup> Naomi Hume, Violent Humour: Caricature of Cubism in Prague, 1912–1914 / Drsný humor: Karikování kubismu v Praze v letech 1912–1914. *Umění* LI, 2003, č. 2, s. 122–136. – Dagmar Ždychová, *Francouzské a české moderní umění v karikatuře v letech 1911–1918* (diplomová práce), Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha 2015.

<sup>53</sup> Například u Wagnerových výstupních pavilonů metra uznávaných však v souvislosti oboru technických staveb a jejich modernímu stylu (*Kikeriki!* 10. 8. 1899, s. 2 a 31. 8. 1899, s. 3).

pejorativní, například jako „Mahdiho hrobka“.<sup>54</sup> Podobná vyjádření však koneckonců stále ještě nějak rozvíjela starší debatu architektů o pluralitě stavebních stylů historie a navazovala na připouštění stylů orientálních, pokládanych například právě u menších či kvazi provizorních staveb typu pavilonu za přijatelné ba případné.<sup>55</sup> Naopak u „Loosova domu“ se podoba jím uskutečňovaného arcidíla propojujícího estetiku architektury s účelem stavby sečetla s architektovu agitací vůči ornamentalismu široce vyznávanému i secesní Vídni a s umístěním novostavby. Skandál propukl nad obchodním domem situovaným naproti vstupu do panovníkova sídla z vnitřní Vídne a nabyt měřítka srovnatelného s univerzitním skandálem Klimtovým. Zahrnul obdobně zuřivou polemiku, přičemž lze opět zaznamenat jisté rozdílnosti v pojetí odezvy; škálu postojů tu naznačují i periodika humoru a satiry.<sup>56</sup> Mimoto je v naší souvislosti příznačná rovněž architektova taktika. Loos – obdobně jako předtím Klimt či Bahr – využil ostouzející označení užité odpůrci k tomu, aby program moderny a své tvůrčí kredo obhájil. Označení „ohyzda“ (Scheusal) pro novostavbu na Michalském náměstí použité na jednání vídeňského magistrátu uplatnil za motto své přednášky o moderních zásadách architektury ztělesněných jeho dílem, přičemž obdobné charakteristiky už krátce předtím sám použil v *Řečech do prázdna* při své agitaci proti starému i novému ornamentalismu.

Tento příklad užití pojmů a hesel k obracení jejich smyslu podle potřeb partnerů v polemice může sloužit k ověření některých našich domněnek o zprostředkující roli periodik humoru. Jejich postupy vcelku odpovídaly „kultuře konverzace o kultuře“ v metropoli monarchie neobyčejně rozvinuté. Konfrontaci protichůdných stanovisek jejich vzájemným převrácením provázela směs pobavení a šoku, vážnosti s veselím a vznešeného s vulgárním. Konfrontace stanovisek pomocí společných prostředků jejich vyjádření byla vlastní subkultuře velkoměsta, jejíž styl komentáře aktuálního dění se promítal i do středoproudých a (v dobových poměrech) vícenákladových periodik humoru. Využití těchto schémat protějšky v polemice bylo už kdysi rozpoznáno pro německo-rakousko-českou kreslenou politickou satiru oné doby.<sup>57</sup> Námi sledovaný žánr humorného komentáře umění však zahrnuje nejen otázku taktik, nýbrž i strategií, a tedy hodnotovou problematiku.

Měli jsme tu za cíl rozpoznání povahy „reportáže“ periodik humoru a satiry z umělecké Vídne přelomu 19. a 20. století. Tyto reportáže byly svou podstatou výběrové a už tím v nich nad zpravodajstvím převažoval komentář. K víceznačnosti jejich kreačí přispívalo

<sup>54</sup> Podle Kirk Varnedoe, *Wien 1900. Kunst-Architektur-Design*, Köln 1986, s. 30.

<sup>55</sup> Karikování průčelí Secese (detail obr. 9, jako tvář Pallas Athény) patří k frázím humorné parafráze soudobé architektury, jakou byla antropomorfizace průčelí stavby. Asociace fasády s lidskou tváří se objevuje i v pražském prostředí (například v seriálu Karla Stroffa, „Vývoj fasády až po naše dny“, Švanda Dudák 1905, s. 218–219). Jiný trend se týkal vybavení fasády novostaveb „atributy“ reprezentujícími majitele domu – příkladně „velko-pekaře“, snad i v souvislosti se sériovou produkcí plastických ornamentů. Například fiktivně v Praze na Vinohradech – „Architektonické studie od nás“, Šípy 1896, č. 52. XX nebo ve Vídni ke konkrétní novostavbě, s parodií na mechanicky produkovany ornament – „Div techniky“, *Figaro* 15. 8. 1908, s. 12).

<sup>56</sup> Loos obdržel zakázku roku 1909 od velkoobchodu s pánskou módou Goldmann & Salatsch pro reprezentativní velkoprodejnu. – Bezozdobná fasáda moderny byla parodována jako podoba vězení, v našich příkladech průčelí školy umělců (detail obr. 9) a pro Loose v ilustrované anekdotě *Kikeriki!* („Na Michalském náměstí“, 5. 2. 1911, s. 3). – Metafora vězení hrála důležitou roli v širší kulturní debatě o moderní duši (srov. Marie Rakušanová, *Sabat nucených prací ve věznicí vůle. Vliv filozofie Arthura Schopenhauera na české umění a uměleckou teorii*, České Budějovice 2005).

<sup>57</sup> Peter Becher – Jozo Džambo (edd.), *Gleiche Bilder, gleiche Worte. Deutsche, Österreicher und Tschechen in der Karikatur (1848–1948)* (kat. výst.), München 1997.

i to, že mnohdy zpravovaly i o publiku umění a implicitně komentovaly jeho stanoviska. Komentovaly současné umění i odezvy dobového prostředí ve spektru od oficiálních autorit po širší veřejnost, s látkami sahajícími od tradiční ikonografie výtvarného umění po konverzaci soudobé metropolitní populace. Obsáhly síť odkazů a už proto jim většinou nelze připsat jednoznačné stranění modernímu umění či naopak širšímu publiku. Periodika humoru zastávala ve vztahu k novému umění vesměs jinou roli než žurnalisté, kritici umění a literáti, kteří v situacích polemiky zaujímalí zřetelněji stanoviska pro či proti. Ani kreslíři-karikaturisté angažovaní v ilustrovaných časopisech humoru; výtvarníci – ať už dnes více známí (Theo Zasche, Fritz Georg Graetz nebo Karl Fischer-Köystrand) či spíše zapomínání (László von Freckay) – nepodléhali linii některého z navzájem soutěžících uměleckých spolků, pokud pro jejich kariéru vůbec měla spolková příslušnost nějaký větší význam.<sup>58</sup> Postoje humoristických periodik Vídně sledujících soudobé umění se na mediaci uměleckého modernismu s dobovým prostředím účinně podílely právě proto, že většinou nedávaly stranickost najevo.

Jako zvlášť pozoruhodný se zde ukázal vývoj žánru tabla z výstavy umění, v němž se na přelomu století vystupňovala starší tendence kloubit jednotlivé výjevy do svěbytného souvislého příběhu. Žánr tabla nabídl na přelomu století kromě zábavy souhrnnou výpověď o umělecké události či situaci. Ke své vrcholné kultivaci dospěl počátkem 20. století, kdy vytvářel svěbytnou vizuální paralelu k aktivitám Secese. Původní animace vídeňské debaty kolem modernismu v umění přitom spočívala na Klimtovi s Bahrem a na dalších protagonistech a souputnících Secese. Ti svou vážně míněnou polemiku rovněž kombinovali s postupy odpovídajícími principům humoru či jeho modalitami.

## LITERATURA

- Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001. Die Künstlergenossenschaft in ihrer historischen Entwicklung und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien 2003, s. 302.
- Jeroen Bastiaan van Heerde, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918*, Wien – Köln – Weimar 1993.
- Ondřej Chrobák – Tomáš Winter (edd.), *V okovech smíchu. Karikatura a české umění 1900–1950*, Praha 2006.
- Christian M. Nebehay, *Ver sacrum 1898–1903*, München 1978 (1. vyd. Wien 1975).
- Roman Prahl – Radim Vondráček – Martin Sekera, *Karikatura a její příbuzní. Obrazový humor v českém 19. století*, Řevnice – Plzeň 2014.

### Prameny (v on-line databázích)

ANNO – AustriaN Newspapers Online Österreichische Nationalbibliothek:  
*Der Floh*  
*Figaro*  
*Humoristische Blätter*  
*Kikeriki!*

### On-line databáze Universität Heidelberg:

*Ver sacrum*

<sup>58</sup> Například Theo Zasche býval členem zábavního výboru Künstlerhausu a před vystoupením vídeňské Secese i poté publikoval karikaturní tabla z výstav staršího z obou spolků. Srov. Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001*, I. díl. *Die Künstlergenossenschaft in ihrer historischen Entwicklung und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien 2003, s. 302.

## KUNST, KARIKATUR, PUBLIKUM UND ÖFFENTLICHKEIT: ANMERKUNGEN ZUR WIENER SECESSION

### Resümée

Diese Studie untersucht die führenden Wiener Zeitschriften für Humor und Satire (*Der Floh*, *Figaro*, *Kikeriki!* und *Wiener Caricaturen*) aus der Entstehungszeit der Wiener Secession und den ersten Jahren ihres Bestehens. Ziel unserer Studie ist es, bei den genannten Periodika den Charakter ihrer „Berichterstattung“ über die Bewegung des Modernismus in der Kunst näher zu bestimmen. Besagte Periodika reagierten hauptsächlich auf Aktualitäten in der Kunstszene, wie beispielsweise auf Ausstellungen und Kunstwerke, die für den öffentlichen Raum bestimmt waren. Dabei kommentierten sie in Bild und Wort gleichfalls die Haltung der offiziellen Kunstpolitik, des Kunstpublikums sowie der breiten Öffentlichkeit.

Schwerpunkt des medialen gezeichneten Humors waren kunstvoll gezeichnete Ausstellungstableaus. In der Entwicklung dieses traditionellen Genres stellten sie seinen Höhepunkt dar.

Die Positionen der eingangs erwähnten Periodika unterschieden sich in der zeitgenössischen Polemik gegen den Modernismus, und zwar im Sinne des jeweils spezifischen Adressatenkreises. Periodika mit liberalem Profil überließen es zumeist ihrem Leserkreis, welchen Standpunkt gegenüber dem Modernismus in der Kunst er insgesamt einnimmt. Allerdings entwickelte sich die Position dieser Periodika mit den Veränderungen in der zeitgenössischen Kunstszene und in der Gesellschaft weiter.

Darüber hinaus zeigt unsere Studie die Verwendung von Elementen des Humors und der Satire seitens der Wiener Secession und ihrer Protagonisten auf, namentlich auf den Seiten von *Ver sacrum*.

Schließlich wird am Rande noch erwähnt, wie diese Elemente in der sich fortsetzenden Polemik gegen die Moderne, d. h. während ihrer Trennung von den Standpunkten der breiten Öffentlichkeit in Wien, verwendet werden.

© Deutsch von Wolf B. Oerter

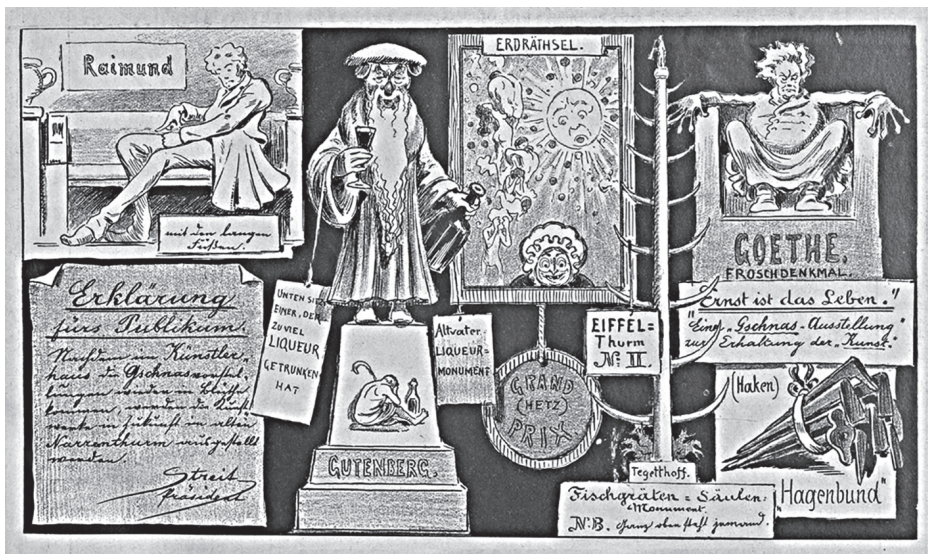




**Obrázek 1:** H. Schliessmann, „Malá škola karikatury. Umění výtvarné, grafické a zobrazující“, *Fliegende Blätter* LXXI, 1879, č. 1783, s. 102



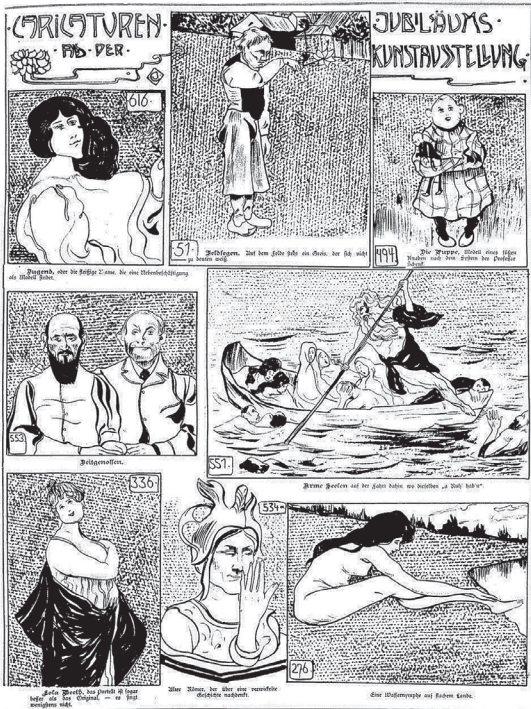
**Obrázek 2:** „Z výstavy umění“, *Kikeriki!*, 28. 5. 1899, s. 3



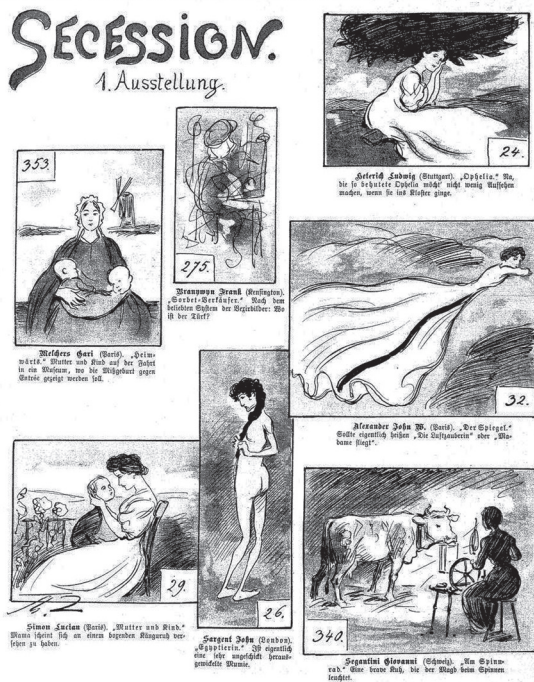
Obrázek 3: „Několik věcí z masopustu umělců, které však byly vidět na pařížské světové výstavě!“, Kikeriki! 13. 1. 1901, s. 3



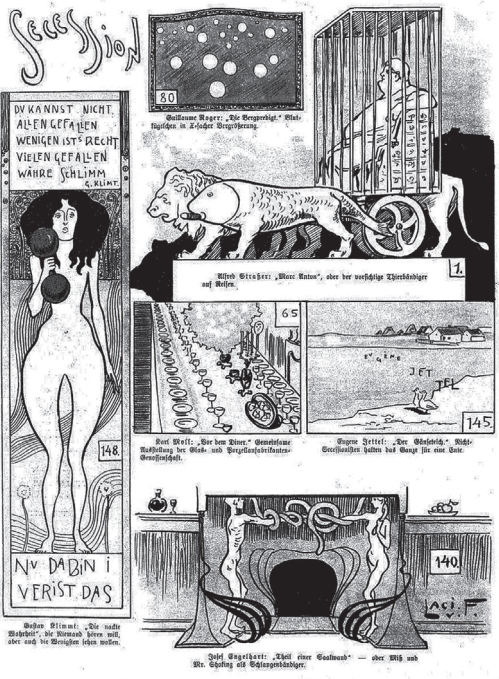
Obrázek 4: „Korektura Kikeriki na budově Secese“, Kikeriki!, 11. 12. 1898, s. 3



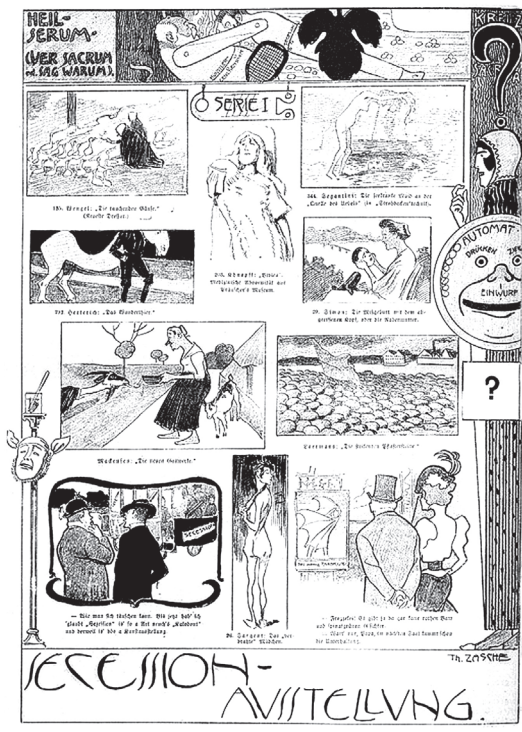
Obrázek 5: „Jubilejní výstava od Karikatur“, Wiener Caricaturen, 1. 5. 1898, s. 5



Obrázek 6: T. Zache, „Secese. 1. výstava“, Der Floh, 3. 4. 1898, s. 12



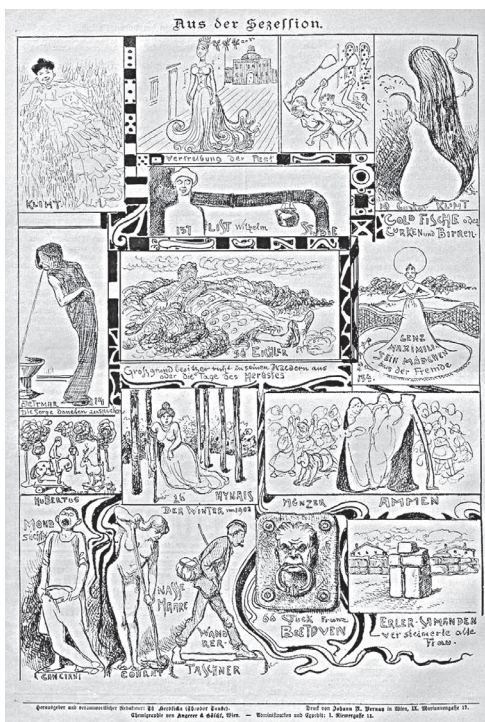
Obrázek 7: L. v. Fresckay, „Secese“, *Der Floh*, 2. 4. 1899, s. 6



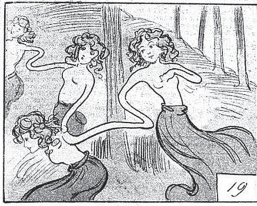
Obrázek 8: T. Zaszke, „Výstava Secese“, *Figaro (Wiener Luft)*, 16. 4. 1898, nestr. (s. 8)



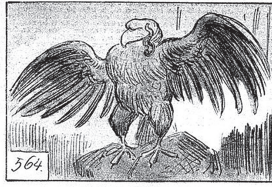
Obrázek 9: T. Zasche, „Výstava Secese. 1. série“, Figaro (Wiener Luft), 19. 11. 1898, nestr. (s. 8)



Obrázek 10: T. Zasche, „Ze Secese“, Figaro (Wiener Luft), 22. 2. 1902, nestr. (s. 8)



№ 19. Robert W. Weg, „Altena.“ Die Dombau-  
werke können zu Boden sinken können, die Dombau-  
leute die jenseitig präsumptionsgründeten Überwachungsbeamten  
entgegen stellen.



№ 564. Karlene Z., Oberstein. Ein Fabeltier hat  
Sünden gelitten, aber nur mit den Fabeln, bejüngelndem  
Sünden.



№ 124. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!



№ 53. Wlad G. Berlin. Schöne Haare.



№ 30. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!

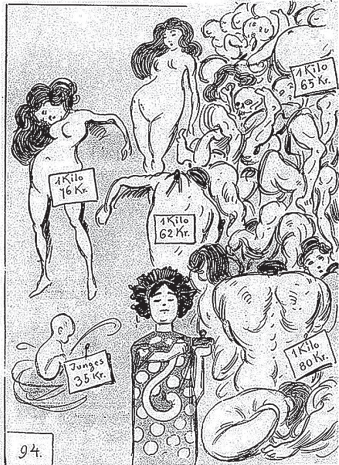


№ 140. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!

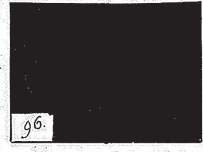


№ 308. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!

**Obrázek 11:** T. Zásche, „Videňské  
jarní výstavy. I. Künstlerhaus“, *Der  
Floh*, 24. 3. 1901, s. 7



№ 94. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!



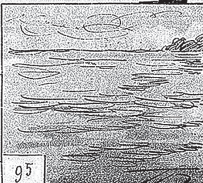
№ 96. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!



№ 171. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!



№ 62. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!



№ 95. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!

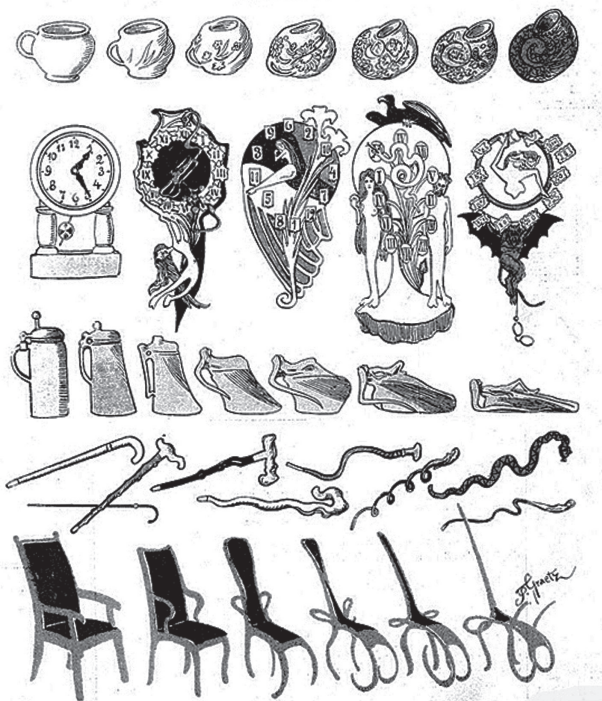


№ 64. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!

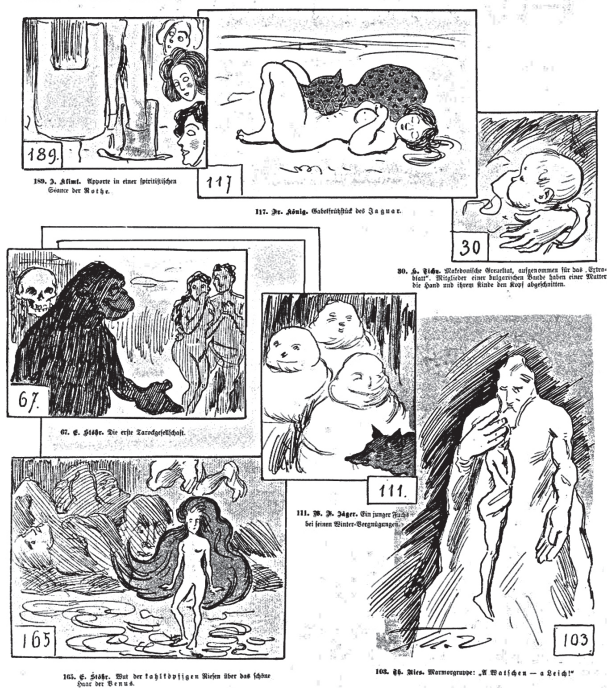


№ 85. Wlad G. Berlin. Was da behaupten die  
Gepfährten mit Namen: Finesse verlor von einem Schmecker!

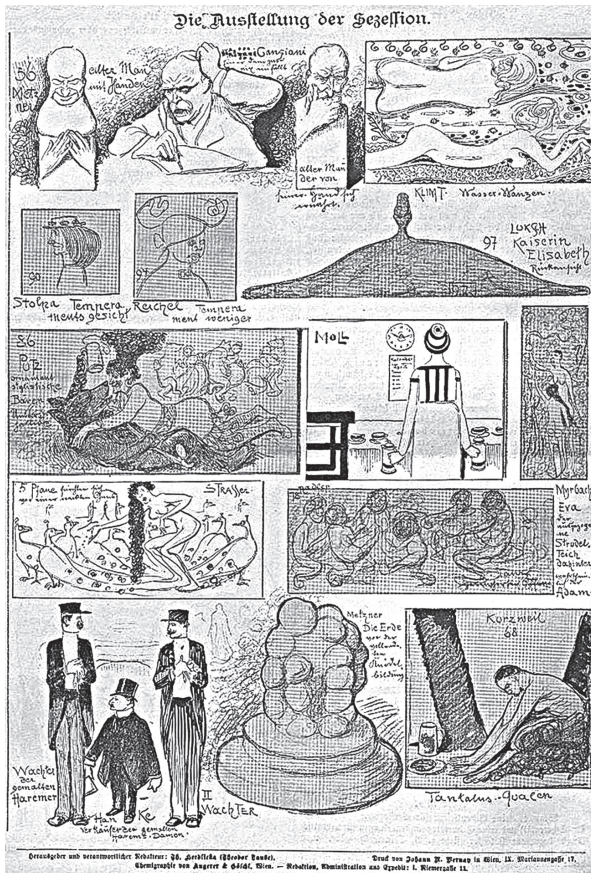
**Obrázek 12:** T. Zásche, „Videňské  
jarní výstavy. II. Secesionistická“,  
*Der Floh*, 31. 3. 1901, s. 12



**Obrázek 13:** F. G. Graetz, „Vývoj impresionismu. 1. Oddělení. Umělecké řemeslo“, *Der Floh*, 1. 2. 1903, s. 8



**Obrázek 14:** Zajaczkowski (T. Zasche), „Z jarní výstavy Secece“, *Der Floh*, 29. 3. 1903, s. 6



Obrázek 15: „Výstava Secese“, Figaro (Wiener Luft), 7. 5. 1904, s. 8



Obrázek 16: „Klimtovsky-Klingnerovskaya inspiratsiya“, Figaro (Wiener Luft), 13. 9. 1902, s. 5

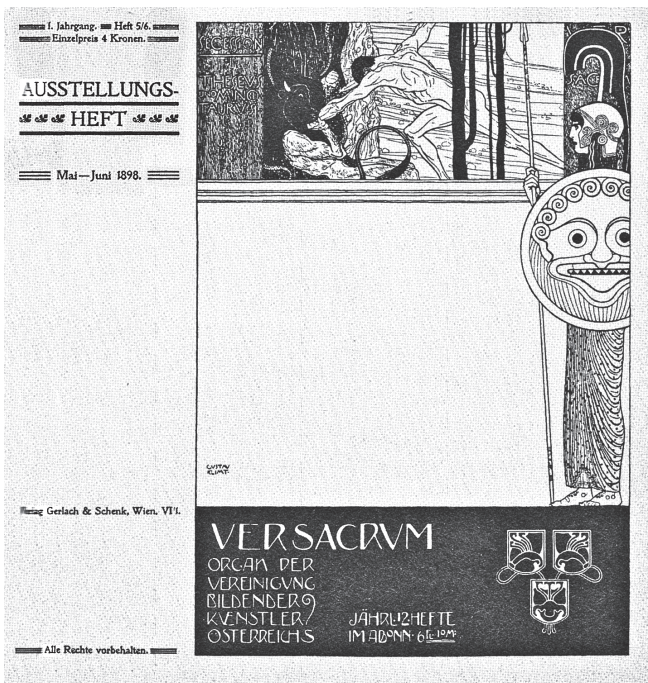




Obrázek 17: „Je dosaženo“, *Figaro*, 21. 6. 1902, s. 4



Obrázek 18: „Respekt k německému umění!“, *Figaro*, 25. 6. 1904, s. 1



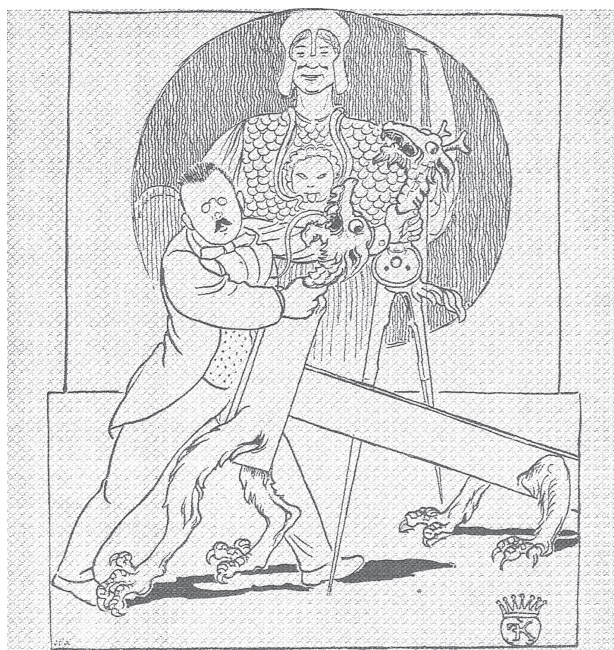
Obrázek 19: G. Klimt, Obálka 5.-6. čísla (k 1. výstavě Secese), *Ver sacrum* I, květen–červen 1898



Obrázek 20: B. Löffler, Obálka studentského alba „Quer sacrum. Orgán jednoty výtvarných umělců Šilencie“, 1899 (Podle katalogu aukce Dorotheum Vídeň 30. 11. – 5. 12. 2017)



Obrázek 21: „Svobodný pán Bienerth, nový harcovník umění“, *Figaro*, 14. 10. 1905, s. 1



Obrázek 22: F. König, „Hoffmann – Gotika – Renaissance“, *Ver Sacrum* IV, (únor) 1901, s. 50



**Obrázek 23:** L. v. Frecskay, Parafráze Pěti lidských smyslů Hanse Makarta, 1884 (Podle W. Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus*, Wien 1986, s. 55)



**Obrázek 24:** G. Klimt, Neuskutečněníá skica pro obálku *Ver sacrum* I, (1898)



**Obrázek 25:** G. Klimt, Nuda Veritas a Závist, *Ver sacrum I*, březen 1898, s. 12



**Obrázek 26:** Zajaczkowski (T. Zasche), Parodie na Klimtovu Nuda veritas, (detail z „Ideálu ženské krásy“), *Der Floh*, 29. 11. 1903, s. 6

**Obrázek 27:** T. Zasche, „Klimtova Filosofie (Nástropní hlavolam)“, *Der Floh*, 1. 4. 1900, s. 1

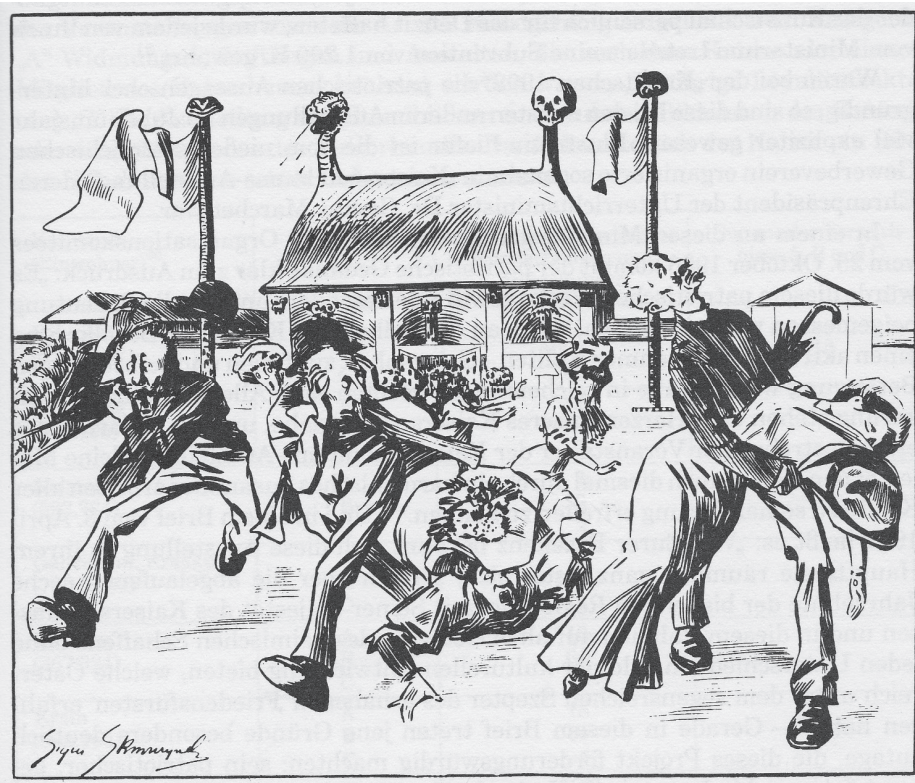




**Obrázek 28:** R. Herrmann, „Videň v karikatuře. CXI. Gustav Klimt. / U příležitosti 50. narozenin“, *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 15. 7. 1912, s. 3, a 22. 7. 1912, s. 7



**Obrázek 29:** Karikatura Klimtovy alegorie Lékařství (rubrika „Aktuality“), *Wiener Caricaturen*, 9. 6. 1901, s. 4



Obrázek 30: „Kunstschau‘ má být zakoupena ministerstvem domobrany“, *Die Muskette*, 25. 6. 1908, s. 1





## MARIÁNSKÁ ÚCTA A NÁSTĚNNÉ MALBY V KOSTELE NEPOSKVRNĚNÉHO POČETÍ PANNY MARIE A SV. BERNARDINA SIENSKÉHO V OLOMOUCI NA BĚLIDLECH

VLADĚNA PAVLÍKOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: vladenapavlikova@gmail.com

### ABSTRACT

#### **Marian piety and the wall paintings at the Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary and St. Bernardine of Siena in Olomouc**

The text deals with the mural paintings at the end of the northern and southern nave of the Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in Olomouc. They are connected with Marian piety and its expression in the rosary. These trends were supported by the mendicant orders and spread through the influence of the Franciscan-Observants. Among the Franciscans of the 15th century was the most popular version the one that was promoted by St Bernardino of Siena and his disciple St Giovanni of Capistrano, who has visited Olomouc in the fifties of the 15th century.

**Keywords:** Wall paintings; Olomouc; Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary; Rosary; the Order of Friars Minor

Olomoucký klášterní kostel, nesoucí patrocinium Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Bernardina Sienského, je nejstarším bernardinským klášteřem v českých zemích. Františkánská observance sehrála v pohusitském období v českých zemích důležitou roli, neboť se stala významnou oporou katolické církve. Nebývalý rozkvět řádu s sebou přinesl nové příležitosti, jimiž mohli bratři čelit rané české reformaci a neúnavně vystupovat proti kacířství, což především dokládají jimi vedené polemiky.<sup>1</sup> Řeholníci preferovali osobní kontakt se širokými vrstvami obyvatel, aktivně se zapojovali do náboženského dění, vedli náboženskou diskuzi při různých příležitostech, jako byly například pohřby či sbírání almužen, a soustředili se hlavně na formu kázání, kterou se snažili oslovit co nejvíce posluchačů. Významným impulsem pro rozvoj provincie byla v roce 1451 mise Jana Kapistrána, který ji zkonsolidoval a předložil novou ideovou koncepci pro další rozvoj.<sup>2</sup>

Přítomnost Jana Kapistrána v Olomouci výrazně proměnila nejen náboženský život města, ale i jeho podobu, jak dokládají staré a nové formy katolické zbožnosti. Mezi tyto devocionálie patří pochopitelně ochranné nápisy a bernardinské emblémy s trigramem *yhs* uprostřed plamenného slunce, stejně jako odpustky, poutě a v neposlední řadě

<sup>1</sup> Petr Elbel, *Bohemia Franciscana: Františkánský řád a jeho působení v českých zemích 17. a 18. století*, Olomouc 2001, s. 36.

<sup>2</sup> Kláštery, které sám založil nebo které za jeho přispění, se staly opěrnými body katolické víry. V rakousko-česko-polské provincii, kterou se Janu Kapistránovi podařilo na vídeňské kapitule dne 8. září 1452 založit, vzniklo dvacet klášterů, v nichž působilo kolem 800 bratří, viz Petr Hlaváček, *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*, Praha 2005, s. 26.

i rychle se šířící kult růžencové pobožnosti, jemuž bude v tomto příspěvku věnována pozornost.

Na čelní stěně jižní boční lodi klášterního kostela se dochovala nástěnná malba *Růžencové Madony*. [Obr. 1] Tuto malbu, odkrytou roku 1880, uvedl do literatury o deset let později Adolf Nowak.<sup>3</sup> Nové zhodnocení a výraznější posun v ikonografii obrazu lze nalézt v krátké kapitole od Františka Bolka,<sup>4</sup> který poprvé označil Bohorodičku jako Pannu Marii Růžencovou. Na počátku sedmdesátých let minulého století vyšel článek z pera Ivo Hlobila,<sup>5</sup> jenž jako první zohlednil vliv kulturních, historických a sociálních vlivů na vznik nástěnné malby. Roku 2007 byla publikována rukopisná stránka s textem *Declaratio brevis Corone immaculate Virginis*,<sup>6</sup> jenž je součástí konvolutu čtyř prvotisků uchovávaných ve Vědecké knihovně v Olomouci. Objevený text, napsaný čtyři roky před vznikem nástěnné malby, dobře odpovídá olomoucké malbě a vysvětluje, jak se má vyobrazení vnímat a vykládat z hlediska tehdejší mariánské zbožnosti.

### Růžencový obraz

Výjev, lemovaný po obvodu motivem spletených holých větví, je rozdělený do tří horizontálních částí. Uprostřed dolní partie je situována korunovaná Assumpta oděná ve slunci s Ježíškem v náručí.<sup>7</sup> [Obr. 2] K ústřední dvojici přilétají po obou stranách dva andělé nesoucí po jedné koruně, která je zmenšenou verzí koruny Bohorodičky. Přestože je pozadí za Madonou a anděly provedeno v abstraktní zlaté barvě, jsou postavy po jejich obou stranách umístěny před jednoduché architektonické pozadí. Od něho vybíhají ke středu dvě nízké zídky, oddělující ústřední skupinu od zástupců světského a duchovního stavu. Na pravé straně se jedná o zobrazení deseti duchovních, v jejichž čele je nejblíže Madoně zobrazen klečící papež, kterého doprovází jak prelát spolu s biskupem, tak členové řádů v jejich charakteristickém prostém šatu. Na protější straně jsou vyobrazeni světští zástupci, mezi nimiž jsou v popředí zachyceny dvě korunované mužské postavy. V této skupině čítající celkem třináct figur jsou zastoupeny kromě mužů i čtyři ženy a dvě děti. V obou dvou symetricky uspořádaných zástupech, kde jsou postavy v popředí klečící a v pozadí stojící, jsou kromě ke středu upřeným zrakům všech zúčastněných společným prvkem růžence s červenými kuličkami, jež drží v rukou sepnutých v modlitbě.

<sup>3</sup> Adolf Nowak, *Církevní památky umělecké z Olomouce I*, Olomouc 1890, s. 24–25. Zcela první zmínka o nástěnné malbě se objevuje již roku 1883, kdy bylo zhodnoceno její nedávno proběhnuté odkrytí a s tím spojené restaurování, viz August Prokop, *Aus Olmütz, Mittheilungen k. k. Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Neue Folge IX*, 1883, s. 105–109, cit. s. 108.

<sup>4</sup> František Bolek, *Katolické kostely a kaple v Olomouci*, Olomouc 1936, s. 52. V textu není vůbec zmíněno poslední restaurování roku 1932 pod vedením Jana Janši, při němž stejně jako při prvním na počátku osmdesátých let 19. století nebyly dodrženy stanovené zásady a malba byla v některých partiích výrazně pozměněna.

<sup>5</sup> Ivo Hlobil, K ikonografii, symbolice a významu růžencového obrazu v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci-Bělidlech, *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji I*, 1971, 9–16.

<sup>6</sup> Antonín Kalous, *Declaratio brevis Corone immaculate virginis: A source for Late Medieval Popular Piety*, *Umění LV*, 2007, s. 40–44.

<sup>7</sup> Spodní ohraničení této partie, tedy vlastně celého obrazu zcela chybí z důvodu poškození pekováním. K výraznějším ztrátám svrchních barevných vrstev došlo téměř po celém obvodu malby.

Spojujícím prvkem mezi dolní a střední partií výjevu partií je růženec v podobě pásu kuliček na tmavém pozadí. [Obr. 3] Celkový počet kuliček je sedmdesát jedna a vždy po deseti červených je vložena jedna žlutá kulička většího průměru. Střední partie je dále rozdělena na dvě horizontální pásma, jež obsahují shodně po sedmi vyobrazeních, znázorňujících sedm radostí Panny Marie (*Zvěstování Panně Marii, Navštívení Panny Marie, Narození Krista, Klanění mudrců, Očišťování Panny Marie, Nalezení Krista v chrámu a Korunování Panny Marie*) a sedmi bolestí Bohorodičky (*Obřezání Krista, Kristus na hoře Olivetské, Bičování Krista, Korunování trním, Svlékání Krista z roucha, Přibíjení Krista na kříž, Ukřížování*). Pásma jsou zasazena do iluzivních, téměř čtvercových polí, která jsou od sebe oddělena jednoduchými iluzivními sloupky s odstupňovanými hlavicemi a patkami vynášejícími iluzivní kladí. Zcela ve vrcholu, v nejvyšší části růžencového obrazu jsou proti sobě v letu zobrazeni dva andělé nesoucí velkou korunu, která se liší od ostatních zobrazených na malbě. [Obr. 4] Rozměrná trojitá liliová koruna je zdobena vzácnými kameny a ve vrcholu zakončena kytkou, usazenou na dvou vnitřních, překřížených a vzhůru klenutých kamarách. V pozadí za korunou je v iluzivně provedeném výklenku znázorněna tmavě modrá obloha. Pod výklenkem, jež je zakončen stlačeným obloukem, je umístěna datace malby 1500.

### Ikonografie – spodní partie

Ústřední postavou nejen ve spodním pásu je korunovaná Panna Marie ve sluneční záři s Ježíškem v náručí. Motiv Assumpty je charakteristický pro prostředí františkánů-observantů, a současně je i dobovým symbolem katolicismu. Obraz ženy na půlměsíci vychází z prvního verše dvanácté kapitoly knihy Zjevení sv. Jana, v němž stojí: „*A ukázalo se veliké znamení na nebi: Žena oděná sluncem, s měsícem pod nohama a s korunou dvanácti hvězd kolem hlavy*“ (Zj 12, 1). V případě nástěnné malby v kostele Neposkvrněného početí v Olomouci však došlo k prolnutí obrazu Madony a apokalyptické ženy,<sup>8</sup> s čímž je spojena i obměna hvězd na koruně za lilie. Jedná se tudíž o zobrazení Assumpty, u níž je možné s ohledem na spojení symbolického významu lilie, jakožto atributu nevinnosti a tělesné i duchovní čistoty, a koruny, jež již od raně křesťanského umění odkazovala k neposkvrněnému početí, uvažovat o vyjádření postavení františkánů v otázce neposkvrněného početí Panny Marie, která byla po dlouhou dobu hlavním tématem jejich polemiky vedené s dominikány.<sup>9</sup> Tuto úvahu podporuje text i jeho sa-

<sup>8</sup> Nejstarší vyobrazení v českém umění, na němž se setkáváme s tímto spojením, se nachází ve Velislavově bibli. Někteří teologové, jako například Richard de St. Laurent, viděli už v samotné apokalyptické ženě zobrazení Nanebevzaté Panny Marie, viz Jutta Fonrobert, heslo *Apokalyptisches Weib*, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon für christlichen Ikonographie I*, Freiburg im Breisgau 1994, s. 146.

<sup>9</sup> Významnou roli v této době rovněž sehrál papež Sixtus IV., jež byl příslušníkem řádu menších bratří, viz Rona Goffen, *Friar Sixtus IV. and the Sistine Chapel, Renaissance Quarterly XXXIX*, 1986, s. 218–262. Stejně jako všichni františkáni byl i on velkým příznivcem Panny Marie, jíž projevovat úctu mnoha způsoby. Mezi nimi lze jmenovat zavedení svátku Uvedení Panny Marie do chrámu roku 1472, schválení statut prvního oficiálního růžencového bratrstva v Kolíně nad Rýnem roku 1475 či zavedení svátku Navštívení Panny Marie téhož roku. Ve stejném roce dokonce svolal debatu ohledně Mariina neposkvrněného početí, k níž byli pozváni jak františkáni, tak jejich ideoví protivníci, dominikáni.

motný název, publikovaný Antonínem Kalousem roku 2007,<sup>10</sup> v němž se o Panně Marii hovoří jako o Immaculatě. Přestože k pevnému ustanovení typu Immaculaty došlo až v polovině 17. století, počátky její ikonografie je možné spojit se snahami papeže Sixta IV.,<sup>11</sup> jež byly završeny vydáním jeho dvou bul, a to *Cum prae excelsa* roku 1476 a *Grave nimis* o sedm let později.

Na základě výše uvedeného lze předpokládat, že se v olomouckém případě jedná v první řadě o zobrazení Assumpty,<sup>12</sup> jejíž koruna odkazuje na její nanebevzetí a určuje ji jako královnu nebes.<sup>13</sup> S touto interpretací konvenuje i oddělení Assumpty od věřících po jejích stranách pomocí nízké zídky a odlišného, abstraktního zlatého pozadí, vymezeného architekturou po stranách, před níž jsou shromážděni zástupci věřících. Sama barva pozadí za Pannou Marií je s ohledem na symboliku barev důležitá a má nepochybně svůj význam. Zlatá barva je obvykle spojována s božstvím a vyjadřuje Boží svět,<sup>14</sup> čímž dochází ke zdůraznění odlišného postavení Panny Marie s Ježíškem v náručí a věřících, znázorněných po jejích stranách, avšak v odlišné významové rovině.

Jak upozornil Ivo Hlobil,<sup>15</sup> lze korunu Assumpty spolu se dvěma dalšími, nesenými anděly po obou stranách její hlavy, považovat za části trojdílné koruny, jež podle vidění sv. Františky Římské značí Mariinu neposkvrněnost, pokoru a oslavení.<sup>16</sup> Celá koruna, složená ze všech částí, je pak zobrazena zcela ve vrcholu výjevu, kde je rovněž nesená dvěma anděly. Tím se vracíme k názoru, vyslovenému Adolfem Nowakem na konci 19. století,<sup>17</sup> který pozdější literatura nereflektuje a který označuje korunu jako císařskou, a nikoliv jako mariánskou. Tomu by však neodpovídala ani celková symbolika obrazu, jež je vložena v textu objeveném Antonínem Kalousem, ani postoj františkánů, kteří byli zastánci nadřazenosti papežství nad císařstvím. K této domněnce nás vede nejen zmíněný text, jemuž obraz plně odpovídá, vyjma počtu kuliček spojujících spodní a střední pás. Kromě toho, pokud je podle Iva Hlobila spojujícím prvkem mezi spodním a středním

<sup>10</sup> Kalous (pozn. 6), s. 43–44.

<sup>11</sup> Již v roce 1472 vedl papež Sixtus IV. dne 8. prosince kázání o Neposkvrněném početí Panny Marie, které na daný den připadá, viz Maurice Dejonghe, *Roma santuario Mariano*, Bologna 1970, s. 120. Šíření jeho myšlenek i mimo území Itálie dokládá na našem území postava františkána Jana Bosáka Vodňanského a jeho spis z roku 1509, *Traktát o početí přechistém a neposkvrněném důstojné Panny Marie*.

<sup>12</sup> Roku 1475 vydal výše vzpomínaný papež Sixtus IV. odpustkovou listinu se zobrazením Assumpty, tedy Panny Marie s Ježíškem v náručí, jež byla sluncem oděná a stojící na půlměsíci. Jelikož se toto zobrazení následně ustálilo, jak dokládá obraz Růžencové Madony z Kolína nad Rýnem či vatislavský deskový obraz, a to s největší pravděpodobností bez ohledu na řádovou příslušnost, lze vyobrazení z odpustkové listiny považovat za prototyp pro znázornění Panny Marie Růžencové. Mirella Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, s. 26.

<sup>13</sup> Jules Lutz – Paul Pedrizet (edd.), *Speculum humanae salvationis*, Leipzig 1907, s. 99. Tomuto určení odpovídají i přímluvná gesta klečících osob, shromážděných kolem Madony, neboť nanebevzatá Panna byla dlouhou dobu vnímána jako prostřednice, coredemptorix, přimlouvající se za lidi, viz Josef Cibulka, Korunovaný Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XVI. století, in: Jan Štenc (ed.), *Sborník k sedmdesátým narozeninám K. B. Mádlů*, Praha 1929, s. 80–127, cit. s. 95.

<sup>14</sup> Stejnou ideu nalezneme i v textu žalmu *In sole posuit tabernaculum suum* (Ž 18, 6), který použil při svém kázání v Sieně v první polovině roku 1425 i Bernardin Sienský, viz *Le prediche volgari inedite, Firenze 1424–1425, Siena 1425* (ed. Dionisio Pacetti), Siena 1935, s. 539–540.

<sup>15</sup> Hlobil (pozn. 5), s. 10.

<sup>16</sup> Philipp Schmidt, Edelsteine, in: Konrad Algermissen – Ludwig Böer – Carl Feckes et al., *Lexikon der Marienkunde*, Regensburg 1967, col. 1499–1503, cit. col. 1501.

<sup>17</sup> Nowak (pozn. 3), s. 25.

pásmem růžencová šňůra, je nutné k předchozím dvěma partiím připojit i nejvyšší pásmo, což vylučuje zobrazení císařské koruny, jež nemá s předchozími partiemi žádnou spojitost. Tímto spojením je celý obraz v čele klenby jižní boční lodi jednotným vyobrazením Koruny Panny Marie. V případě správnosti této interpretace není nutné přikládat významy jednotlivým pásmům na obraze, jak učinil Ivo Hlobil,<sup>18</sup> a proti čemuž vznesl námitky Pavol Černý,<sup>19</sup> aniž by však nabídl novou interpretaci výjevu jako celku.

Obdobné podání lze nalézt i na obraze s názvem *Corona beatissimae Virginis Marie* z vratislavského kláštera bernardinů,<sup>20</sup> na nějž upozornil již Antonín Kalous.<sup>21</sup> [Obř. 5] Ve spodní partii deskového obrazu je zobrazena Assumpta v podobě Madony ve slunci oděné a stojící na půlměsíci v obklopení observantů, nad nimiž se vznášá dva andělé nesoucí ohromnou korunu nad hlavou Panny Marie.<sup>22</sup> Ta však na rozdíl od olomoucké nástěnné malby obsahuje kromě zobrazení sedmi radostí a sedmi bolestí Panny Marie medailony s vyobrazením sedmi zástupců nebeských hierarchií,<sup>23</sup> s personifikací sedmi smrtelných hříchů,<sup>24</sup> sedmi ctností,<sup>25</sup> sedmi darů Ducha svatého a sedmi představitelů pozemského života.<sup>26</sup> Naopak na vratislavské desce postrádáme zobrazení koruny v její horní partii, což je snad právě možné vysvětlit přítomností dalších pěti pásmů po sedmi medailonech, které v Olomouci zastoupeny nejsou a byly tudíž nahrazeny vrcholovou korunou, za níž je v kamenném ostění iluzivně proražený výklenek. Slovo *corona* se rovněž objevuje i v názvech mariánských modliteb, jak například dokládá ta od sv. Bonaventury s titulem *Corona Beatae Mariae Virginis*,<sup>27</sup> či byla pro kartuziány, jež měli značný podíl

<sup>18</sup> Hlobil (pozn. 5), s. 13.

<sup>19</sup> Pavol Černý, Růžencová madona, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci: výtvorná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III., Olomoucko* (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 410–413.

<sup>20</sup> Katarzyna Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografia różancowa*, Warszawa 1999, s. 75–104.

<sup>21</sup> Kalous (pozn. 6), s. 42.

<sup>22</sup> Čelenka koruny na vratislavském obraze je stejně jako v Olomouci zdobena kuličkami růžence.

<sup>23</sup> Jsou zde vyobrazeni andělé, apoštolové, sv. mučedníci, sv. biskupové, sv. vdovy, sv. panny a všichni svatí.

<sup>24</sup> Medailony s jejich vyobrazením jsou řazeny v následujícím sledu, a to pýcha, závist, hněv, lenost, smilstvo, obžerství a lakomství.

<sup>25</sup> Ctnosti, kde je personifikace pokory, lásky k bližnímu, mírumilovnost, zbožnost, cudnost, pokora a střídmost, jsou postaveny do protikladu k sedmi smrtelným hříchům.

<sup>26</sup> Mezi sedmi dary Ducha svatého je zastoupena bázeň před Hospodinem, rozumnost, poznání, síla, rada, zbožnost a moudrost. Nejvýše umístěné medailony jsou vyplněny postavami lidí, za které je nutné se modlit či kteří se sami svěřili do péče Panny Marie, a to v následujícím pořadí: rodiče s dětmi, duchovní, světští vládci, dva mniši, lidé v nouzi, hříšníci a duše zemřelých v očistci.

<sup>27</sup> Mezi dalšími příklady lze jmenovat modlitbu s názvem *Maagdenkron*, připisovanou sv. Brigitě, viz Frances van den Oudendijk Pieterse, Dürers „Rosenkranzfest“ en de ikonografie der Duitse rozenkransgroepen van de XVe en het begin der XVIe eeuw, Amsterdam 1934, s. 573. Ve Vědecké knihovně v Olomouci se nachází rukopis *Corona beatae Mariae Virginis* z doby před rokem 1505, sign. II 48.486-II 48.487. Tento spis, jenž se vrací k prvnímu verši dvanácté kapitoly Zjevení sv. Jana, přisuzuje Panně Marii, jakožto matce Krista a Bohem vyvolené panně, až dvanáct korun, značících její ctnosti, neboť jedna koruna je vyhrazena pouze smrtelníkům. Touto interpretací tak navazuje na pojednání od františkána Oswalda Pelbartuse z konce 15. století *Stellarium Coronae Beatae Mariae Virginis*, v němž hvězdy na koruně Panny Marie odkazují na její nevinnost a dary, jimiž byla jako Bohorodička obdařena. Jeden exemplář tohoto spisu z roku 1498 je v současné době rovněž uchovávan ve Vědecké knihovně v Olomouci, sign. II 48.275.

na vývoji růžencové zbožnosti především díky Adolfovi z Essenu a jeho žákovi Dominikovi z Prus, synonymem pro samotnou růžencovou modlitbu.<sup>28</sup>

Představitelé duchovní a světské moci, rozmístění symetricky po stranách Assumpty, byli v minulosti často ztotožňováni se skutečnými historickými osobnostmi. Z výše uvedených badatelů, již se problematice nástěnné malby v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie věnovali, rozpracoval nejvíce tuto teorii Pavol Černý, a to především na základě úvah o sakrálních identifikačních portrétech na růžencovém obraze z Kolína nad Rýnem, jež vnímá jako blízkou analogii. Papeže identifikuje se vzpomínaným pontifikem Sixtem IV., mezi řeholníky poznává samotného zakladatele kolínského růžencového bratrstva Jacopa Sprengera. Dvě přední postavy na opačné straně ztotožňuje s císařem Friedrichem III. a jeho synem Maxmiliánem. Mezi duchovními ještě rozpoznává kardinála Alexandra, jenž měl rovněž podíl na schválení kolínského růžencového bratrstva, či Heinricha Institorise v řádovém dominikánském šatu s tonzurou na hlavě. V muži s výraznými gesty spatřuje kazatele Jana Kapistrána a samozřejmě nevynechává ani tehdejšího olomouckého biskupa Stanislava Thurzu. Na protější straně, kam hypoteticky vkládá i postavu donátora, vidí v podobizně vysoce postaveného muže v šatě s hermelínovým límcem Viléma z Perštejna. Otázkou přesto stále zůstává, zdali je nutné zobrazené postavy interpretovat jako sakrální identifikační portréty, zvláště nemá-li většina identifikovaných postav osobní vztah k olomouckému kostelu.

K pozastavení nad úvahou Pavola Černého mě vede několik bodů. Prvním z nich je skutečnost, že portrétované osoby na vzpomínaném kolínském obraze, k němuž Pavol Černý odkazuje, byly přímo spjaty s růžencovým bratrstvem či byly dokonce jeho členy, což v případě olomouckého obrazu neplatí, nebo tuto skutečnost nelze z důvodu nedochování knih bratrstva ověřit. Druhým důvodem je předpokládané zobrazení osobností, které nežily ve stejné době. Mezi duchovními se jedná o papeže Sixta IV., který umřel roku 1484, a Alexandra, biskupa z Forlí, jenž zemřel následujícího roku, a vedle nichž by měl být zobrazen Stanislav Thurza, zvolený za olomouckého biskupa až roku 1496. Mnohem větší časový rozdíl je ještě mezi Janem Kapistránem, jenž zemřel roku 1456, a Heinrichem Institorisem, který působil v Olomouci až po ustanovení Stanislava Thurzy biskupem.<sup>29</sup> Mezi světskými zástupci vyvolává pochybnosti zobrazení Viléma II. z Perštejna, jehož manželka Johanka z Libic byla ochránkyní českých bratrů, vůči nimž bojoval přímo na Moravě kolem roku 1500 Heinrich Institoris.

Pavol Černý přitom ve svém příspěvku vůbec nereflektuje osobnost Jana Filipce, přestože se před uvedením Stanislava Thurzy do funkce biskupa jednalo o dlouholetého, avšak papežem neuznaného administrátora olomoucké diecéze a významného diplomata ve službách Matyáše Korvína, který byl současníkem Viléma II. z Perštejna a ke konci

<sup>28</sup> Dominik z Prus je současně autorem traktátu ze třicátých let 15. století s názvem *Corona gemmatia Beatae Mariae Virginis*, jenž byl kolem roku 1450 přeložen i do němčiny, viz Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke*, Frankfurt am Main 1972, s. 80.

<sup>29</sup> Zde patrně Pavol Černý vychází z myšlenky *universa fraternitas*, zdůrazňující sounáležitost živých a mrtvých. S touto úvahou souvisí i změna při znázornění postav na náhrobcích, jak na ní poukazuje Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000, s. 311–312. Ten na základě četných příkladů upozorňuje, že modlíci, bez ohledu na to, zdali je živý či mrtvý, je osoba, jež se dostala do nadpozemského světa a jejíž gesta předjímají její spásu. Prezentovaným setřením hranice mezi pozemským a nebeským světem by se dala rovněž případně vysvětlit přítomnost skutečných historických postav z různých časových období na jednom obraze vedle sebe.

života sám řádovým členem bernardinského kláštera ve Vratislavi. Na základě uvedených skutečností vyvstává možnost, zdali se v případě obrazu v olomouckém kostele nejedná pouze o reprezentativní výběr zástupců z duchovních a světských řad, jejichž přítomnost měla věřícím, jež se před obrazem modlili růženec, připomínat, že všichni členové růžencového bratrstva si jsou rovni bez ohledu na své sociální postavení, protože hlavním a jediným účelem růžencového bratrstva bylo sdílení modliteb s bratry a sestrami. Důraz na nedůležitost postavení ve společnosti a s ním spojeného vlastnictví osobních statků hrál u františkánů-observantů roli, jak dokládá i jejich odmítání řádového vlastnictví majetku. Při interpretaci věřících po stranách Assumpty je rovněž důležitá myšlenka *universa fraternitas*, zdůrazňující sounáležitost živých a mrtvých.<sup>30</sup> Pro ně je žádán klid a odpočinek při očekávání konce věků a pro živé spása.

Uvedenou hypotézu potvrzuje i zobrazení řádových bratří při levém okraji. Ti byli na základě barev svých hábitů určeni Františkem Bolkem jako bernardin, minorita, kartuzián a dominikán.<sup>31</sup> Odlišného názoru byl Pavol Černý, jenž na obraze shledal pouze přítomnost dominikána v pozadí, ztotožněného s Heinrichem Institorisem, dvou minoritů a bernardina, jenž je dle něj zpodobněním Jana Kapistrána, zachyceného ve výrazném gestu. Následující řádky lze s ohledem na částečně setřené barevné vrstvy přijmout jen s opatrností, avšak i přesto se domnívám, že jsou zde, jak uvádí Pavol Černý, vyobrazení zástupci tří mnišských řádů. V případě klečícího mnicha s rukama zkříženými na hrudi se dle jeho světlého hábitu, snad původně bílé barvy, který býval přepásán koženým řemenem, na němž byl při levém boku zavěšen patnáctidesátkový růženec a jenž byl doplněn límcem s kapucí téže barvy,<sup>32</sup> jedná o dominikána. Za ním jsou rovněž v pokleku zobrazeni dva františkáni v tmavohnědých hábitech s kapucí, jež byly přepásány provazovým cingulem.<sup>33</sup> Zcela v pozadí je pak vestoje zachycen minorita, jehož řádový oblek měl od sedmého generálního ministra, sv. Bonaventury,<sup>34</sup> černou barvu. Zdali byla tunika přepásána bílým provazovým cingulem se třemi uzly, nelze pro zobrazení pouze jeho horní poloviny těla určit, avšak růženec, který obsahoval sedm desátek a který drží v sepnutých rukách před sebou, je blíže levému boku, u něhož býval zavěšen. Všechny uvedené žebřavé řády měly v Olomouci své zastoupení, neboť dominikáni se vyskytovali v konventu u kostela sv. Michala, minorité do roku 1576 v klášteře u sv. Františka s kostelem Panny Marie a františkáni-observanté pochopitelně v konventu u zde zkoumaného kostela Neposkvrněného početí Panny Marie a Bernardina Sienského. Jak již naznačil Ivo Hlobil, je možné vnímat zobrazení dominikána na obraze spolu s františkány, minority a dalšími duchovními postavami jako společný boj církve proti českým bratřím, čímž se malba stává součástí ideologického boje zasazeného do moravské metropole na přelomu 15. a 16. století. Pro všechny předpokládané mendikantské řády zastoupené na obraze

<sup>30</sup> S touto úvahou souvisí i změna při znázornění postav na náhrobcích, jak na ni poukazuje Philippe Ariès, viz Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000, s. 311–312. Ten na základě četných příkladů upozorňuje, že modlíci, bez ohledu na to, zdali je živý, či mrtvý, je osoba, jež se dostala do nadpozemského života a jejíž gesta předjímají spásu. Presentovaným setřením hranice mezi pozemským a nebeským světem by se dala rovněž případně vysvětlit přítomnost skutečných historických postav z různých časových období na jednom obraze vedle sebe, jak soudí Pavol Černý.

<sup>31</sup> Bolek (pozn. 4), s. 52.

<sup>32</sup> Milan Buben, *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích III/1*, Praha 2006, s. 114.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 229.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 132.

byla ovšem kromě jejich působení v Olomouci a sdílení stejné myšlenky společná ještě postava Panny Marie, již všechny tyto řády uznávaly nejen jako svojí patronku, ale rovněž se výrazně podílely na šíření růžencové zbožnosti, která je hlavní náplní tohoto obrazu.

Růženec v podobě kuliček navlečených na šňůru po celé šířce obrazu navazuje jak na růžence, které věřící, včetně Ježíška, drží v rukou, tak na sedm vyobrazení ve střední části obrazu. Růženec začíná žlutou kuličkou většího průměru, která představuje jeden Pater Noster, a za ní následuje deset menších červených kuliček. Tím vzniká sedm částí, k nimž se váže stejný počet zobrazení připomínající radosti a bolesti Panny Marie. Samotný počet kuliček není náhodný, nýbrž číslo sedmdesát jedna vyjadřuje počet let, strávených Pannou Marií na zemi.<sup>35</sup> Počet kuliček růžence je jediné místo, kde se nástěnná malba odlišuje od textu publikovaného Antonínem Kalousem, neboť v něm je uvedeno, že Panna Marie prožila na zemi šedesát tři let. Tato číslovka se pak plně přidrzuje podání Bernardina Sienského,<sup>36</sup> jenž se měl již jako malý chlapec modlit růženec se šedesáti třemi Ave Maria před obrazem Nanebevzetí Panny Marie.

### Ikografie – prostřední partie

Čtrnáct výjevů, připomínajících důležité okamžiky ze života Panny Marie a Krista, tvoří styčné body nejen při samotné kontemplaci, ale současně pro spásu lidské duše, neboť milosti lze dosáhnout pouze prostřednictvím modliteb. Ty, jak bylo řečeno výše, byly nejdůležitější a v podstatě jedinou podmínkou účasti v růžencových bratrstvech. Řádoví bratři modlící se růženec si tak připomínali zásadní momenty ze života Krista a jeho matky Panny Marie, prostřednictvím nichž dospěli až ke kontemplaci. Laičtí členové fraternit pak vnímali modlitbu růžence, při níž jim jako mnemotechnická pomůcka posloužila vyobrazení klauzulí vázící se k výtvarné podobě Ave Marie a Pater Noster, především jako způsob přímluvy a ochrany před nástrahami pozemského života. Ve dvou řadách nad sebou je vyobrazeno sedm výjevů, jejichž počet je záměrný, neboť číslo sedm považovali již církevní otcové za dokonalé,<sup>37</sup> jak dokládá mimo jiné i počet darů Ducha svatého.

Sedm je rovněž drahých kamenů na koruně Panny Marie, jež symbolizují jak její vlastnosti, tak její úlohu v dějinách spásy.<sup>38</sup> Jedná se o asterit, achát, chalcedon, sardonix, chryzopras, chrizalit a allectorius. Asterit (latinsky asterites) je dle Johannese ze St. Geminiana přirovnáván k panenství,<sup>39</sup> protože se díky bílému povrchu podobá neposkvřenému tělu, obsahujícímu uvnitř hvězdu zářící jako světlo božské milosti. Soustředěné bílé proužky na černém základu achátu naznačují, že i přes temnotu a hřích je věřící skrze neustálou modlitbu schopen dosáhnout očistění a dojít i spasení. Přestože chalcedonu

<sup>35</sup> V době kolem roku 1500 se lze také často setkat s počtem 63, 70 nebo 72, jež patří spolu s výše uvedeným počtem kuliček mezi nejčastější.

<sup>36</sup> Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1910, s. 39.

<sup>37</sup> Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, München 1975, s. 133–138. – Ursula Grossmann, *Studien zur Zahlensymbolik des Mittelalters*, *Zeitschrift für katholische Theologie* LXXVI, 1954, s. 19–54.

<sup>38</sup> Bernardino Busti, *Mariale. De singulis festivitibus beatae Virginis per Modum sermonum tractans*, Argentinae 1496 (Vědecká knihovna v Olomouci, sign. II 48.274), f. 25–26.

<sup>39</sup> Johannes de Sancto Geminiano, *Summa de exemplis et rerum similitudinibus locupletissima verbi Dei concionatori* (ed. Egidio Gravatio), Antverpiae 1597, fol. 18v, <http://www.e-rara.ch/zuz/content/pageview/11558818>, vyhledáno 19. 6. 2016.



není přisuzováno mnoho symbolických významů, ve výkladu Johanneše ze St. Gemini-ana je připodobňován k Panně Marii,<sup>40</sup> jež je nejen přímluvkyní u posledního soudu, ale rovněž ochránkyní věřících před nástrahami pozemského života. Obdobně v podání téhož autora vyznívá sardonix, neboť stejně jako má tento minerál barev, má Panna Marie ctnosti. Mezi nimi vyzdvihuje především pokoru, duševní i tělesnou neposkvrněnost a lásku, bez níž by ostatní ctnosti neměly takového významu. Chryzopras i chrysolit, jež jsou ve Zjevení sv. Jana (Zj 21, 20) jmenovány jako dva z dvanácti základních kamenů nebeského Jeruzaléma, tvoří dle Pseudo-Hildefonda i součást Mariiny koruny,<sup>41</sup> jejichž jednotlivých dvanáct kamenů odkazuje na její ctnosti. V případě chalcedonu se jedná o moudrost Panny Marie a její panenství, u chrysolitu o její zbožnost a lásku, jíž zahrnovala všechny, a současně její nelehký osud jako matky Ježíše Krista. Poslední kámen allectorius, o jehož symbolickém významu pojednává sám autor spisu Busti,<sup>42</sup> je opět přirovnáván přímo k Panně Marii, a to ve smyslu *fons paradisi*, protože ona stejně jako její syn dokáže utišit touhu po věčné spáse.

Při interpretaci zobrazení těsně nad růžencem se na rozdíl od Pavola Černého, jenž je v návaznosti na výkladu Františka Bolka vnímá jako antinomii sedmi radostí a sedmi bolestí Panny Marie,<sup>43</sup> zaměřených na olomouckém obraze újeji na sedm prolití Kristovy krve, přikláníme k návaznosti jednotlivých výjevů na sebe, v nichž ústřední postavou je Panna Marie. Neboť se jedná o Bohorodičku, vyvolenou Bohem a zbavenou všech hříchů, jež provázela Krista po celý jeho pozemský život a sdílela s ním všechna jeho utrpení a ponížení, z nichž některá, jak dokládá Kristovo obřezání, jsou spojitelná již s Ježíšovým dětstvím, až do jeho smrti na kříži. Po jejím nanebevzetí, jež je posledním zobrazením, pak byla korunována Kristem a Bohem a usedla vedle nich jako královna nebes.

Ideu spoluutrpení Panny Marie, která je zachycena na třech výjevech včetně *Ukřižování*, kde její *compassio* vedlo až k mdlobám, rozpracovali ve 12. století cisterciáci, a to především zásluhou Bernarda z Clairvaux a jeho spisu *De planctu beatae Mariae*.<sup>44</sup> Výraznými pokračovateli pak byli především servité a rovněž františkáni. Na zajímavou spojitost mezi sedmi prolitími Kristovy krve a sedmi smrtelnými hříchy poukázal ve svém kázání *In festo circumcissionis domini*, jež bylo vydáno jako součást *Sermones Pomerii Quadragesimales*,<sup>45</sup> na samém závěru 15. století františkán Oswald Pelbartus. Neboť při obřezání byla překonána lakota, při pobytu na hoře Olivetské obžerství, při bičování závist, při korunování trním pýcha, při svlékání z roucha chtíč, při přibíjení na kříž lenost a při ukřižování hněv. Dle něho by si měl věřící při každé scéně zachycující prolití Kristovy krve uvědomit, že se Ježíš obětoval pro spásu lidstva, a vystříhat se všech nástrah zla. Tomu odpovídá i druhá část zpěvu *Dies irae*, vzniklá ve 13. století ve františkánském prostředí, kde je připomínáno Kristovo pozemské působení, zakončené jeho smrtí, pro vykoupení lidského pokolení. Dle Ericha Wimmera souvisí ustálení počtu prolití Kristovy krve na

<sup>40</sup> *Ibidem*, fol. 9v.

<sup>41</sup> Pseudo-Ildephonsus de Toledo, *Libellus de corona Virginis* (ed. Jacques Paul Migne), Paris 1854, s. 96.

<sup>42</sup> Busti (pozn. 38), f. 45.

<sup>43</sup> Černý (pozn. 19), s. 412.

<sup>44</sup> Eugène Druve, *La méditation universelle de Marie, Maneir*, 1949, s. 420–568, cit. s. 500.

<sup>45</sup> Jeden exemplář rukopisu je v současné době uložen i ve Vědecké knihovně v Olomouci, sign. II.660.402. Přestože se jedná o tisk z roku 1509, je možné, že olomoučtí bernardiní mohli znát Pelbartusovo kázání, stejně jako byli obeznámeni s jeho traktátem *Stellarium Coronae Beatae Mariae Virginis*, jenž byl připomenut výše.

sedmi se stejným počtem denních modliteb a současně jako analogie k sedmi radostem Panny Marie,<sup>46</sup> jejichž kult byl propagován především františkány.<sup>47</sup> Značný podíl na jeho šíření měl rovněž sv. Bernardin Sienský,<sup>48</sup> jak dokládá i nošení korunky, symbolizující sedm radostí Panny Marie, zavěšené na cingulu, stejně jako jeho žák a pokračovatel Jan Kapistrán,<sup>49</sup> který připojením sedmi radostí Panny Marie a následně jejich sedmi bolestí k modlitbě růžence rozšířil růženec sv. Brigity Švédské.

Cyklus sedmi radostí Panny Marie vznikl v okruhu servitů,<sup>50</sup> ale brzy byl přijímán i dalšími mnišskými řády, jak dokládají i tato zobrazení ve františkánském kostele, pouze s výjimkou posledního výjevu,<sup>51</sup> jenž je zde nahrazen *Nanebevzetím Panny Marie*.

Všechny výše uvedené scény spojuje pochopitelně postava Panny Marie, které je ve františkánském prostředí přisouzena role zprostředkovatelky mezi církví a Kristem, tak jako byl Kristus prostředníkem mezi Bohem a člověkem. První výjev znázorňující *Zvěstování Panně Marii* představuje věřícím počátek tohoto vztahu, kde je Panna Marie prezentována v souladu s názorem františkánů-observantů jako neposkrvněná a čistá panna, Bohem vyvolená budoucí matka Krista počáteho rovněž bez prvotního hříchu. U dalšího obrazu *Navštívení Panny Marie* je v souvislosti s cyklem, do něž je scéna vkomponována, nutné především zdůraznit čtyřicátý druhý verš první kapitoly Lukášova evangelia, kde je Panna Marie vyzdvihována nad všechny ženy a kde je akcentována její role jakožto Kristovy matky. Kristovy jesličky, jež mají ve třetím výjevu *Adorace Páně* spíše podobu tumbu, odkazují na jeho budoucí osud, čímž je současně připsána významná role Panně Marii, neboť stála jak na počátku Ježíšova pozemského života, tak na jeho konci, jež je spojitelný s tumbou, do níž byl Pannou Marií po smrti na kříži pohřben.

V komorně pojednaném výjevu *Klanění mudrců*, v němž je Kristu a současně i jeho matce Panně Marii, jež ho drží ve svém klíně, vzdávána úcta a obdiv, se stejně jako v předchozích zobrazeních setkáváme v rámci dějin spásy s důrazem kladeným nejen na Krista, ale rovněž i na Pannu Marii. Stejně jako lze tři dary mágů považovat za symboly spojitelné s Ježíšem,<sup>52</sup> mohou mít současně význam i ve vztahu k Bohorodičce, neboť zlato může představovat její oddanost, kadidlo její zbožnost a myrha neposkrvněnost a nezkažené tělo, o němž byli františkáni jednoznačně přesvědčeni. V souvislosti s tímto názorem od-

<sup>46</sup> Erich Wimmer, *Maria im Leid, Die Mater Dolorosa in der deutschen Literatur und Frömmigkeit des Mittelalters* (Dissertation), Philosophische Fakultät Julius-Maximilians-Universität, Würzburg 1968, s. 92.

<sup>47</sup> Bernardino Barban, *La corona dei sette gaudi, La Madonna nella spiritualita francescana V*, 1963, c. 126–132, cit. s. 128–129.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 130.

<sup>49</sup> Beissel (pozn. 36), s. 38.

<sup>50</sup> Zaslouhou stejného řádu se v téže době, tedy na přelomu 12. a 13. století, začala šířit i úcta k Panně Marii Bolestné, jež byla doprovázena obdobným cyklem sedmi zobrazení jako v případě radostných okamžiků ze života Bohorodičky. První písemná zmínka o obou cyklech, stejně jako svátku Panny Marie Bolestné, je doložena z roku 1423, kdy se konala diecézní synoda v Kolíně nad Rýnem. Viz Ivana Vavrušová, *Mariánská tematika v duchovní hudbě českého baroka* (diplomová práce), CMTF UP, Olomouc 2009, s. 10.

<sup>51</sup> Sedm radostí Panny Marie je i v případě Jana Kapistrána zakončeno Korunováním Panny Marie, a nikoliv jejím Nanebevzetím, jak je tomu v Olomouci. Tuto odlišnost je možné vysvětlit odkazem na papeže Sixta IV. a jeho velkou úctu k Panně Marii.

<sup>52</sup> Darovaným předmětům připsal Beda Ctihodný následující symboly. Zlato značí Kristovu královskou důstojnost, kadidlo jeho božství a myrha naznačuje jeho budoucí utrpení a smrt. Neboť když na kříži požádal pro žízeň o vodu, dostalo se mu směsi octa, žluče a myrhy pro urychlení jeho smrti. Podobný výklad podává i Zlatá legenda, viz Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, Praha 1984, s. 124.

kazuje i výjev *Očišťování Panny Marie* na její ctnost, pokoru a zbožnost – na Pannu Marii se tento zákonný zvyk nevztahoval, neboť sama byla již v lůně sv. Anny naprosto čistá a posvěcená a sama následně počala Krista z Ducha svatého, a nebyla tudíž po narození svého Božího Syna nečistá jako všechny ostatní ženy po porodu svých potomků. První tři verše sto desátého žalmu lze vztáhnout k obrazu *Nanebevzetí Panny Marie*, neboť je v nich spatřováno překonání smrti Pannou Marií, a tím současně i její příčiny, tedy prvotního hříchu. Tato představa došla značného rozšíření ve 13. a 14. století především mezi františkány,<sup>53</sup> kteří ji spojovali s kultem Neposkvrněného početí Panny Marie. Velké obrody se jí pak dostalo ještě na konci 15. století, v jehož samém závěru vznikla i zkoumaná nástěnná malba v Olomouci.

Následujících sedm obrazů představuje sedm bolestí Panny Marie, jež jsou konkrétně spjaty s prolitím Kristovy krve. Stejně jako v sedmi předchozích výjevech je i v těchto akcentována postava Panny Marie, již je ve františkánské pašijové mystice přisouzena role přímlyvkyně ve smyslu *compassio Christi*, kdy se snoubí jak Mariina láska, tak její trýzeň při Kristových mukách. *Obřezání Krista*, prostřednictvím něhož je věřící do cyklu uveden, bylo ve středověku významnou událostí Kristova života, neboť i přes jeho útlý věk byla poprvé prolita jeho krev, upozorňující na jeho a Mariino budoucí utrpení. Rovněž podstoupení tohoto ritu ukazuje, jako v případě očišťování Panny Marie, na Kristovu pokoru, neboť stejně jako se nemusela očišťovat jeho matka, nemusel se ani Kristus jako Pán zákona podřídit zákonu. Obřezání Krista bylo do modlitby sedmi prolití Kristovy krve prvně zařazeno na začátku 15. století poté,<sup>54</sup> kdy se postupně zvyšoval počet *Ave Maria* a *Pater Noster* v mariánském růženci. Vysvětlení pro zařazení scény *Kristus na hoře Olivové* do cyklu se nachází v Lukášově evangeliu (Lk 22, 39–46), kde se uvádí, že se Kristus modlil tak horečně, až jeho pot připomínal kapky krve. Na obraze *Bičování Krista* je již jednoznačně rozpoznatelná krev na jeho těle. Ta je spolu s rukama spoutanýma nad Kristovou hlavou, a tak neskrývanýma před zraky věřících, a s motivem mučení jeho celého těla, jenž je na výjevech *Bičování* poměrně vzácný, neboť ve většině případů dopadají rány vojáků na jeho horní polovinu, nepochybně prezentována jako Kristova oddanost a věrnost Bohu, kterou si mají uvědomovat i věřící při rozjímání nad scénou, v níž Kristus trpí i za jejich hříchy a konečně i za ně samé. S ním pochopitelně jako v předchozích výjevech soucítí jeho matka, vystavená obdobné, vnitřní bolesti.

Přestože trnová koruna, jejíž ostré trny zarývající se do pokožky na Kristově hlavě způsobily krvácení, měla primárně Spasitele zesměšnit, církevní otcové ji ve scéně *Korunováním trnům* interpretovali jako symbol Kristova triumfu a panování, čemuž by nasvědčovalo i usazení Krista na vyvýšený stupeň nahrazující královský trůn. Výjev *Svlékání Krista z roucha*, na němž v porovnání s předchozími nedochází k přímému Kristovu poranění, a tak prolití jeho krve, byl do tohoto cyklu zařazen snad pro upomenutí věřících, neboť po vysvléknutí Krista z šatů, zakrývajících do té doby jeho tělo, se objevily jeho rány, na něž by se nemělo nikdy zapomínat, ani nejsou-li na první pohled zřejmé. V souvislosti se zobrazením Longina na obraze *Ukřižování* by se dalo uvažovat o kapkách krve i na šatě Bohorodičky, jak je zmiňováno v Dialogu Anselma s Pannou Marií. Tento námět je

<sup>53</sup> Mirella Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957, s. 30.

<sup>54</sup> Eamon Duffy. *The stripping of the Altar: Traditional Religion in England c. 1400 – c. 1580*, New Heaven – London 1992, s. 295–296.

však s ohledem na současný stav svrchních barevných vrstev pouhou domněnkou. Při správnosti tohoto tvrzení by došlo ke zdůraznění Mariiny spoluúčasti na spáse, zatímco mdloby odkazují k jejímu spoluprožívání Kristova utrpení. Ukřížováním jsou zakončena zobrazení sedmi radostí a sedmi bolestí Panny Marie. A přestože jsou jednotlivé výjevy rozděleny do dvou pásů, je mezi nimi souvislost a provázanost, na niž poukazuje i samotný první výjev *Zvěstování*, jenž je oznámením příchodu Mesiáše Panně Marii, a poslední *Ukřížování*, kde Kristus svou smrtí otevřel lidem možnost spásy.

## Ikonografie – vrchní partie

Zcela ve vrcholu obrazu jsou znázorněni dva letící andělé nesoucí mohutnou korunu, za níž je vyobrazen iluzivní výklenek s modrou oblohou. Ivo Hlobil,<sup>55</sup> jehož výklad byl ovlivněn znázorněním holubice Ducha svatého, jež byla následně pro svou nepůvodnost odstraněna, v něm viděl zobrazení *porta coeli*, jež jako obvyklý mariánský symbol připomíná eschatologickou roli Panny Marie v dějinách spásy. S touto interpretací následně vyslovil svůj nesouhlas Pavol Černý,<sup>56</sup> jenž výklenek vykládá jako *fenestra coeli*, ve smyslu Mariiných ctností. Význam rovněž přikládá i znázornění oblohy v tomto výklenku, která dle něj znázorňuje ranní červánky, symbolizující Kristovo početí z Ducha svatého. V souvislosti s podobností olomouckého obrazu s vratislavskou deskou, připomínanou výše, se jeví pravděpodobnější, že i přes nepřítomnost holubice Ducha svatého ve vrcholu obrazu je možné půlkruhově zakončený výklenek interpretovat jako symbol *porta coeli* ve smyslu výkladu Ivo Hlobila. To potvrzuje i zobrazení dalších třiceti pěti výjevů na desce z bernardinského kláštera ve Vratislavi, představujících jak dobré lidské vlastnosti k dosažení nebeského království, tak špatné vlastnosti, jichž by se měli lidé vyvarovat. S tímto výkladem by byla v souladu i závěrečná pasáž textu, publikovaného Antonínem Kalousem, kde jsou vzpomínány odpustky za spásu duše, udělované věřícím za modlitby před obrazem. Spojením výklenku ve smyslu *porta coeli* a mariánské koruny, znázorněné před ním, by zde Panna Marie byla představena jako *Virgo mediatrix*. Rozvíjení a šíření této ideje, jež je rovněž spojitelná s druhým veršem 118. žalmu, v němž se uvádí: „*Toto je Hospodinova brána, skrze ní vcházejí spravedliví*“, je od 14. století spjata právě s řádem františkánů.

Celý výjev, situovaný v závěru jižní boční lodi kostela Neposkrvněného početí Panny Marie, je po obvodu lemován pletencovým motivem. V něm Pavol Černý vidí možné zobrazení mnišského cingula jako symbolu mravní čistoty,<sup>57</sup> i když pro potvrzení identifikace postrádá detailní zobrazení jeho zakončení. S ohledem na modlitbu mariánského růžence, s níž je celý obraz spjatý, by pletencový motiv mohl představovat trnovou korunu. Ta by tak byla paralelou k věnci z růží, jež zde má podobu jednoduchého růžence z červených a žlutých kuliček, a současně by odkazovala ke Kristovým mukám, znázorněným ve střední partii obrazu. Trnová koruna, vnímaná již od dob církevních otců jako

<sup>55</sup> Hlobil (pozn. 5), s. 13.

<sup>56</sup> Černý (pozn. 19), s. 411–412.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 413.

symbol chvály a panování Krista, by byla pro věřící příslibem jejich spásy.<sup>58</sup> Tak by bylo možno trnovou korunu, lemující motiv, vnímat jako očekávání dalšího života v nebi, k němuž měla věřícím dopomoci i modlitba růžence. Na úzké provázání trnové a růžové koruny ukazuje i anonymní, avšak s dominikánskou variantou růžence spjatý dřevořez z knihy Jacoba Sprengera *Erneuerte Rosenkranzbruderschaft* z roku 1476,<sup>59</sup> na němž je Ježíšek na klíně Panny Marie korunovaný trnovou korunou, do níž jsou zasazeny květy, a současně spolu se svou matkou přijímá květinové věnce od členů růžencového bratrstva, modlících se k ústřední dvojici.

## Závěr

Klášteří kostel Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Bernarda Sienského skrývá cenný soubor pozdně gotických nástěnných maleb, jejichž vysoká hodnota je zřejmá již při prvním ohledání. Olomouc, sídlo biskupa, lze ve zkoumané době, tedy přibližně od poloviny 15. století, kdy ji prvně navštívil papežský pověřenec a proslulý kazatel Jan Kapistrán, do dvacátých let 16. století, kdy se i tady začínají prosazovat Lutherovy myšlenky, nepochybně zařadit mezi významná kulturní centra v zemích Koruny české a vzhledem k historickému dění v inkriminovaném období snad i v celé střední Evropě. Velký podíl na tom měly nepochybně události 15. století, jež je označováno za nejbouřlivější období v dějinách moravského královského města. Díky danému sledu historických událostí si Olomouc potvrdila svou pozici katolického centra, což mělo podíl i na vytvoření podmínek pro vznik a rozvoj specifické kultury.

Dokladem toho je i nástěnná malba v čele klenby závěru jižní boční lodi kostela Neposkvrněného početí Panny Marie a sv. Bernarda Sienského na Bělidlech. Výjev, který je epigraficky datován rokem 1500, je s největší pravděpodobností nejstarším zobrazením Růžencové Madony na našem území. Kromě obvyklých růženců, které drží všechny zobrazené postavy, včetně Ježíška, ve spodním pásu v rukou, je na obraze znázorněn ještě jeden. Růženec v podobě kuliček navlečených na šňůru po celé šířce obrazu obsahuje celkem sedmdesát jedna kuliček, kde je vždy po deseti žlutých vložena jedna červená kulička většího průměru. Tím vzniká sedm částí, k nimž se váže stejný počet zobrazení připomínající sedm radostí a sedm bolestí Panny Marie. Samotný počet kuliček není náhodný, nýbrž číslo sedmdesát jedna vyjadřuje délku pozemského života Panny Marie, jež je na obraze oslavována a které je zde vzdávána úcta.

Z výše uvedeného ikonografického výkladu vyplývá, že ve františkánské verzi růžence je velmi důležitá číslovka sedm. K sedmi částem růžence se váže sedm radostí a sedm bolestí Panny Marie, prostřednictvím nichž jsou připomínány podstatné okamžiky ze života Panny Marie a Krista, tradičních objektů lidové zbožnosti. Sedm je rovněž drahých kamenů na koruně Panny Marie, jež symbolizují jak její vlastnosti, tak její úlohu v dějinách spásy. Sedm výjevů po sedmi je na vratislavské desce s názvem *Corona beatissimae Virginis Marie*, jejichž čtrnáct výjevů ve dvou spodních řadách se zcela shoduje se zobrazeními

<sup>58</sup> Jerzy Józef Kopec, *Męka pańska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza*, Warszawa 1975, s. 249–250.

<sup>59</sup> *500 Jahre Rosenkranz* (kat. výst.), Erzbischöfliches Diözesanmuseum Köln 1976, Hatto Küffner – Walter Schulten (edd.), Diözesanmuseum Freising 1976, s. 23.

olomoucké malby a již mohli olomoučtí bratři znát z místa jejího původního uložení, kde se krátce před vznikem olomouckého Růžencového obrazu konala řádová kapitula. Kromě sedmi radostí a sedmi bolestí Panny Marie je zde rovněž vyobrazeno sedm zástupců nebeských hierarchií, personifikace sedmi smrtelných hříchů, sedmi ctností, sedmi darů Ducha svatého a sedmi představitelů pozemského života. Kromě toho jsou všechny tři partie obrazu navzájem propojeny postavou Panny Marie, které je ve františkánském prostředí přisouzena role zprostředkovatelky mezi církví a Kristem. Neboť se jedná právě o Pannu Marii, vyvolenou Bohem, zbavenou všech hříchů, jež provázela Krista po celý jeho pozemský život a sdílela s ním všechna jeho utrpení a ponížení, až do jeho smrti na kříži. Po jejím nanebevzetí, jež je posledním zobrazením na olomoucké malbě, pak byla korunována Kristem a Bohem a usedla vedle nich jako královna nebes. Zobrazení Panny Marie jako *Virgo mediatrix* odpovídá i spojení výklenku ve smyslu *porta coeli* a mariánské koruny ve vrcholové partii, neboť milosti lze dosáhnout pouze prostřednictvím modliteb a kontemplace před mariánským obrazem.

Z doby po roce 1500 lze na našem území nalézt ještě jednu nástěnnou malbu, jež byla vytvořena dle vratislavské desky. Jedná se o růžencový obraz Koruna Panny Marie nacházející se na západní polovině severní stěny lodi kostela sv. Víta v Jemnici.<sup>60</sup> V současné době můžeme z původních čtyřiceti devíti medailonů koruny vidět jen několik málo tajemství ve spodní řadě, které připomínají události ze života Ježíše Krista a Panny Marie, jako například *Zvěstování*, *Navštívení*, *Narození*, *Klanění tří králů* či *Korunování trnín*. Pro jasnou vizuální a ikonografickou podobnost není pochyb o východisku. S obrazem se mohli bratři seznámit buď při konání jedné z řádových kapitol ve vratislavském klášteře, nebo při pobytu tamtéž, jelikož tam až do roku 1522 sídlilo centrum řádových studií, než došlo k jeho přesunutí do západočeské Kadaně. V jemnickém kostele pak byl prostřednictvím obrazu šířen vizuální formou kult růžencové zbožnosti a malba byla nepochybně používána i jako ilustrace při kázání.

Dobově oblíbené zobrazení Apokalyptické ženy lze rovněž vnímat v souvislosti s interpretací Církve, a to především v návaznosti na kázání Bernarda z Clairvaux na neděli v oktávu svátku Nanebevzetí Panny Marie.<sup>61</sup> V něm vyzýval věřící, aby se přimlouvali u Bohorodičky, již byla přisouzena role zprostředkovatelky mezi Církví a Kristem, tak jako byl Kristus prostředníkem mezi Bohem Otcem a člověkem. Ve františkánské pašijové mystice je Panně Marii vždy přisouzena role přímiluvkyně ve smyslu *compassio Christi* a apokalyptické zobrazení slunce kolem její postavy je patrně možné interpretovat jako naplnění Kristových slov „*Já jsem světlo světa*“ a dogmatu o Neposkvrněném početí Panny Marie.

Apokalyptické zobrazení sluneční záře kolem postavy Panny Marie, jež patří ve františkánském prostředí mezi oblíbené ikonografické typy, je rovněž možné interpretovat jako naplnění Kristových slov „*Já jsem světlo světa*“ a myšlenky o Neposkvrněném početí

<sup>60</sup> Zuzana Křenková, Die Wandmalerei in der ehemaligen Kirche der Franziskaner-Observanten in Jamnitz und ihr schlesischer Hintergrund, *Quart, Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*, 2013, s. 20–35. – Eadem, Nově nalezená malba v bývalém kostele františkánů observantů v Jemnici a její slezské východisko, *Památky Vysočiny, sborník NPÚ ÚOP v Telči*, 2011, s. 126–39. – Eadem, Středověké dějiny a stavební vývoj kostela sv. Víta v Jemnici, *Monumentica* IV, č. 1, 2016, s. 18–32.

<sup>61</sup> Naposledy zdůraznila výklad Apokalyptické ženy v souvislosti s Bernardovým kázáním Milada Studničková, viz Milada Studničková, Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 183–189.

Panny Marie. Dokladem toho je i spis z pera Jan Bosáka Vodňanského *Traktát o počítí přečistém a neposkvrněném důstojné Panny Marie* z roku 1509. Na našem území se jedná o jediné dílo, které reflektuje teologický spor, v němž proti sobě stáli na jedné straně františkánští a na druhé straně dominikánští teologové. Traktát je napsán formou dialogu mezi františkánem Janem a jeho odpůrcem, dominikánem Hendrychem. Autor zde na několika místech doporučuje modlitbu k obrazu „*panny marie w slunczy*“ jako účinnou a spolehlivou. Pravidelnými modlitbami k tomuto mariánskému obrazu se měl dle tradice zázračně uzdravit dokonce i papež Sixtus IV., který byl velkým ctitelem Panny Marie. Díky jeho osobě došlo ke znovuoživení palčivé otázky o Neposkvrněném počítí Panny Marie, neboť tento pontifik dával své postavení v dané otázce jasně najevo. Například i tím, že zavedl odpustky za modlitbu před obrazem Panny Marie Ve slunci.<sup>62</sup>

S ohledem na ikonografii nástěnné malby v čele klenby závěru jižní boční lodi kostela na Bělidlech, jež jednoznačně reflektuje františkánskou spiritualitu na konci 15. a na počátku 16. století, je nutné hledat objednavatele ve františkánských řadách. Observantský řád byl s ohledem na zachování principu chudoby, který je ustanoven již v jejich řádových regulích, ještě v pozdním středověku stále odkázán při výzdobě svých svatyní na finanční podporu donátorů. Ti tak mohli významně zasáhnout jak do výtvarného programu výzdoby, tak ovlivnit výběr umělců a jejich kvalitu. S ohledem na bohatou a velmi kvalitní výzdobu i jiných klášterních kostelů františkánů-observantů, které byly v pozdním středověku oblíbeným pohřebním místem jejich donátorů, se františkánská prostota a chudoba ocitá v naprostém protikladu k uměleckému vybavení klášterních interiérů a řádových kostelů. Zpravidla se jednalo o mecenáše z řad šlechty či bohatých měšťanů, někdy rovněž významné církevní příslušníky. Tomu by v olomouckém prostředí na přelomu 15. a 16. století nejvíce odpovídala postava Jana Filipce. Tento administrátor olomouckého biskupství a kancléř uherského království byl vzdělaný muž, který větší část svého života působil jako poradce Matyáše Korvína a později i jeho následovníka na uherském trůnu, Vladislava II. Jagellonského. Matyáši Korvínovi se Jana Filipce podařilo se souhlasem papeže Sixta IV. dostat i do biskupského úřadu ve Velkém Varadině, a to i přes skutečnost, že nebyl vysvěcený na kněze. Do františkánského řádu vstoupil Jan Filippec ve Vratislavi v roce 1492 až v pokročilém věku. Dle jeho názorů se jednalo o vytrvalého odpůrce radikální reformace a kritika Jednoty bratrské, jak dokládá i jeho kladné přijetí Svatojakubské smlouvy (1508) namířené proti bratřím. Vedle kláštera v Uherském Hradišti,<sup>63</sup> který založil roku 1490 a jenž se stal místem jeho posledního odpočinku († 17. června 1498), se podílel na zřízení dvou dalších observantských klášterů, a to v hornouherské Skalici (1469) a ve slezském Javoru (1489).

Po dosazení do čela varadinského biskupství, které bylo jedním z nejbohatších v Uhrách,<sup>64</sup> se Jan Filippec dostal k dostatečně velkému a pravidelnému příjmu, jenž mu

<sup>62</sup> O několik let později zavedl papež Alexandr VI. podobné odpustky za modlitbu před obrazem sv. Anny Saměťeti, viz Stephan Beissel, *Rosenkranzbilder aus der Zeit um 1500*, *Zeitschrift für christliche Kunst* 13, 1900, s. 36. Oba dva výše uvedené příklady ukazují na vzrůstající úctu k Neposkvrněnému počítí Panny Marie.

<sup>63</sup> Patrně pro dobré vztahy s Vladislavem byl klášteru roku 1498 připsán komorní plat z města, čímž byl zabezpečen jeho chod. Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praha 2001, s. 215.

<sup>64</sup> Podle zprávy jednoho benátského vyslance z roku 1525 vynášelo 26 000 zlatých, čímž se řadilo na druhé až třetí místo za ostrihomské arcibiskupství spolu s Pětikostelím. Elemér Mályusz, *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*, Budapest 1971, s. 181.

mohl zajistit velmi slušnou obživu, ale i dostatek financí na zakladatelskou a uměnímilovnou činnost. Avšak výnosy z varadínského biskupství musely rovněž pokrýt výdaje na Filipcových diplomatických cestách. A prostředků někdy muselo být opravdu hodně, neboť je známo, že při pobytu ve Francii roku 1487 měl výdaje tak veliké,<sup>65</sup> že si musel další peníze půjčovat ještě v průběhu cesty. Dle bohatého itineráře Jana Filipce jsme zpraveni o jeho četných cestách do sousedních zemí, včetně slezské Vratislavi, kde ke konci svého života vstoupil roku 1492 do řádu. Navíc je z pramenů doložen pobyt Jana Filipce v inkriminované době v olomouckém klášteře, na jehož opravu po požáru přispíval od roku 1492 a jemuž věnoval několik chorálních knih.<sup>66</sup> A tak můžeme *Růžencový obraz* s největší pravděpodobností označit za ztvárnění jeho hluboké mariánské úcty a růžencové zbožnosti, neboť se v jeho osobnosti snoubí činnost donátora, kdy téměř všechny své finance získané v průběhu světského života postoupil ve prospěch věcí věčných a duchovních, i řádového příslušníka, díky čemuž skrývá nástěnná malba mnoho rovin, do nichž se lze ponořit pouze při dlouhých úvahách nad životem a utrpením Spasitele a jeho matky Panny Marie.

V souvislosti s přijetím hypotézy, že Jan Filipec byl objednavatelem a ideovým tvůrcem konceptu nástěnných maleb, se znovu otevírá otázka zobrazení skutečných historických postav na nástěnné malbě. Jednalo by se o významné církevní a světské historické osobnosti, se kterými se Jan Filipec setkával na svých četných diplomatických jednáních. Například v letech 1489 až 1490 se odehrála jednání v Linci,<sup>67</sup> kterých se kromě Jana Filipce zúčastnil jak římský král Maxmilián I., tak papežský legát a další důležité historické postavy tehdejší doby. Při pohledu na nástěnnou malbu se zdá nejvíce pravděpodobné, že Jan Filipec nezůstal jako objednavatel věrným diplomatem Matyáše Korvína, neboť ten byl dlouhodobě ve válce s římským císařem. Filipec si naopak dovolil být v rozporu s náplní svých dřívějších misí a zpodobnil Friedricha III. i Maxmiliána I. na malbě v olomouckém kostele, a tak jim vzdal hold za podporu při vzniku prvního, papežem oficiálně schváleného růžencového bratrstva. Jana Filipce lze na obraze identifikovat dle zlatého šperku spínajícího plášť, který mu daroval po ukončení jednání v Linci římský král Maxmilián. Tím sám sebe umístil po levici Panny Marie mezi církevní příslušníky, vedle papeže Sixta IV., Heinricha Institorise, Jakoba Sprengera či Jana Kapistrána, již se různými způsoby podíleli na šíření kultu růžencové zbožnosti. Jak dokládá nadace z roku 1492, prostřednictvím níž se udělují stodenní odpustky těm, kdo přijdou zazpívat či poslechnout píseň *Salve regina* do farního kostela sv. Mořice u příležitosti různých církevních svátků,<sup>68</sup> měl podíl na propagaci mariánského kultu na Olomoucku právě i Jan Filipec.

<sup>65</sup> Antonín Kalous, Jan Filipec v diplomatických službách Matyáše Korvína, *Časopis Matice moravské* CXXV, 2006, s. 3–32, cit. s. 30.

<sup>66</sup> S úvahou o Janu Filipcovi jako možném objednavateli nástěnné malby v olomouckém kostele pracoval již dříve Ivo Hlobil, Antonín Kalous či Zuzana Křenková, viz Ivo Hlobil, Úvodní glosy k nástěnné malbě pozdní gotiky a rané renesance na Olomoucku, in: idem – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci III. Olomoucko*, Olomouc 1999, s. 407; Kalous (pozn. 6), s. 42, Křenková (pozn. 59), s. 138.

<sup>67</sup> Kalous (pozn. 65), s. 27.

<sup>68</sup> Kalous (pozn. 6), s. 44, pozn. 9.



## LITERATURA A PRAMENY

### Edice a prameny

- Mirella Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957.
- Philippe Ariès, *Dějiny smrti I.*, Praha 2000.
- Bernardino Barban, La corona dei sette gaudi, *La Madonna nella spiritualità francescana V*, 1963, c. 126–132.
- Stephan Beissel, *Geschichte der Verehrung Marias im 16. und 17. Jahrhundert*, Freiburg im Breisgau 1910.
- František Bolek, *Katolické kostely a kaple v Olomouci*, Olomouc 1936.
- Milan Buben, *Encyklopedie řádů, kongregací a řeholních společností katolické církve v českých zemích III/1*, Praha 2006.
- Josef Cibulka, Korunovaný Assumpta na půlměsíci. Příspěvek k české ikonografii XIV.–XVI. století, in: Jan Štenc (ed.), *Sborník k sedmdesátým narozeninám K. B. Mádlu*, Praha 1929, s. 80–127.
- Pavol Černý, Růžencová madona, in: Ivo Hlobil – Marek Perůtka (edd.), *Od gotiky k renesanci: výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550. III., Olomoucko* (kat. výst.), Olomouc 1999, s. 410–413.
- Maurice Dejonge, *Roma santuario Mariano*, Bologna 1970.
- Eugène Druve, La méditation universelle de Marie, *Maneir*, 1949, s. 420–568.
- Eamon Duffy, *The stripping of the Altar: Traditional Religion in England c. 1400 – c. 1580*, New Heaven – London 1992.
- Petr Ebel, *Bohemia Franciscana: Františkánský řád a jeho působení v českých zemích 17. a 18. století*, Olomouc 2001.
- Jutta Fonrobert, heslo Apokalyptisches Weib, in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon für christlichen Ikonographie I*, Freiburg im Breisgau 1994, s. 146.
- Rona Goffen, Friar Sixtus IV. and the Sistine Chapel, *Renaissance Quarterly XXXIX*, 1986, s. 218–262.
- Ursula Grossmann, Studien zur Zahlensymbolik des Mittelalters, *Zeitschrift für katholische Theologie LXXVI*, 1954, s. 19–54.
- Petr Hlaváček, *Čeští františkáni na přelomu středověku a novověku*, Praha 2005.
- Ivo Hlobil, K ikonografii, symbolice a významu růžencového obrazu v kostele Neposkvrněného početí Panny Marie v Olomouci-Bělidlech, *Sborník památkové péče v Severomoravském kraji I*, 1971, 9–16.
- Antonín Kalous, Jan Filipec v diplomatických službách Matyáše Korvína, *Časopis Matice moravské CXXV*, 2006, s. 3–32.
- Antonín Kalous, Declaratio brevis Corone immaculate virginis: A source for Late Medieval Popular Piety, *Umění LV*, 2007, s. 40–44.
- Antonín Kalous, Jan Filipec v diplomatických službách Matyáše Korvína, *Časopis Matice moravské CXXV*, 2006, s. 3–32.
- Karl Joseph Klinkhammer, *Adolf von Essen und seine Werke*, Frankfurt am Main 1972.
- Jerzy Józef Kopeć, *Męka panska w religijnej kulturze polskiego średniowiecza*, Warszawa 1975.
- Zuzana Křenková, Nově nalezená malba v bývalém kostele františkánů observantů v Jemnici a její slezské východisko, *Památky Vysočiny, sborník NPÚ ÚOP v Telči*, 2011, s. 126–139.
- Zuzana Křenková, Die Wandmalerei in der ehemaligen Kirche der Franziskaner-Observanten in Jamnitz und ihr schlesischer Hintergrund, *Quart, Quartalnik Institutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego*, 2013, s. 20–35.
- Zuzana Křenková, Středověké dějiny a stavební vývoj kostela sv. Víta v Jemnici, *Monumentica IV*, č. 1, 2016, s. 18–32.
- Jules Lutz – Paul Pedrizet (edd.), *Speculum humanae salvationis*, Leipzig 1907.
- Josef Macek, *Víra a zbožnost jagellonského věku*, Praha 2001.
- Elmér Mályusz, *Egyházi társadalom a középkori Magyarországon*, Budapest 1971.
- Heinz Meyer, *Die Zahlenallegorese im Mittelalter*, München 1975.
- Adolf Nowask, *Církevní památky umělecké z Olomouce I*, Olomouc 1890.
- Pieters Francis van den Oudendijk, *Dürers „Rosenkranzfest“ en de ikonografie der Duitse rozenkransgroepen van de XVIe en het begin der XVIIe eeuw*, Amsterdam 1934.
- August Prokop, Aus Olmütz, *Mittheilungen k. k. Central-commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, Neue Folge IX*, 1883, s. 105–109.

- Philipp Schmidt, Edelsteine, in: Konrad Algermissen – Ludwig Böer – Carl Feckes et al., *Lexikon der Marienkunde*, Regensburg 1967, col. 1499–1503.
- Walter Schulten (edd.), *Diözesanmuseum*, Freising 1976.
- Milada Studničková, Úvodní iluminace Smíškovského graduálu jako klíč k interpretaci rukopisu, in: Dalibor Prix (ed.), *Pro arte. Sborník k počtě Ivo Hlobila*, Praha 2002, s. 183–189.
- Jacobus de Voragine, *Legenda Aurea*, Praha 1984.
- Erich Wimmer, *Maria im Leid, Die Mater Dolorosa in der deutschen Literatur und Frömmigkeit des Mittelalters* (Dissertation), Philosophische Fakultät Julius-Maximilians-Universität, Würzburg 1968.
- Katarzyna Zalewska, *Modlitwa i obraz. Średniowieczna ikonografie różancowa*, Warszawa 1999.

## **MARIAN PIETY AND THE WALL PAINTINGS AT THE CHURCH OF THE IMMACULATE CONCEPTION OF THE VIRGIN MARY AND ST. BERNARDINE OF SIENA IN OLOMOUC**

### Summary

The Late Middle Ages was a time of heightened spirituality and an emphasis on traditional objects of popular piety—the Virgin Mary and the life of Christ. Wall paintings in the choir and at the end of the northern and southern nave of the Church of the Immaculate Conception of the Virgin Mary in Olomouc are surely connected with Marian piety and its expression in the rosary. These trends, which were strongly promoted in Catholic circles, were supported by the mendicant orders and spread through the influence of the Franciscan-Observants.

Among the Franciscans of the 15th century was the most popular version the one that was promoted by St Bernardino of Siena and his disciple St Giovanni of Capistrano. Capistrano was a pale shadow of his master, but his mission in central Europe in the middle of the 15th century had a deep impact on religious life in the region for many decades. His work proved instrumental to the great expansion of power of the Order of Observant Franciscans, and he also played a part in the reawakening of the visual arts in Bohemia after the long years of the Hussite wars. The wall painting of *Our Lady of the Rosary* from 1500 is a variation on a panel painting of *Corona Beatissimae Mariae*, now at the National Museum in Warsaw. It was probably the artistic model for the painting in Olomouc. The iconographic programme of the panel, that was created around the year 1500 for the Church of St Bernardino of Siena in Wrocław, was just as a painting in Olomouc a demonstration of the order's reverence for Mary and devotion to the rosary. The fact that paintings were widespread recalls the general trends of piety at the end of the Late Middle Ages, although one can find specific point in common between Franciscans in Olomouc and in Wrocław, Jan Filipec. He was an advisor of the king Matthias Corvinus, an administrator of the Roman Catholic Diocese of Olomouc and from 1492 Franciscan monk. He took his vows in Wrocław and joined the Franciscan Order in Olomouc, where he lived about the year 1500.



**Obrázek 1:** Růžencový obraz, 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, závěr jižní boční lodi. Foto: Vladěna Pavlíková



**Obrázek 2:** Růžencový obraz, detail, 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, závěr jižní boční lodi. Foto: Vladěna Pavlíková



**Obrázek 3:** Růžencový obraz, detail, 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, závěr jižní boční lodi. Foto: Vladěna Pavlíková



**Obrázek 4:** Růžencový obraz, detail, 1500, nástěnná malba, Olomouc, kostel Neposkvrněného početí Panny Marie, závěr jižní boční lodi. Foto: Vladěna Pavlíková



**Obrázek 5:** Corona beatissimae Virginis Mariae, okolo 1500, tempera na jedlové desce, Warszawa, Muzeum Narodowe. Reprodukce: Katerzyna Zalewska, *Modlitwa i obraz, Średniowieczna ikonografia różańcowa*, obr. 12

**SYMBOLIKA NÁMĚTU „ZVĚSTOVÁNÍ PANNĚ MARIÍ“ V RÁMCI STRATEGIE UMĚLECKÉ SEBEREPREZENTACE NAZARÉNSKÝCH MALÍŘŮ. KONCEPCE FRANZE PFORRA, JOHANNA FRIEDRICH A OVERBECKA A JEJICH POKRAČOVATELŮ V ČECHÁCH: JOSEFA VOJTĚCHA HELLICH A JOSEFA MÁNESA**

JAN ŘEZÁČ

Absolvent doktorského studia na ÚDU FF UK, aktuálně soukromý badatel, Mnichov  
E-mail: rezac@centrum.cz**ABSTRACT****The symbolism of the theme of the Annunciation to the Virgin Mary in the self-presentation strategies of the Nazarene painters. The concepts of Franz Pforr, J. F. Overbeck and their successors in Bohemia, J. V. Hellich and Josef Mánes**

This study deals with one of the key subject of the iconography of Christian art, as treated in the same early 19th century by members of the Nazarene Brotherhood, and around the middle of the same century by two leading painters in Bohemia. The author refers to the period reflection of the history of the treatment of this subject. He examines the aspect of the above-listed artists' self-presentation in tackling the subject, in contexts ranging from the personal to the public.

**Keywords:** Annunciation Holy Mary; Josef Vojtěch Hellich; Josef Mánes; Nazarene painters; Johann Friedrich Overbeck; Franz Pforr; Julius Schnorr von Carolsfeld; Raffael

Cílem této studie<sup>1</sup> je vymezení a popis příčin obliby tématu *Zvěstování Panně Marii* u malířů sdružených od roku 1809 v neformálním spolku *Svatolukášského bratrstva*, později známých pod zjednodušeným názvem *nazaréni*.<sup>2</sup> Tento tradiční námět křesťanské ikonografie se stal v jejich okruhu výrazným projevem sebeidentifikace současně umělecké a sociálně-psychologické, směřované částečně i vůči (tehdy poměrně úzké) skupině objednavatelů. Následně svědectví o přenesení tohoto „nazarénského“ konceptu (po rozpadu struktury původního společenství) do prostoru střední Evropy – Prahy poloviny 19. století –, včetně rozvíjení nových významových poloh v prostředí změněných kontextů, je další publikovanou sondou v české odborné uměleckohistorické

<sup>1</sup> Tento příspěvek vychází z mé magisterské práce vypracované a obhájené na Ústavu pro dějiny umění FF UK. Rešerše, týkající se vztahů německého romantického umění k českým zemím, v Centrálním ústavu pro dějiny umění (*Zentralinstitut für Kunstgeschichte*) v Mnichově, podpořila na začátku nadace Leonhard Moll Stiftung. Zvláštní poděkování patří panu Siegfriedu Adamzigovi za jeho obětavou organizační činnost věnovanou stipendistům. Za přátelské konzultace a povzbuzení děkuji panu Stephanu Seeligerovi.

<sup>2</sup> Srov. Michael Krapf, *Zu den Voraussetzungen der Entstehung des Lukasbundes in Wien*, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (katalog výstavy), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981, s. 27–33. Dále viz Jan Řezáč, *Transformace forem a témat nazarénského malířství v Čechách na příkladu oltářního obrazu Josefa Vojtěcha Hellicha* (magisterská práce), Ústav pro dějiny umění, FF UK Praha 2009, s. 9–11 (Kapitola I.3. *Pojmy Nazarénství, Nazaréni a nazarénské umění* a jejich zasazení do historických souvislostí).

literatuře, naznačující možná specifická, retrospektivní obohacení širšího proudu umění nazarénské orientace, vzešlá z českých zemí.

## I. Nazarénská sebereprezentace – strategie „vymezení se“

Usilování o všeobecnou obnovu forem výtvarného umění (oproštěného od „umělectví“),<sup>3</sup> proklamované nazarény a doprovázené aspekty umělecké sebereprezentace,<sup>4</sup> našlo faktické ztvárnění v promítání zážitků mladých umělců<sup>5</sup> a jejich postupně nabývaném malířském vzdělání do nadreálné, transcendentální, Biblí a křesťanským náboženstvím definované, predestinované ikonografie, výtvarně zhmotněné mnohokrát v minulosti.<sup>6</sup>

Nosné tendence *Svatolukášského bratrstva* souvisí s dobovou vlnou odporu vůči sekularizaci a osvícenskému racionalismu.<sup>7</sup> „Produchovní“, konkrétně vyjádřené sakralizováním individuálních prožitků<sup>8</sup> a vzájemných sociálně-uměleckých vztahů,<sup>9</sup> reflektuje život a na něj bezprostředně navazující umění prizmatem náboženství a náboženských

<sup>3</sup> Např. Frank Büttner, *Der Streit um die „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* XLIII, 1983, s. 55–76.

<sup>4</sup> Pojem „sebereprezentace“ je zatím v uměleckohistorické literatuře spojován spíše s aktivitami donátorů a sociálním milieu, zejména v souvislosti s architekturou. Srov. Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München 1974, s. 317–320. – Edward B. Henning, *Patronage and Style in the Arts: A Suggestion Concerning Their Relations*, in: Milton C. Albrecht – James H. Barnett-Mason Griff (ed.), *The Sociology of Art and Literature*, New York 1976, s. 359–361. – Manfred Jauslin, *Die gescheiterte Kulturrevolution. Perspektiven religiös-romantischer Kunstbewegung vor der Folie der Avantgarde* (dizertační práce), Universität Basel 1988, s. 22–25, 65–67. – Paul Guyer, *Exemplary Originality: Genius, Universality, and Individuality*, in: Berys Gaut – Paisley Livingston (ed.), *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge 2003, s. 116–118. „Sebereprezentací“ nazarénů (tak, jak ji zde interpretuji) je potřeba chápat především vzhledem k okruhu potenciálních diváků, jenž byl zpočátku omezen.

<sup>5</sup> Průměrný věk členů *Svatolukášského bratrstva* v době jeho založení se pohyboval kolem dvaceti let (kromě Josepha Suttera).

<sup>6</sup> Srov. Alfred Neumeyer, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik* (dizertační práce), Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin 1928, s. 5–7, 61–63, 66–70, 72–74. – Harald Keller, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiederentdeckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972*, München 1972. – Paul Eich, *Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter*, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (katalog výstavy), Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1977, s. 27–40. – Hannelore Gärtner, *Patriotismus und Gotikrezeption der deutschen Frühromantik*, in: Peter Betthausen (ed.), *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*, Dresden 1981, s. 34–52. – Nejnověji např. Sabine Fastert, *Die Entdeckung des Mittelalters*, München – Berlin 2000, s. 231–237, 251–255.

<sup>7</sup> K sekularizačním tendencím na začátku 19. století synteticky: Berthold Hinz, *Säkularisation als verwerteter „Bildersturm“*. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die bürgerliche Gesellschaft, in: Martin Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973, s. 108–120, 170–176. – Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts* (dizertační práce), Johann Wolfgang Goethe Universität zu Frankfurt am Main 1977.

<sup>8</sup> Srovnání poskytují např. slova nejstaršího člena *Svatolukášského bratrstva* Josepha Suttera, publikovaná in: Ludwig Grote, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*, München 1972, s. 57.

<sup>9</sup> Vztah umělců k dobové společnosti vedl až k ideji autonomního „uměleckého státu“/„státu umělců“. Srov. Michael Thimann, *Der „glücklichste kleine Freystaat von der Welt“? Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom*, in: Ulrich Raulff (ed.), *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München – Wien 2006, s. 61, 74–76, 81–82, 96.

konceptí.<sup>10</sup> Ty jsou obohaceny (zdánlivě „protiromantickými“) prvky etablování se do širší společnosti, do rodinných pocitů i sublimní erotiky,<sup>11</sup> navíc jsou kombinovány s ještě dětsky „naivně“ hravým pohledem na svět a jeho zákonitostmi.<sup>12</sup>

Výsledkem tohoto snažení jsou figurální kompozice, které mají legitimovat obnovené ideové a také formální standardy umění, jak o tom svědčí dvě kresby Franze Pforra<sup>13</sup> – *Raffael, Fra Angelico (Fiesole) a Michelangelo, zjevující se na oblaku nad Římem*<sup>14</sup> [Obr. 1] a *Albrecht Dürer a Raffael, klečící v adorační modlitbě před personifikovaným trůnicím Uměním*.<sup>15</sup> [Obr. 2] Druhá z těchto kreseb je inspirována typem benátské *Sacra conversazione* a ikonografií *Sposalizio*<sup>16</sup> (kombinováním maleb z okruhu Giovanni Belliniho a Pintoricchia),<sup>17</sup> využívá ale i prvků sochařství jihoněmecké pozdní gotiky (figura

<sup>10</sup> Tato tematika je v současné uměleckohistorické literatuře postupně rozpracovávána mj. jako doplnění studie Hanse Sedlmayra, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1965, s. 168–172, 173–179. – Dále rovněž: Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974, s. 55–56.

<sup>11</sup> Srov. s programovým textem malíře Franze Pforra, publikovaným in: Steffan Matter – Maria-Christina Boerner, *...kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pforrs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern*, Köln – Weimar – Wien 2007, s. 17–19. – Srov. podobné inspirující vizionářsko-eufemistické verše básníka Friedricha von Hardenberga (Novalise): např. Novalis, *Hymny k poctě noci*, Praha 2000, s. 22.

<sup>12</sup> Srov. s výtvarnými artikulacemi v tomto smyslu: Franz Pforr, *Vjezd císaře Rudolfa Habsburského do Basileje v roce 1273, 1808–1810*, olej, plátno, 90,5 x 118,9 cm, neznačeno, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, inv. č. HM 51; Franz Pforr, *Hrabě Rudolf Habsburský nabízí knězi svého koně, 1809–1810*, olej, plátno, 45,5 x 54,5 cm, neznačeno, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, inv. č. 951. Tyto obrazy popsal Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pforr der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn 1924, s. 124. Částečnou analýzu poskytuje Kurt Löcher, *Zu Franz Pforrs „Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel“ – Vom Nutzen Wiener Studienjahre*, in: Bruno Klein – Harald Wolter-von dem Knesebeck (edd.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden – Kassel 2002, s. 428–440. „Dětsky naivní“ stylizace obsažená ve formě díla je trvalým základem tvorby německé romantiky. Srov. Eckart Kleßmann, *Die deutsche Romantik*, Köln am Rhein 1979, s. 81.

<sup>13</sup> Ideovou vůdčí roli Franze Pforra v počátcích *Svatolukášského bratrstva* zdůraznil již Paul F. Schmidt, *Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis und seine Erneuerung der religiösen Malerei*, Berlin 1924, s. 10.

<sup>14</sup> Franz Pforr, *Raffael, Fra Angelico (Fiesole) a Michelangelo, zjevující se na oblaku nad Římem*, 1810, tužka, papír, 301 x 208 mm, neznačeno, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, inv. č. 6.

<sup>15</sup> Franz Pforr, *Albrecht Dürer a Raffael, klečící v adorační modlitbě před personifikovaným trůnicím Uměním*, kolem 1810, technika a rozměry neznášeny, nezněstné (původně v majetku paní Schöff-Thomas, Frankfurt am Main). Tato kresba je známa pouze v podobě grafického přepracování Carlem Hoffem ml. (1807–1862), které vzniklo na objednávku Kunstvereinu ve Frankfurtu nad Mohanem: Carl Hoff ml. (před 1832, rytina, papír, 137 x 214 mm, neznačeno).

<sup>16</sup> K pojmu *Sacra conversazione* nejlépe: Heidrun Stein-Kecks, „Santa (sacra) Conversazione“. Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: Karl Möseneder – Gosbert Schüssler (edd.), „Bedeutung in den Bildern“. *Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg 2002, s. 413–442. – K ikonografií „Zasnoubení Panny Marie“ (*Sposalizio*): Paul Wilhelm von Keppler, *Aus Kunst und Leben, Freiburg im Breisgau* 1911, s. 277–292. – Teresa Grzybkowska, Overbecka interpretacja *Sposalizio* Rafaela, in: Marta i Wojciech Boberscy – Mieczysław Morka – Hanna Samsonowicz (ed.), *Między Padwą a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytniej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 372–373. – Tom Henry, I committenti di Raffaello a Città di Castello (Raphael's patrons in Città di Castello), in: Tom Henry – Francesco Federico Mancini (edd.), *Gli esordi di Raffaello tra Urbina, Città di Castello e Perugia* (katalog výstavy), Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Pinacoteca Comunale, Città di Castello – Perugia 2006, s. 49–54.

<sup>17</sup> Pietro Scarpellini – Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, s. 181–187. – Francesco Buranelli, *L'appartamento Borgia in Vaticano*, in: Vittoria Garibaldi – Francesco Federico Mancini (edd.), *Pintoricchio* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria 2008, s. 69–70. *Pintoricchiova kompozice – freska, zdobící prostor vatikánského L'appartamento Borgia*, je příkladem sekularizace

Albrechta Dürera). Naopak ideové zázemí této výtvarné syntézy tvoří texty Geoga Wolfganga Knorra a Wilhelma Heinricha Wackenrodera.<sup>18</sup> Tyto Pforrovy kompozice tak transformují tradiční zobrazení náboženského námětu, event. formu oltářního obrazu, v programovou alegorii a prezentují intence *Svatolukášského spolku* pomocí bipolární, resp. tripolární skupinové, nadčasové podobizny obdivovaných tvůrčích vzorů.

Koncepcí obou kreseb – „povyšení“ *Umění* včetně jeho revokovaných záměrů do nadpozemské roviny (u výjevu *Raffael, Fra Angelico a Michelangelo, zjevující se na oblaku nad Římem* obohacené o moment „zbožštění“ umělců<sup>19</sup> v návaznosti na výtvarné rozvržení *apoteóz*, event. *glorií* pozdní gotiky a severské renesance<sup>20</sup>) – je zároveň systémovým vyjádřením různých přístupů k možnostem vizuálního zobrazení a jeho působení na diváka: cesty *přírody* tzn. napodobení (Dürer, Fra Angelico), *fantazie* (Michelangelo) a *krásy – ideálu* (Raffael).<sup>21</sup>

Druhá ze zmiňovaných Pforrových kompozic klade navíc důraz na složitější modelování dějové situace – okolnosti, za jakých umělci před trůnem zhmotněného, alegorizovaného *Umění* (v modlitbě) klečí, a tím jej zároveň adorují<sup>22</sup> jako ochranné, patronátní božstvo, „vyšší“ ideu i sakralizovanou inspirující múzu.<sup>23</sup> Kresbu charakterizuje navíc poloha zdůraznění protichůdných uměleckých kvalit obou zobrazených aktérů (Dürera a Raffaela), vyjádřená traktováním jejich figur, postoji, oblečením a rozdílnými místy v pozadí, „transparentem“, který však zpodobení historičtí malíři zároveň společně ideově zastupují a reprezentují ve smyslu výběrové syntézy.<sup>24</sup> Koncept, zamýšlený jako výraz přítomnosti obou hlavních představitelů *Svatolukášského bratrstva*, je prostředkovaný

---

náboženského námětu v renesančním umění. Alegorie *Svobodných umění* (*Artes liberales*) vychází v tomto případě z tradičního typu *Sacra conversazione*. K Pforrovi studiu Pintoricchiových římských obrazů viz: Lehr (pozn. 12), s. 279. – Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997, s. 430–433.

<sup>18</sup> Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1987, s. 58–59. Wackenroder při práci na tomto svém spise patrně vycházel mj. také z biografii umělců od Giorgia Vasariho a Lodovica Dolce.

<sup>19</sup> Renesanční označení geniálního umělce jako *divinus* je v tomto smyslu třeba zaměnit za přílehavější termín *sanctus*. Srov. Liebenwein-Krämer (pozn. 7), s. 236.

<sup>20</sup> K tomu srov. Martin Sonnabend, Franz Pffor in Rom, in: Margreth Stuffmann – Werner Busch (edd.), *Zeichnen in Rom 1790–1830*, Köln am Rhein 2001, s. 48. – Mareike Henning, *Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städtelschen Kunstinstitut* (katalog výstavy), Städtelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main 2003, s. 179–181.

<sup>21</sup> Toto vymezení uvádí Johann Friedrich Overbeck ve svém textu *Drei Wege der Kunst*. Viz Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Köln – Weimar – Wien 1999, s. 108–111, 296–299. Overbeckův text se zachoval v písemné pozůstalosti Franze Pforra.

<sup>22</sup> Srovnání poskytuje podobné duální vyrovnávání se Giotta s uměním Cimabuea v Dante Alighierio *Divina commedia*. Srov. Ernst H. Gombrich – Ernst Kris – Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt am Main 1980, s. 46–48. V souvislostech s Platónovou a Aristotelovou, resp. Plotinovou teorií ideální (krásné) formy, vzešlé z „duše-myšlenky svého tvůrce“, např. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960, s. 12–16.

<sup>23</sup> Johann Friedrich Overbeck ji později promítnul (přímo) do postavy Panny Marie. Srov. Franz Binder (ed.), [Margaret Howitt], *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Zweiter Band: 1833–1869*, Freiburg im Breisgau 1886, s. 62. V souvislostech s neoplatónskou naukou, propagovanou v renesanční Florencii Marsilii Ficinem, pojednáno např. Raymond Klíbanky – Erwin Panofsky – Fritzl Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1990, s. 370–371.

<sup>24</sup> Klaus Lankheit, *Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952, s. 138.



splynutím, ztotožněním se s jejich vzory – Franz Pforr jako Albrecht Dürer a Johann Friedrich Overbeck jako Raffael.<sup>25</sup>

V rané (sebeidentifikační) fázi své tvorby setrvávají tak nazarénské umělci ponejvíce v mezích intimního rámce svého kruhu – úzké elitní skupiny, která vedla programově výtvarně vyjadřovanou, subtilní, sofistikovanou, vzájemně obohacující kreativní komunikaci, pointovanou často připojením vlastních autoportrétů a portrétů.<sup>26</sup>

Umění nazarénu se zároveň od samého počátku pohybovalo mezi prosazováním vlastních tvůrčích postupů a napodobením (srov. s kontrastně pojímanými pojmy Johanna Davida Passavanta *Nachahmung* a *Nachbildung*). Tento zdánlivý paradox je úzce spjat se situací vyrovnávání se (vyvíjejícího se) uměleckého individua s potenciálními vzory. Je zastřešen ideou podřízení se Bohu, tzn. vymezením se jednotlivých členů *Svatolukášského bratrstva* a celku tohoto postupně se rozšiřujícího uměleckého společenství jako „božích služebníků“, mj. právě za pomoci též pro tento účel uměle konstruovaných strategií pozdně gotických a renesančních umělců (především Raffaela),<sup>27</sup> ztotožňovaných navíc mnohdy s křesťanskými svěťci i samotným Ježíšem Kristem.<sup>28</sup>

Z toho pramenící významovou mnohoznačnost nazarénského umění – složité obsahy, kterým nelze zcela porozumět bez textových výkladů jednotlivých tvůrců, a systém přejímání historických forem, na něž nazarénské kompozice navazují, doplňuje výsledný efekt, který zahrnuje kromě faktoru rozvíjení fantazie potenciálního diváka také morální a etické apely.<sup>29</sup> Konečný výsledek je v tomto smyslu potřeba vnímat jako produkt osvícenstvím podněteného didaktického usilování, výchovy v „náboženském“, svěbytně křesťanském smyslu, jak bylo, nezávisle na nazarénech, ustaveno a definováno mj. romantickými tezemi bratří Friedricha a Augusta Wilhelma Schlegelových.<sup>30</sup>

<sup>25</sup> Franz Pforr byl nazarénu oslovován jako *Albrecht Mainstädter* (aluze na Albrechta Dürera a zároveň na Pforrův původ z Frankfurtu nad Mohanem), Johann Friedrich Overbeck jako *Johannes* (první Overbeckovo jméno a také ztotožnění se sv. Janem Evangelistou). Teprve po Pforrově smrti byl nově přijatý člen *Svatolukášského bratrstva* Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff označován jako *Raffaellino*. Rudolf Preimesberger, Einleitung, in: Rudolf Preimesberger – Hannah Baader – Nicola Suthor (edd.), *Porträt*, Berlin 1999, s. 50. – Heise (pozn. 21), s. 85.

<sup>26</sup> Srov. např. Roland Kanz, Die Einheit des Charakters. Die Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in der Porträt – Ästhetik der Romantik, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XLIII, 1998, č. 2, s. 229–243; Cordula Grewe, Objektiviert Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarenischen Kunstwerk, in: Max Hollein – Christa Steinle (edd.), *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (kat. výst.), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 2005, s. 79–90. – Rezac (pozn. 1), s. 28.

<sup>27</sup> K tomu mj. monografická studie: Elisabeth Schröter, Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, in: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* XXVI, 1990, s. 309–318.

<sup>28</sup> Srov. Cordula Grewe, Re-enchantment as Artistic Practise: Strategies of Emulation in German Romantic Art and Theory, in: *New German Critique* XCIV, 2005, s. 58.

<sup>29</sup> Např. Matter – Boerner (pozn. 11), s. 203.

<sup>30</sup> Vycházím z analytických textů: Emil Sulger Gebing, A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst, in: Franz Muncker (ed.), *Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Band III*, Hildesheim 1976, s. 147–148. – Ellen Spickernagel, „Das Innerste erschüttern und bewegen“. Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (katalog výstavy), Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1977, s. 117.

## II. Náboženská alegorie – výtvarný výraz nazarénské sebeprezentace

Specifičnost tematického ohraničení vznikajícího nazarénského umění spočívá především v typu *náboženské alegorie*.<sup>31</sup> Náboženská alegorie přesahuje tradiční druhové dělení malířství a obsahuje ikonografické spojení Bible, legend svatých atp. s literárními předlohami a autobiografickými texty nazarénů. Navazuje tak na středověký komplexní ideál, který spojoval sakrální umění s tvůrčovým bezprostředním životem – jeho smyslovým vnímáním.<sup>32</sup> V tomto kontextu vychází částečně z kompozičních předloh *devočního obrazu* (*Andachtsbild*).<sup>33</sup>

Vytvoření a obliba *náboženské alegorie* v počátcích tvorby Friedricha Overbecka a především Franze Pforra, předtím, než se nazarénské umění etablovalo v širších společenských souvislostech na monumentálních projektech, jsou důsledkem obsahových změn v umění<sup>34</sup> stimulovaných dobovými proměnami sociálního prostředí na začátku 19. století. Tyto tendence připravily půdu pro tvorbu, v níž je kombinována křesťanská ikonografie s glorifikací „žánrového“ privátního společenství, ideálního a sakralizovaného rodinného kruhu, event. touhy po něm,<sup>35</sup> již se zárodky záměru oslovit tímto způsobem co možná nejširší divácké spektrum.<sup>36</sup>

Takto transformovaná alegorie je v nazarénském podání veskrze romanticky poetická a postavy, resp. figury v ní jsou posouvány časem a prostorem, kombinováním „reálných“ a „transcendentálních“ těl,<sup>37</sup> pozemského s nadpozemským, viditelného s neviditelným.<sup>38</sup>

<sup>31</sup> Georg Jäger, Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850, in: Jost Hermand – Manfred Windfuhr (edd.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815–1848*, Stuttgart 1970, s. 371–404. – Jan Řezáč, *Evropský kontext k ztvárnění figury v českém malířství druhé třetiny 19. století. Ideové a formální zázemí tvorby Josefa Mánesa* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Univerzita Karlova v Praze, Praha 2015, s. 41–42.

<sup>32</sup> Heise (pozn. 21), s. 84–85. Werner Busch pracuje se širším pojmem *romantická alegorie* (*Romantische Allegorie*). Werner Busch pracuje se širším pojmem *romantická alegorie* (*Romantische Allegorie*). Werner Busch, *Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1985, s. 39, 42–43.

<sup>33</sup> Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996, s. 25–29; Cornelia Reiter, *Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*, München – London – New York 2001, s. 53. Viz také pozn. 85.

<sup>34</sup> Srov. Herbert Schindler, *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1982, s. 77.

<sup>35</sup> V tomto smyslu pracují němečtí badatelé s druhovým pojmem (těžko převeditelným do české uměleckohistorické terminologie) *Freundschaftsbild* jako alegorickým ztvárněním přátelství. Lankheit (pozn. 24). – Téma koncizně sumarizované např. v Reinhard Teske, *Studien zur Genremalerei im Vormärz* (disertační práce), Universität Stuttgart 1976, s. 148–155.

<sup>36</sup> Např. Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1760–1840*, München 1978, s. 107. – Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsggebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazareneren*, München – Berlin 2007, s. 184. – Busch (pozn. 32), s. 236.

<sup>37</sup> Srov. s kapitolou IX.b. Figura a její význam – figura transcendentalizovaná a transcendentální v Řezáč (pozn. 31), s. 120–125.

<sup>38</sup> Hans Joachim Ziemke, Die Anfänge in Wien und in Rom, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (kat. výst.), Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1977, s. 46. Toto „nejasně“ vymezení obsahů v obrazové kompozici považuje Ziemke za obecně „romantické“. Ke srovnání charakteristika pojmu „romantický“ od Clemense Brentana (román *Godwi*). – Clemens Brentano, *Ausgewählte Werke. Bd. II*, München 1963, s. 258. – K „poetické“ poloze srov. např. Hans Geller, *Ernste*

Ve své subtilní podobě později postupně vplývá do druhu malířství, označovaného nejčastěji jako *historická malba* či *historický obraz* (*Historienmalerei/Historienbild*).<sup>39</sup>

### III. Programové texty nazarénů a ikonografie „Zvěstování Panně Marii“

Hledané a nově tvořené výtvarné formy byly v rámci strategií *Svatolukášského bratrstva* doplněny koncepty literárními,<sup>40</sup> jež sice dokládají nezralost svých tvůrců v tomto oboru, pečlivě ale dokumentují jejich vzájemný podíl při komponování svébytné ikonografie a rekonceptualizující (prostřednictvím umění) významy širších společenských snah a dějů,<sup>41</sup> charakterizovaných sekularizací a následnou sakralizací – prolínáním náboženského s profánním.<sup>42</sup>

Beletristické a básnické pokusy objasňující jejich tvůrčí, fantazijní procesy (jejichž pomocí chtěli nazaréni především poznat, popsat a prohloubit své citové vnímání) nejsou jenom interpretací samotného, nezávisle na textu traktovaného výtvarného díla,<sup>43</sup> nýbrž též svébytnou, esteticky autonomní složkou. Její substance vznikala v úzké souvislosti s dobovou romantickou literaturou „středověkého“ ražení. Stala se zároveň specifickým „žánrem“, součástí nazarénské prezentace prostřednictvím textu – sebeprezentace vyjádřené psaným slovem.

Důraz kladený na literární text nebo alespoň nárt textového doprovodu k vizuálnímu zobrazení (i jednotlivé kresebné návrhy a studie byly nazarény na rubové straně popsaný)<sup>44</sup> dokládají i následující citované pasáže, věnované ikonografii „Zvěstování Panně

---

*Künstler, fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Joseph Führich und seine Freunde*, München 1947, s. 167, 170.

<sup>39</sup> Srov. Busch (pozn. 32), s. 86. – Oskar Bätschmann, *Das Historienbild als „tableau“ des Konflikts: Jacques-Louis Davids „Brutus“ von 1789*, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIX, 1986, s. 156–159. – Helmut Börsch-Supan, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870*, München 1988, s. 274. – Joachim Großmann, *Historienmalerei im 19. Jahrhundert – Entstehungsbedingungen und Rezeption*, *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften* XX, 1992, č. 2, s. 24–35. – Frank Büttner, *Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Ein Überblick über die Entwicklung von Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, in: Ulrich Baumgärtner – Monika Fenn (edd.), *Geschichte zwischen Kunst und Politik, Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium, Heft 4*, München 2002, s. 36–38. Do kategorie malířů zabývajících se historickou malbou byli většinou počítáni také tvůrci oltářních obrazů.

<sup>40</sup> Historický a metodologický průřez touto tematikou: Ulrich Weisstein, *Einleitung, Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden*, in: Idem, *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, s. 11–31. Spojení výtvarného umění s literaturou (a také hudbou) je typickým výrazem touhy většiny romantických umělců po jednotném uměleckém díle (Gesamtkunstwerk). Srov. s textem Augusta Wilhelma Schlegela, publikovaný poprvé v časopise *Athenäum* v roce 1799 pod názvem *Obraz (Die Gemälde)*: Lothar Müller (ed.), *August Wilhelm Schlegel, Die Gemälde*, Dresden 1996, s. 20. – Také např. Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart 1994, s. 449. – Karl Brömel, *Ludwig Tiecks Kunstanschauungen im „Sternbald“* (disertační práce), Universität Leipzig 1928, s. 20–21. Vztah nazarénů k textu byl navíc posílen jejich záměry ilustrovat krásnou literaturu. – Srov. Hans Joachim Neidhardt, *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1990, s. 10–11.

<sup>41</sup> Grewe (pozn. 28), s. 36.

<sup>42</sup> Viz mj. pozn. 38.

<sup>43</sup> Srov. Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, s. 90–91.

<sup>44</sup> Srov. Matter – Boerner (pozn. 11), s. 193.

Marii“. Franz Pforr se tímto tématem (téměř latentně) zabývá v části své básně *Die Nacht bedeckte mich mit ihrem Grauen*:

*Und in dem Kelch stand lieblich schön ein Engel  
Als reine Jungfrau keusch gekleidet da.  
Die Rechte hielt den schwanken Lilienstengel  
Und liebevoll der Jüngling sie ansah  
Ich bin, sprach sie, die reine Himmelsliebe  
Und bin beschieden deinem kreuschen Triebe.<sup>45</sup>*

Pforrem deklarovaný smyslový až erotický (názna prolínání tělesných substancí) vztah Panny (Marie) a archanděla (Gabriela) je zdánlivě kontrastní ke korektním, religiózním formulacím literárního ztvárnění této ikonografie od Friedricha Overbecka v básni *Verkündigung*:

*Gegrüßet seyst du, o Maria, Gnadenreiche,  
Gebenedeyte du vor Allen, sey gegrüßt!  
da ist die Sunde daß die alte Nacht entweiche,  
der Tag bricht endlich an; sey Morgenstern gegrüßt!  
Bald geht in vollem Glanz hervor, o Makellose!  
Die Sonne der Gerechtigkeit aus deinem Schooße!<sup>46</sup>*

Obě básně, součástí společného adoračního vztahu nazarének k Panně Marii a zároveň obdivu k sakralizované ženě, ženství a mateřství, se snaží být vyjádřením „božské lásky“ v jejím poměru k umění,<sup>47</sup> bez dvojsmyslných záměrů, se snahou striktního vyvarování se možné libidózní interpretace. V tomto smyslu je potřeba doplnit výše zmíněný Pforrův text jeho dalším básnickým pokusem, nazvaným *Du himmels Jungfrau, edle Kunst*:

*Wie ekel dünkt mich alle Lust  
Und Freude dieser Welt  
Nach dir nur drängt sich meine Brust  
Un[d] nicht nach Gut und Geld.<sup>48</sup>*

Jinou paralelu v souvislosti s literárním použitím námětu „Zvěstování Panně Marii“ nabízí ideové ztotožnění malíře Raffaela Santiho s rolí archanděla Gabriela, komponované dramatikem a básníkem úzce spjatým s počátky *Svatolukášského bratrstva* Friedrichem Ludwigem Zachariasem Wernerem:<sup>49</sup>

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 96. Pforrův rukopis je uložen ve společné městské a univerzitní knihovně ve Frankfurtu nad Mohanem (Stadt- und Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main, Ms. Ff. F. Pforr, 55/175–176).

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 108. Overbeckův rukopis je zachován ve fondu městské knihovny v Lübecku (Stadtbibliothek Lübeck, Nachlaß Friedrich Overbeck V, 52, 3b). Zde cituji fragment, tzn. první část básně Friedricha Overbecka.

<sup>47</sup> Srov. pozn. 11. Srov. také F. [rank] O. Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle der Verähnlichung*, Berlin 1983, s. 70 ad., 120 ad.

<sup>48</sup> Matter – Boerner (pozn. 11), s. 6.

<sup>49</sup> Jochen Fried, Friedrich Ludwig Zacharias Werner, in: Walther Killy (ed.), *Literaturlexikon. Bd. 12*, Gütersloh – München 1992, s. 258–260.

*Ich führ' Euch Brüder, in die freud'gen Hallen,  
Wo Raphael das Bild vom neuen Bunde  
Als Evangelium uns hat verkündet;*<sup>50</sup>

Takto konstruovaná „aluze“ – splývání sakralizovaného umělce Raffaela Santiho s archandělem Gabrielem (Rafaelem), event. evangelistou sv. Lukášem<sup>51</sup> – přispěla rovněž k oblíbě vizuální podoby této ikonografie u nazarénů.<sup>52</sup>

#### **IV. Nazaréni a výtvarné traktování ikonografie „Zvěstování Panně Marii“**

Téma „Zvěstování Panně Marii“ vyhovovalo Pforrovým a Overbeckovým záměrům, kladoucím ve výtvarném ztvárnění důraz na zjednodušený, lehce čitelný děj (související mj. se snahou absolutně se osvobodit od tehdejší „akademické manýry“),<sup>53</sup> koncentrovaný zde navíc na pokorné až asketické přijetí poselství Boha ze strany Panny Marie.

„Zvěstování Panně Marii“, jako faktický prolog ke „šťastně nešťastnému“ křesťanskému příběhu, hrálo svébytnou roli ve specifickém pojetí religióznosti u obou hlavních představitelů rané fáze nazarénského hnutí. Friedrich Overbeck jej vnímal v úzké vazbě na mystérium „zvěstování/zjevení“, což se posléze prokázalo i jeho konvertováním ke katolické víře, zatímco Franz Pforr nahlížel na tento děj v intencích obecně „čisté“, mravní zbožnosti, nikoliv však již v přímé vazbě k církevnímu dogmatu, nýbrž jako vyjádření bytostné, lidské důstojnosti v Kantově a Schillerově smyslu.<sup>54</sup> Tyto ideové tendence se dále promítaly do jejich výtvarných koncepcí, v Overbeckově případě je umění tvořeno jako zjevené „boží dílo“,<sup>55</sup> Pforr, a později Peter Cornelius je považují za vlastní umělcův tvůrčí počín, vzniklý ovšem pod „boží ochranou“.<sup>56</sup>

<sup>50</sup> Friedrich Ludwig Zacharias Werner, *Ausgewählte Schriften. Poetische Werke. Gedichte bis zum Jahre 1810. Bd. 1*, Bern 1970, s. 148. Cituji fragment ze začátku Wernerovy básně.

<sup>51</sup> K ději „Zvěstování Panně Marii“ zaznamenanému evangelistou sv. Lukášem srov. Diego Arenhoevel – Alfons Deissler – Anton Vögtle (edd.), *Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel*, Freiburg – Basel – Wien 1969, s. 1444 (Lukáš, verš 26–38). – K interpretační analýze viz: Maria Elisabeth Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957, s. 11–23. – Helène Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle l'annonciation*, Venise 2007, s. 287–294. – K tématu vzájemného navazování až ztotožnění Raffaela s evangelistou sv. Lukášem v rámci nazarénského hnutí srov. Schlegel (Müller, pozn. 40), s. 123–124. – Schröter (pozn. 27), s. 319–322. – Elisabeth Schröter, *Raffael und der Heilige Lucas. August Wilhelm Schlegels „Legende vom Heiligen Lucas“: Wirkung und Quellen – Kunstgeschichte und Poesie im Dialog*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXII, 1999, Heft 3, s. 418–431.

<sup>52</sup> K metaforicko-alegorickým „proměnam“ a následným výkladům v souvislosti s ikonografií „Zvěstování Panně Marii“, např. Heinz Meyer, *Metaphern des Psaltertextes in den Illustrationen des Stuttgarter Bilderpsalters*, in: Christel Meier – Uwe Ruberg (edd.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, s. 198–199.

<sup>53</sup> Srov. Norbert Miller, *Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und „tableau vivant“ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts*, in: Helga de la Motte-Haber (ed.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, Frankfurt am Main 1972, s. 123.

<sup>54</sup> Srov. Lehr (pozn. 12), s. 51.

<sup>55</sup> Podobně: Jauslin (pozn. 4), s. 91. Manfred Jauslin popisuje instrumentalizaci této představy na příkladě cyklu litografií *Sedm pohledů na okolí Salzburgu a Berchtesgaden* od Ferdinanda Oliviera.

<sup>56</sup> Lehr (pozn. 12), s. 52.

Vývoj a postupné proměňování výtvarného traktování ikonografie „Zvěstování Panně Marii“ se vyznačovalo od renesance,<sup>57</sup> manýrismu,<sup>58</sup> baroka a neoklasicismu nejenom značnou variabilitou v postojích i gestech Panny Marie a archanděla Gabriela (Panna Marie sedí, archanděl přilétá atd.),<sup>59</sup> ale též změnami prostorových souvislostí, tzn. transformacemi celkové kompozice. V umění nazarénů byly tyto tendence navíc obohaceny (nad rámec „standardních“ zobrazení novozákonního děje) o sekularizovanou polohu použitím tohoto tradičního křesťanského námětu při komponování „portrétu“, „žánru“ a *náboženské alegorie*.<sup>60</sup>

Portrétní stylizace je v návaznosti na téma „Zvěstování Panně Marii“ v díle nazarénů zastoupena peruginsky traktovaným portrétem Franze Pforra od Johanna Friedricha Overbecka.<sup>61</sup> [Obr. 3] Mladého, z obrazu hrdě vyhlížejícího umělce doplňuje na této kompozici v pozadí cudně skloněná ženská polopostava – Pforrova symbolická „nevěsta“<sup>62</sup> s atributy Panny Marie při „Zvěstování“ – s jehlicí, klubkem a kusem bílé látky (předním „opony chrámové“), knihou (Starého zákona) a vázou s lilii.<sup>63</sup>

Projekce dvou vizuálních zobrazení (perspektivní „posunutí“ figur, event. zrcadlení) do jedné kompozice i přebírání symboliky severské renesance/pozdní gotiky obsažené v tomto portrétu nabízí bezprostřední náhled do pracovních postupů nazarénů a zároveň modelově prezentuje jejich sebeprezenční záměry, jak jsou popsány výše.<sup>64</sup>

„Žánrovým“ výjevem, vycházejícím z předlohy „Zvěstování Panně Marii“ a stylizovaným dokumentem ze života umělce s evidentní autobiografickou vazbou k tvůrci,<sup>65</sup> je Pforrova

<sup>57</sup> Gert Duwe, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris 1988, s. 141–227. – Gert Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1994, s. 65–139. – Stefanie Renner, *Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425)*, Bonn 1996, s. 76–156. – Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln – Weimar – Wien 1997, s. 48–78. – Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Göttingen 2000, s. 41–92.

<sup>58</sup> Dora Schumann, *Die Darstellungen der Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance* (d disertační práce), Universität Heidelberg 1910, s. 25–28, 36–37, 50–51, 59–64. – Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999, s. 266–294. – Anita Izcovich, *Le corps précieux. Essai sur la peinture maniériste*, Paris 2003, s. 83.

<sup>59</sup> Srov. Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München – Wien 1994, s. 116–117, 123. <sup>60</sup> Viz zde kapitolu II. Náboženská alegorie – výtvarný výraz nazarénské sebeprezenzace.

<sup>61</sup> Johann Friedrich Overbeck, *Porträt Franze Pforra*, 1810, olej, plátno, 62 × 47 cm, neznámeno, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz – Nationalgalerie Berlin, inv. č. A II 381, NG 1002. – Gerhard Gerkens, *Bildnis des Malers Franz Pforr*, in: Andreas Blümm – Gerhard Gerkens (edd.), *Johann Friedrich Overbeck. 1789–1869. Zwei zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages* (katalog výstavy), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus 1989, s. 114.

<sup>62</sup> Helmut Börsch-Supan, *Deutsche Romantiker zwischen 1800 und 1850*, München – Gütersloh – Wien 1972, s. 31. – Matter – Boerner (pozn. 11), s. 80. Pforrova charakteristika „vysněné nevěsty“ zní: „Eine reine und unschuldige Lilie ist meine Maria.“

<sup>63</sup> Srov. Matter – Boerner (pozn. 11), s. 58.

<sup>64</sup> Dopis Friedricha Overbecka, datovaný 10. října 1810 a adresovaný do Vídně Josephu Sutterovi. Lehr (pozn. 12), s. 194–195. – Helmut Nickel, *The Bride and the Cat: A Possible Source for Overbeck's Freundschaftsbild of Franz Pforr*, *Metropolitan Museum Journal*, Volume 27/1992. *Essays in Memory of Guy C. Bauman*, s. 183–187.

<sup>65</sup> Pforr vysvětluje práci na této kompozici slovy: „Wir hatten uns vorgenommen, daß jeder ein gemaltes Nachtstück auf eine gewisse Zeit liefern sollte. Ich malte dafür ein kleines Bildchen: ein Mann welcher nach Haus kommt und sein Weib bei der Arbeit findet; ich wählte diese ruhige häusliche Szene, weil das Bataillenmalen mir nicht mehr genügen wollte.“ Citaci z Pforrova deníku přejímám z Lehr (pozn. 12), s. 40.

kompozice nazvaná *Noční návrat domů*.<sup>66</sup> [Obr. 4] Zde reprodukováná, perem črtaná a lavírovaná skica k připravované, nedávno objevené olejové malbě, zachycuje figuru ženy, trpělivě čekající ve světnici na svého právě přicházejícího muže-malíře. Sekularizovaná *Sponsa Dei* je tak již plně proměněna v „pozemskou“, etablovanou manželku.<sup>67</sup>

Způsobem zasazení obou figur v kontrastně nasvíceném interiéru navazuje tato „žánrová“ scéna patrně na některou z ilustrací četných iluminovaných rukopisů pozdní gotiky, v nichž archanděl Gabriel netradičně přistupuje k Panně Marii z hloubky pravého rohu obrazového prostoru,<sup>68</sup> event. na některou z devocionálií té doby.<sup>69</sup> Evokuje současně srovnání s obrazem *Zvěstování Panně Marii* Lorenza Lotta,<sup>70</sup> i když lze téměř vyloučit, že by Pforr tuto oltářní kompozici znal.<sup>71</sup> Jak Pforrův konečný obraz, tak přípravná kresba k němu prezentují noční interiérový výjev. V tomto kontextu působí jako vyrovnávání se s podobnou, v ději však skutečně antipodickou Lottovou expresivní, odstředivou kompozicí. Pforrova stylizovaná „pozemská žena“ očekává se sklopeným zrakem pozdní návrat svého muže s pokorou až pietou. Je s ním sice svázána v koncentrické figurální skupině, ale nevnímá ho, resp. komunikuje s ním jakoby prostřednictvím myšlenek. Tímto traktováním se tento profánní výjev svým výrazem mnohem více blíží „běžnému“ vyjádření ikonografie „Zvěstování Panně Marii“ (určitá psychologická

<sup>66</sup> Franz Pforr, *Noční návrat domů* (Nächtliche Heimkehr), 1808, tužka, pero, tuš, papír, 156 x 127 mm, neznačeno, soukromá sbírka Alfred Winterstein Mnichov. Sieveking 1997, s. 100. Analýzou této přípravné studie se po technické stránce zabývá Jens Christian Jensen, Gedenkblatt für den Maler Franz Pforr, den Freund Friedrich Overbeck, in: Paul Brockhaus (ed.), *Der Wagen 1963. Ein Lübeckisches Jahrbuch*, Lübeck 1963, s. 87. – K dnes znovu objevenému (od roku 1924 nezvěstnému) olejovému obrazu srov. Friedrich von Boetticher, *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. II/1 (Zweiter Band / Erste Hälfte)*, Hofheim/Taunus 1979, s. 264. – Rose-Maria Gropp, Wiederkkehr eines Verschollenen. Vorschau: Kunst und Kunstgewerbe bei Van Ham in Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 12. November 2011, příloha Kunstmarkt. Obraz byl v roce 2011 prodán v aukci v Kolíně nad Rýnem.

<sup>67</sup> Srov. Franz Binder (ed.), [Margaret Howitt], *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Erster Band: 1789–1833*, Freiburg im Breisgau 1886, s. 65. Následný pobyt obou umělců v Římě od roku 1810 prohloubil tuto představu obdivem k typu italské ženy, jako živoucí představitelky biblického děje.

<sup>68</sup> Srov. např. Nicole Reynaud, *Très Petites Heures d'Anne de Bretagne*, in: François Avril – Nicole Reynaud (edd.), *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520* (katalog výstavy), Bibliothèque Nationale, Paris 1993, s. 266–267. – Nicole Reynaud, *Heures à l'usage de Rome*, in: François Avril – Nicole Reynaud (edd.), *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520* (katalog výstavy), Bibliothèque Nationale, Paris 1993, s. 268–270. Pforrovu systémovou návaznost na středověké vzory dokládají jeho slova ze zprávy o vlastním studiu (*Studiumsbericht*), které napsal mecenáši, panu Sarasinovi-Chironovi. – Lehr (pozn. 12), s. 43. – Hans-Joachim Ziemke, Franz Pforrs Studium Bericht, in: Hildegard Bauereisen – Martin Sonnabend (edd.), *Correspondances. Festschrift für Margret Stuffmann zum 24. November 1996*, Mainz 1996, s. 142. Franz Pforr podle mého názoru konkrétně pracoval s pozdně středověkou iluminací Barthélmého d'Eyck, obsaženou v knize: *Livre du Cœur d'Amorou epris*, cca 1460–1470, Cod. Vind. 2597, fol. 2r., Österreichische Nationalbibliothek, Vídeň.

<sup>69</sup> Srov. Lükens [S.], s. 177, 209 a 263. V holandském malířství 15. století např. škola Dirka Boutse. M.[aurits] S.[meyers], Boodschap aan Maria. – Následník Dirka Boutse, ca. 1480, in: Maurits Smeyers (ed.), *Dirk Bouts (ca. 1410–1475) een Vlaams primitief te Leuven* (katalog výstavy), Sint-Pieterskerk en Predikherenkerk te Leuven 1998, s. 384. – Metodologické srov. Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte* (disertační práce), Universität Bonn 1999.

<sup>70</sup> Lorenzo Lotto, *Zvěstování Panně Marii*, 1526, 1527–1528 (?), kolem 1535, olej, plátno, 166 x 114 cm, signováno dole uprostřed: „L. Lotus“, Pinacoteca Comunale, Recanati, inv. č. nezjištěno. Tento obraz byl původně určen pro modlitebnu v Recanati (Oratorio della Confraternita di Santa Maria sopra Mercanti).

<sup>71</sup> K potenciálním Pforrovým inspiracím ke kompozici *Noční návrat domů* viz Max Haase, Ein unvollendetes Aquarell Franz Pforrs, *Städel-Jahrbuch, Neue Folge – Band II*, 1969, s. 303–304.

rozpačitost Panny Marie je obsažena v samé podstatě „Zvěstování“), než jak je tomu u historických kompozic např. benátské provenience.<sup>72</sup>

Zároveň jsou však tato Pforrova skica a obraz potvrzením důrazu kladeného nazarény na složitou symboliku, znesnadňující jednoznačné objasnění zobrazeného. Vedle látky zakrývající alkovnu, resp. okenní výklenek jako „chrámový“ závěs, hraje v tomto případě důležitou roli prázdná židle v levém dolním rohu kompozice, kam Lotto koncentruje vyděšenou a zároveň modlící se Pannu Marii. Společně s nepřímou, zprostředkovanou vzájemnou komunikací archanděla Gabriela a Panny Marie, resp. umělce (Pforra) s jeho „ženou“, lze interpretovat skutečný obsah Pforrem ztvárněného námětu nikoli jako „návrat“, nýbrž jako vysněný, tragicky neuskutečnitelný vztah mezi mužem a ženou. Oboustranná úcta, respekt a inspirace<sup>73</sup> je tu doplněna jemným, téměř nezřetelným erotickým jiskřením, doložitelným vlastními Pforrovy slovy, evokujícími jeho ideál ženy, zpodobené později jako Marie na alegorickém obraze *Sulamith a Marie*.<sup>74</sup> Tento výklad potvrzuje a současně doplňuje nedávno znovuobjevená olejová varianta této kompozice, na níž je přicházející malíř (Pforr) stylizován pomocí červeného pláště a klobouku v podobě svatozáře do figury *Zmrtvýchvstalého Krista*. Ikonografii „Zvěstování Panně Marii“ tak téměř cyklicky pointuje tématika *Noli me tangere*.

Tvůrčí propojení umění a života se stalo nejdůležitějším tématem raných děl nazarénského malířství. Ideové hledání a ztvárnění „rodinného štěstí“ promítnuté do náboženské ikonografie,<sup>75</sup> bylo Franzem Pforrem kontrastně doplněno zpodoběním další přirozené součásti lidského bytí, alegorickým „zvěstováním“ smrti (umělci), snad i jako důsledek jeho osobního pocitu či předtuchy nevyléčitelného onemocnění.<sup>76</sup> Nejdrastičtěji je vyjádřeno v tužkové kresbě, na níž středověký malíř v ateliéru tvoří obraz sedící *Madonny dell'Umiltá*. Ta se ale zjevuje současně trůnicí na oblaku společně se žehnajícím Ježíšem Kristem. Tento výjev významově naplňuje gestikulace kostlivce ozdoběného vavřínovým věncem. Tento „prostředník“ mezi umělcem a nebeskou sférou dává této kompozici jednoznačný výklad, poukazující na fragilitu lidského života a věčnou slávu uměleckého tvoření.<sup>77</sup>

Syntetickou podobu dostalo použití námětu „Zvěstování Panně Marii“ u nazarénů v *náboženské alegorii*, pokusu vyjádřit společné tvůrčí a životní záměry, sjednotit

<sup>72</sup> Louisa C. Matthew, Method and meaning in an altarpiece by Lorenzo Lotto, *Renaissance Studies* VIII, 1994, č. 2, June, s. 165. – Jacqueline Olson Padgett, Ekphrasis, Lorenzo Lotto's Annunciation, and the hermeneutics of suspicion, *Religion and the Arts*, Volume 10/2, 2006, s. 191–201.

<sup>73</sup> Sonnabend (pozn. 20), s. 60.

<sup>74</sup> Srov. Binder – Howitt (pozn. 67), s. 90. – Lehr (pozn. 12), s. 55–56. Lehr se domníval, že Pforr se v tomto případě inspiroval sestrou Johanna Konrada Hottingera Regulou.

<sup>75</sup> 7. kapitola Pforrovy (a Overbeckovy) *Knihy Sulamith a Marie* (Das Buch Sulamith und Maria) z edice Matter – Boerner (pozn. 11), s. 80.

<sup>76</sup> Např. Lehr (pozn. 12), s. 51 a 187. Společně s invokací žádá Franz Pforr Boha o milosrdnou smrt slovy: „Herr nimm mich auf zu Dir.“

<sup>77</sup> Franz Pforr, *Malíř a smrt*, 1810, tužka, papír, 153 × 111 mm, monogramováno a datováno vpravo dole: „F. P. Rom 1810“, Kurpfälzisches Museum der Stadt Heidelberg, inv. č. Z 5189 (ze sbírek Stifft Neuburg bei Heidelberg). – Lehr (pozn. 12), s. 178–179, 347. Obdobná kompozice *Učenec a smrt* byla kopírována Pforrem roku 1810 ze „Stammbuchu“ dvorního rady Büela. Pforr navazoval v tomto případě formálně i ikonograficky na typus pozdně středověkých *Tanců smrti*, populárních např. díky již před koncem 18. století zaniklému freskovému (?) cyklu Hanse Holbeina ml. Na zdi hřbitova v Basileji, a šířený dřevorezovými reprodukcemi. O tomto uměleckém díle pozdní gotiky se dochovaly zmínky i v Pforrově korespondenci s Johannem Davidem Passavantem.



umělecké protiklady a zároveň zvěčnit vzájemné „přátelství“,<sup>78</sup> s možnými přesahy do širších společenských souvislostí.<sup>79</sup> Jednoznačným reprezentantem v tomto smyslu je Pfforův programový obraz nazvaný *Sulamith a Marie*.<sup>80</sup> [Obr. 5]

Stejně jako u ideově podobného, předcházejícího, pouze v kresbě a následné litografii realizovaného Pfforova uměleckého záměru *Alegorie přátelství* z roku 1808<sup>81</sup> (výrazu kolegiality, vzájemného obdivu a obohacení v osobních vztazích Franze Pfforra, Johanna Friedricha Overbecka a Johanna Davida Passavanta)<sup>82</sup> a v pozdějším, podobně programovém výjevu *Italie a Germanie*,<sup>83</sup> tentokrát od Johanna Friedricha Overbecka, navazuje na tradiční křesťanskou ikonografii. Pfforova kompozice *Sulamith a Marie* nejenom rozvíjí příběhy *Navštívení Panny Marie* a *Zvěstování Panně Marii* v rámci výtvarného záměru harmonického spojení forem severského a italského umění, tedy aluzí na mariánský děj, nýbrž je také přímým projevem nazarénského kultu *Panny Marie*. Navíc v sobě tento obraz obsahuje rozpracování tematiky dalších „Zvěstování“. V případě *Sulamith* (levé části diptychu *Sulamith a Marie*) „Zvěstování pastýřům“,<sup>84</sup> odkazujícím možná ještě na „strategie“ dětských her hlavních představitelů nazarénského hnutí.<sup>85</sup>

Obrazová kompozice Pfforovy *Sulamith a Marie* odkazuje dvoudílnou formou tohoto díla menších rozměrů, zakončeného lomenými oblouky, na východiska-koncepty

---

<sup>78</sup> „Přátelství“ je míněno také ve smyslu a souvislostech křesťanské ctnosti. Srov. Jensen (pozn. 66), s. 90–91.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 91. Jensen, zdůrazňující nazarénské identifikační sebevymezení, zde opomíjí konotace sociální a kulturní sebezpropagace.

<sup>80</sup> Franz Pffor, *Sulamith a Marie*, 1811, olej, dřevěná deska, 34,5 × 32 cm, neznačeno, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, inv. č. MGS 1183. Jensen 2000, s. 174–176. K přípravným kresbám k tomuto obrazu: Lehr (pozn. 12), s. 192 a 350.

<sup>81</sup> Franz Pffor, *Alegorie přátelství mezi Franzem Pfforem, Johannem Friedrichem Overbeckem a Johannem Davidem Passavantem (Allegorie der Freundschaft)*, 1808, tužka, papír, 242 × 187 mm, neznačeno, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 15923 (přípravná skica). – Franz Pffor, *Alegorie přátelství mezi Franzem Pfforem, Johannem Friedrichem Overbeckem a Johannem Davidem Passavantem (Allegorie der Freundschaft)*, 1808, pero, černá tuš, papír, 247 × 193 mm, vlevo uprostřed ve štítku datováno: „1808“; na parapetní zídce pod oknem popsáno: „POP“, Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt nad Mohanem, inv. č. 4 (kopie vyhotovená pro J. D. Passavanta). Lehr (pozn. 12), s. 103–104 a 342.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 30–31. O problematičnosti tohoto přátelství, dané především rozdílnými přístupy k uměleckému školení, viz *ibidem*, s. 33–34 (citace z již zmíněného Pfforova *Studiumsbericht*). K dobovému kultu „přátelství“ a „přátelské služby“ *ibidem*, s. 58.

<sup>83</sup> Johann Friedrich Overbeck, *Italie a Germanie*, 1811–1820, olej, plátno, 94 × 104,3 cm, neznačeno, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Mnichov, inv. č. WAF 755 (konečná verze obrazu).

<sup>84</sup> Metodologicky se touto otázkou zabývá např. Liebenwein-Krämer (pozn. 7).

<sup>85</sup> Pffor např. vzpomíná v korespondenci svému příteli Passavantovi na společné hraní divadla („*Schattenspiel*“, „*Laterna magica*“, „*Schauspiel*“). Lehr (pozn. 12), s. 5. „Nezatižená dětskost“ jako alternativa k racionalismu osvícenství vyplývá také z následujícího Pfforova vyjádření: „Mit der Aufklärung, deren Nutzen gewiß in vielem ganz unleugbar, bin ich nicht ganz zufrieden, insofern sie nämlich von dem kindlichen Glauben abführt, der nach meinem Gefühl den Menschen glücklich und selig macht...“ *Ibidem*, s. 53.

domácích, event. cestovních gotických oltářních,<sup>86</sup> resp. devočních obrazů.<sup>87</sup> Ikonograficky se jedná o zpodobení textového, „pohádkově-religiózního“ concetta<sup>88</sup> nazvaného *Kniha Sulamith a Marie* (*Das Buch Sulamith und Maria*).<sup>89</sup> V něm Pforr (a Overbeck) popisují své imaginární nevěsty (deskripce ženské tělesné a charakterové krásy)<sup>90</sup> a modelují tak umělecký ideál (*Idealgestalt*), který je třeba vnímat nejen ve výtvarných, ale též v psychologických a sociálních souvislostech. „Overbeckova“ Sulamith je zasazena do italské, přímořské (?) krajiny s antickou a středověkou architekturou, event. spolia.<sup>91</sup> „Pforrova“ Marie naproti tomu ztělesňuje prostou německou dívku – podle jeho vlastních slov čistou, neposkvrněnou, charakterizovanou bílou zástěrou,<sup>92</sup> v evidentní aluzi či vztahu k Panně Marii, a to i jako té, která ví o konečném osudu Ježíše Krista (zapojení Pforrových melancholických nálad a myšlenek o smrti).<sup>93</sup> (Panna) Marie sedí v pozdně středověkém interiéru, v němž nechybí její atributy při „Zvěstování“. Přítomna je také kočka, která se vyskytuje již na Overbeckově *Portrétu Franze Pforra*<sup>94</sup> [**Obr. 3**] – doposud nikoli přesvědčivě interpretovaný ikonografický moment, občas se objevivší na výjevech „Zvěstování Panně Marii“.

Mužská postava zahalená do modrého pláště (portrét Johanna Friedricha Overbecka) v pozadí levé části kompozice se Sulamith, hraje roli sekularizovaného pastýře přicházejícího adorovat Pannu Marii s právě narozeným Kristem. Připomíná ale také figuru sv. Josefa (možná aluze na „Josefa“ zmiňovaného v textové předloze),<sup>95</sup> který

<sup>86</sup> Ke srovnání např. dvoudílná, na dřevě malovaná podoba výjevu „Zvěstování Panně Marii“ od anonymního nizozemského mistra z okruhu Huga van der Goes se znázorněním archanděla Gabriela na levém a Panny Marie na pravém křídle. U.[rsel] Schönrock – H.[ans] – W.[erner] Grohn, *Skulpturenabteilung, Gemäldegalerie*. Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 1953, s. 8, 26. – Friedrich Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964, s. 226–229. – Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIV, 1991, Heft 4, s. 459–489. – Margaret L. Koster, *Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation*, Turnhout 2008, s. 66–69.

<sup>87</sup> K pojmu *devoční obraz* v tomto smyslu Thomas Noll, Religiöse Verehrung und ästhetischer Genuß. Zur Wahrnehmung von Bildern im späten Mittelalter, in: Sabine Arend – Daniel Berger – Carola Brückner et al. (edd.), *Vielfalt und Aktualität des Mittelalters. Festschrift für Wolfgang Petke zum 65. Geburtstag*, Bielefeld 2006, s. 403–424.

<sup>88</sup> Heise (pozn. 21), s. 85–92. – Matter – Boerner (pozn. 11), s. 170–173.

<sup>89</sup> Tento text je analyzován v edici Matter – Boerner (pozn. 11), s. 75–89.

<sup>90</sup> Srov. s pátou kapitolou knihy *Das Buch Sulamith und Maria* (Matter – Boerner /pozn. 11/, s. 78–79). Zdrženlivá, pouze v náznicích obsažená erotická složka byla Pforrem z definitivní varianty textu nakonec vypuštěna, srov.: „Wo bist Du meine holde Freundin? ... Mein Herz schreyet nach Dir, Sulamith! ...süße Freundin! ...“ (Matter – Boerner. pozn. 11, s. 85).

<sup>91</sup> Reiter (pozn. 33), s. 54.

<sup>92</sup> Viz pozn. 74.

<sup>93</sup> Srov. pozn. 76.

<sup>94</sup> Srov. Lehr (pozn. 12), s. 291.

<sup>95</sup> Míněna je souvislost s evangeliem sv. Lukáše: „[Joseph] ... schlug er die Bibel um und fand die Stelle im heiligen Evangelisten Lukas, wo geschrieben steht: Und im sechsten Monat ward der Engel Gabriel gesandt von Gott in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Manne mit Namen Joseph vom Hause Davids, und die Jungfrau hieß Maria.“ Matter – Boerner (pozn. 11), s. 75. K proměněnám mariánské ikonografie a k sebeidentifikaci umělce s poutníkem-svědčem „svatého děje“ mateřství srov. např. báseň Johanna Wolfganga Goethe *Poutník* (*Der Wanderer*) z přelomu let 1771–1772. Výtvarně je zhmotněna např. v obraze Ernsta Förstera *Poutník* (*Der Wanderer*), 1832, olej, dřevěná deska, 56 x 42 cm, monografováno a datováno uprostřed kompozice (na kmeni platanu): „EF 18...“ (konec letopočtu nečitelný), Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, inv. č. G 4430. Barbara Eschenburg, *Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus München*, München, Berlin 2009, s. 29 a 242. Podobný obraz vytvořil také Franz Ludwig Catel v roce 1831.

je svědkem již naplněného „Zvěstování“. Naopak „Pforrova“ Marie marně čeká ve své světnici: archanděl Gabriel, tzn. případný Pforrův autoportrét, přítomen není. Místo něj je navíc v horní části obrazu (ve cviklu) zpodoběn sv. Jan Evangelista,<sup>96</sup> opětovný zástupný symbol Overbecka.<sup>97</sup> Pforr tímto způsobem poukazuje mj. nejen na svou blízkost se smrtí, která bude jeho vykoupením, ale také přímo na svou identifikaci s pašijovým příběhem Ježíše Krista, jak to ostatně naznačuje již na výše zmíněné kompozici s dosavadním názvem *Noční návrat domů*. [Obr. 4]

Pforrův a Overbeckův text *Sulamith a Marie*, předčítaný a reprezentovaný Johannem Friedrichem Overbeckem v kruhu středoevropských umělců v Římě po Pforrově smrti v roce 1812, nepochybně přispěl vedle svého vizuálního ztvárnění k pozdější popularitě ikonografie „Zvěstování Panně Marii“ mezi malíři nazarénské orientace. Sám Overbeck se k tomuto tématu vrátil opět dvoudílnou a podobně architektonicky rámovanou kompozicí *Zvěstování Panně Marii – Navštívení Panny Marie* (ilustrující – byť nikoli věrně – slova evangelia sv. Lukáše), akvarelu, dnes umístěném v Musée San Carlos v Mexico City<sup>98</sup> a určeném pro hamburského obchodníka H. Nolteho<sup>99</sup> z roku 1814.<sup>100</sup> I k tomuto výjevu se zachoval literární doprovod, báseň od Friedricha Overbecka spojená s adorací Panny Marie.<sup>101</sup>

Následné nazarénské obrazy zpodobující a ikonograficky variující „Zvěstování Panně Marii“ zmiňují vzhledem k jejich množství pouze ve výběrovém přehledu. *Zvěstování Panně Marii* od Julia Schnorra von Carolsfeld z roku 1820<sup>102</sup> je mezistupněm k vývoji ve 20. letech 19. století a dále rozvádí Pforrův koncept *Sulamith a Marie*<sup>103</sup> stejně jako kompozice, vzniklé v bezprostředním kontaktu s Overbeckovým římským ateliérem – v uměleckém okolí mistra z Lübecku, představovaným Johannem Evangelistou Schef-

<sup>96</sup> Evangelium sv. Jana neobsahuje děj „Zvěstování Panně Marii“.

<sup>97</sup> Srov. pozn. 25.

<sup>98</sup> Spickernagel (pozn. 30), s. 122.

<sup>99</sup> Binder – Howitt (pozn. 67), s. 473. – Michael Thimann, Notwendige Arabesken bei den Nazarenern. Zu Friedrich Overbeck, Verkündigung und Heimsuchung (1814/1816), *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* LXV, 2012, č. 2, s. 118–125.

<sup>100</sup> Přípravná tužková kresba k této kompozici: Johann Friedrich Overbeck, *Zvěstování Panně Marii – Navštívení Panny Marie*, 1814, tužka, papír, 304 × 408 mm, monografováno a datováno v pravém dolním rohu: „FO 1814“, Kunstmuseum, Basel, inv. č. 1867.52. S.(igrid) M.[etken], Verkündigung und Heimsuchung, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (katalog výstavy), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981, s. 166. – G.[erhard] G.[erkens], in: Blühm – Gerkens (pozn. 61), s. 203–204. Srov. také Matter – Boerner (pozn. 11), s. 200. Litografie vytvořená podle této kompozice o rozměrech 30,7 × 41,2 cm z lipského Museum der bildenden Künste (inv. č. NI 2008) byla publikována v Claude Keisch (ed.), *Classici e romantici tedeschi in Italia* (katalog výstavy), Ala Napoleonica Venezia 1977, s. 84. Fotografii konečného akvarelu z mexického muzea San Carlos publikoval Michael Thimann (pozn. 99).

<sup>101</sup> Srov. pozn. 95.

<sup>102</sup> Julius Schnorr von Carolsfeld, *Zvěstování Panně Marii*, 1820, olej, plátno, 120 × 92 cm, monogramováno a datováno vpravo dole: „18 J. S. 20“, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, inv. č. A I 895 NG 1060. Herwig Guratzsch (ed.), *Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872* (katalog výstavy), Museum der bildenden Künste Leipzig 1994, s. 211–212. – Michael Teichmann, *Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 2001, s. 22, 89–94.

<sup>103</sup> Srov. Lehr (pozn. 12), s. 198.

ferem von Leonhardshoff,<sup>104</sup> Philippem Veitem,<sup>105</sup> Juliem Oldachem,<sup>106</sup> Theodorem Rehbenitzem<sup>107</sup> a dalšími malíři. Tématem „Zvěstování Panně Marii“ se zabývali také např. Franz Horny,<sup>108</sup> pozdní nazaréni Theodor Weller, Josef von Führich, Ernst Deger,<sup>109</sup> Johann von Schraudolph a Francouz Louis Grimaux,<sup>110</sup> stejně jako přítel Josefa Vojtěcha Hellicha z Říma, rakouský malíř Gebhard Flatz.<sup>111</sup>

## V. Nazarénské strategie jako výraz emancipujícího se uměleckého života v Praze předběžné doby – Josef Vojtěch Hellich a „svatolukášský“ retábl v kostele Panny Marie před Týnem

Ačkoli se formy nazarénského umění ve středoevropském prostředí ve 20. a 30. letech 19. století postupně zcela etablovaly na výzdobě interiérů i exteriérů budov v bavorském rezidenčním městě Mnichově,<sup>112</sup> a sebereprezentačního definování ani propagace opodstatňující uměleckou tvorbu již nebylo z tohoto důvodu potřeba, nezaknily výše naznačené, původně specificky individuální, sebeidentifikační tendence, ale rozvíjely se i po smrti Franze Pforra.<sup>113</sup> Ta ovšem znamenala zánik tvůrčí dvojice Pforr – Overbeck.

Pražská mladá malířská generace se od začátku 2. třetiny 19. století koncentrovala – i v rámci vymezování se vůči oficiálním kruhům reprezentujícím Akademii umění – právě na tyto prvotní myšlenkové, výtvarně ztvárněné strategie *Svatolukášského bratrstva*. Klíčovou osobností zprostředkovávající v Praze 30. let 19. století tyto vlivy byl rodák ze severočeské Chrastavy Josef von Führich,<sup>114</sup> který byl společně s Johannem Friedrichem Overbeckem autorem části konceptu figurální výmalby tzv. *Tassova sálu* římského Cassina Massima.<sup>115</sup> Führich ovlivnil tvorbu pozdějšího hlavního představitele

<sup>104</sup> Srov. Michael Krapf – Hans Bisanz, *Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff 1795–1822. Ein Mitglied des Lukasbundes aus Wien* (katalog výstavy), Obere Belvedere – Österreichische Galerie, Historisches Museum der Stadt Wien 1977, s. 154–155.

<sup>105</sup> Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Weinheim 1991, s. 277 a 326.

<sup>106</sup> Srov. Alfred Lichtwark, *Julius Oldach*, Hamburg 1899, s. 110–114. Oldach pod vlivem Petera von Cornelia transformuje v tomto smyslu výjev Goethova *Dr. Fausta* nebo lidové legendy *Dr. Faustuse*. Julius Oldach, *Mefisto a žák*, 1828, olej, dubová deska, 26 x 20 cm, monogramováno a datováno vlevo dole: „13. Dz. JO 1828“, Kunsthalle Hamburg, inv. č. nezjištěno.

<sup>107</sup> Telse Wolf-Timm, *Theodor Rehbenitz 1791–1861. Persönlichkeit und Werk*, Kiel 1991, s. 202, 220–222, 247–248 a 259–260.

<sup>108</sup> Hornyho tužková kresba publikována v Walther Scheidig, *Franz Horny. 1798 Weimar – Olevano 1824*, Berlin 1954, s. 40 a 169.

<sup>109</sup> Karl Koetschau, *Einige Kartons und Bilder von Ernst Deger*, Düsseldorf (cca 1925), s. 12–13.

<sup>110</sup> Pia Müller-Tamm, *Nazarenische Zeichenkunst* (katalog výstavy), Städtische Kunsthalle Mannheim 1993, s. 44.

<sup>111</sup> Elmar Vonbank (ed.), *Gebhard Flatz 1800–1881* (katalog výstavy), Marktgemeinde Wolfurt 1982, s. 97.

<sup>112</sup> Herbert von Einem, Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius, in: Klaus Vierneisel – Gottlieb Leinz (edd.), *Glyptothek München 1830–1980* (katalog výstavy), Glyptothek München 1980, s. 214–233. – Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Band 1*, Wiesbaden 1980, s. 125–223.

<sup>113</sup> Franz Pforr zemřel v Albanu 16. 6. 1812 ve věku 24 let.

<sup>114</sup> Srov. Řezáč (pozn. 1), s. 34.

<sup>115</sup> *Ibidem*, s. 6.

nazarénských forem v Čechách Josefa Vojtěcha Hellicha,<sup>116</sup> a to ještě před jeho odjezdem do Říma v roce 1836.<sup>117</sup> Führich vedl v Praze v této době neformální kroužek umělců – s nimiž pěstoval Hellich intenzivní vztahy –, dávající původním nazarénským koncepcím nové obsahy.<sup>118</sup>

Konečným, byť opožděným výrazem těchto snah byl Hellichem komponovaný a následně i namalovaný oltářní obraz – dílo reprezentující širší spektrum pražských umělců, včetně možné počáteční podpory ze strany pražské Akademie. Tato oltářní archa pozdně gotických forem se středovou kompozicí *Sv. Lukáš malující Pannu Marii*, zasvěcená sv. Lukáši, je umístěna v levé boční lodi kostela Panny Marie před Týnem na Starém Městě pražském.<sup>119</sup> [Obr. 7]

Josef Vojtěch Hellich v tomto případě navazuje na své nazarénské předchůdce podobným kódováním děje, transformováním ikonografie a výtvarných forem, naznačováním latentního nezobrazeného příběhu přítomného pouze v rozvržení figurální kompozice, event. díky vložení detailu se symbolickým významem. Současně ale usiluje o zachování jednoznačného působení výjevu jak v souvislostech katolického liturgického provozu (homogenita celkové ideové koncepce oltářní archy, rozvedené na malbách bočních křídel retáblu, k nimž je středový obraz prologem), tak v souvislosti sociálně-reprezentativní snahy o „legitimizování“ patrona malířů sv. Lukáše, a tím manifestací tehdejšího pražského (spolkového) uměleckého života v celé šíři jeho složitosti.<sup>120</sup>

Hellich v průběhu práce na tomto svém syntetickém díle kombinuje a variuje historická zobrazení.<sup>121</sup> Rozmísťuje aktéry děje v prostoru tak, aby sv. Lukáš buď připomínal (také postojem a gesty) archanděla Gabriela (i v možném smyslu sv. Lukáše jako bezprostředního svědka „Zvěstování Panně Marii“),<sup>122</sup> anebo jej zaměňuje v roli za tradičně sedící Pannu Marii. Ta se zde zjevuje, až přilétá naopak jako „božský posel“ na oblaku.<sup>123</sup> Zároveň ale, vycházející z bohatého výtvarného repertoáru předcházejících epoch, z nichž klíčová je pro tento případ Pintoricchiova freska v kostele Santa Maria Maggiore v umbrijském Spello,<sup>124</sup> popularizovaná ve 20. letech 19. století grafikou

<sup>116</sup> *Ibidem*, s. 20–26.

<sup>117</sup> *Ibidem*, s. 34–35.

<sup>118</sup> *Ibidem*, s. 34–35 a 42.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>120</sup> Postup Hellichova přemýšlení o figurálních kompozicích týnského „svatolukášského“ retáblu, je doležitelný na jedinečně zachovaném konvolutu přípravných kreseb z Grafické sbírky Národní galerie v Praze. Za technické konzultace při studiu děkují Ondřeji Chrobákovi. O popis a částečné rozkrytí pozadí vzniku tohoto Hellichova díla se přede mnou pokusil Dyk 1960.

<sup>121</sup> Srov. pozn. 57, 58, 59.

<sup>122</sup> Srov. [J.(ohann) D.(avid) Passavant], *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi von J. D. Passavant. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen. Erster Theil*, Leipzig 1839, s. 479. – Annamaria Rossi, Benedetto Bonfigli, Annunciazione e san Luca, in: Vittoria Garibaldi (ed.), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia 1996, s. 166. – Arasse (pozn. 58), s. 171–175.

<sup>123</sup> Traktování známé z nespočetných příkladů manýristického a barokního umění (např. kompozic boloňské školy).

<sup>124</sup> Passavant (pozn. 122), s. 505–506. – Scarpellini – Silvestrelli (pozn. 17), s. 212–220. – Daniela Bohde, „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Daniela Bohde – Mechthild Fend (edd.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, s. 53–54. – Corrado Fratini – Giulio Proietti Bocchini, Gli affreschi della cappella Baglioni nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, in: Vittoria Garibaldi – Francesco Federico Mancini (edd.), *Pintoricchio* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia 2008, s. 113–114.

od Bartolomea Pinelliho,<sup>125</sup> přenáší Hellich na svou kompozici čtenářský pultík Panny Marie. Tento systémově zástupný předmět fakticky nepřítomné ikonografie [Obr. 7]<sup>126</sup> konkrétně odvodil podle jím vyhledané a studované oltářní desky Antoniazza Romana umístěné v kapli Zvěstování Panně Marii (Capella dell'Annunziata) kostela Santa Maria sopra Minerva v Římě.<sup>127</sup> [Obr. 8] Tento specifický kus nábytku účelovým způsobem časově zasazuje umělce a zároveň evangelistu sv. Lukáše do chvíle, kdy prostřednictvím „božského vnuknutí“ a „vnitřního zraku“ zaznamenává děj „Zvěstování Panně Marii“ nejen malířsky, ale i literárně. Podobně – tentokrát profanizováním křesťanského tématu – stupňuje svůj pikantní obrazový výraz použitím pultíku Panny Marie např. francouzský malíř Jean Auguste Dominique Ingres ve své kompozici *Paolo a Francesca*.<sup>128</sup> [Obr. 6] Dvojice literárních milenců v tomto Ingresově podání nejenom vychází z děje „Zvěstování Panně Marii“, navíc zde francouzský mistr téměř cituje Pforrovu figuru Raffaela z výše zmíněné kompozice *Albrecht Dürer a Raffael, klečící v adorační modlitbě před personifikovaným trůnícím Uměním*. [Obr. 2]

Josef Vojtěch Hellich usiloval stejně jako nazaréni zprostředkovat svoje záměry širší veřejnosti také pomocí textu, ten však bohužel nebyl nakonec publikován. Autor týnské retáblu jeho obsah ale nepochybně šířil ve vzájemné osobní komunikaci se svými malířskými kolegy.<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Luigi Sensi, Bartolomeo Pinelli, Riproduzione grafica della capella Baglioni, in: Vittoria Garibaldi – Francesco Federico Mancini (edd.), *Pintoricchio* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia 2008, s. 290–291, 411. – Řezáč (pozn. 1), s. 47.

<sup>126</sup> Josef Vojtěch Hellich, *Sv. Lukáš malující Pannu Marii s Ježíškem*, 1846, tužka, pero, černá tuš, papír, 264 × 212 mm, značeno a datováno v pravém horním rohu: Hellichova značka (antiký kahan) a „1846“, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 21773. Tato varianta nebyla Hellichem nakonec použita při realizování definitivní malby.

<sup>127</sup> Antoniazza Romano, *Zvěstování Panně Marii* (kombinované s motivem Panny Marie rozdávající almužny chudým dívkám, které doporučuje kardinál Juan de Torquemada, 1500, tempera, dřevěná deska, 130 × 185 cm, signováno a datováno: „DIE. XX. MARTII. MCCCCC.ANTONATIUS ROMANUS PINXIT“, Santa Maria sopra Minerva, capella dell'Annunziata, Řím. Gisela Noehles-Doerk, *Antoniazzo Romano. Studien zur Quattrocentmalerei in Rom* (disertační práce), Westfälische Wilhelms-Universität Münster 1973, s. 80–82. – Antonio Paolucci, *Antoniazzo Romano. Catalogo completo*, Firenze 1992, s. 146. – Anna Cavallaro, *Antoniazzo Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992, s. 120–123, 203–204. – Claudio Strinati, *Linee di tendenza nella pittura a Roma del Quattrocento*, in: Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli (edd.), *Il'400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino* (katalog výstavy), Museo del Corso, Roma 2008, s. 38–39. – Anna Cavallaro, *Antoniazzo Romano*, in: Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli (edd.), *Il'400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino* (katalog výstavy), Museo del Corso, Roma 2008, s. 169–173.

<sup>128</sup> Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo a Francesca* (Paolo et Francesca), 1819, olej, plátno, 48 × 39 cm, signováno a datováno vlevo dole: „INGRES.ROM. 1819“, Musée des Beaux-Arts d'Angers, inv. č. MTC 19 (další varianty v muzeu v Bayonne a soukromých sbírkách). Daniel Ternois – Ettore Camasca, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris 1971, s. 96 a 112. – Claudio Poppi (ed.), *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800* (katalog výstavy), Museo della città, Rimini 1994, s. 112. – K začínající diskuzi o vzájemném ovlivňování nazarénského umění a francouzského umění Ingresova okruhu např. Rachel Esner, *Auf der Suche nach verlorenen Zeit. Überlegungen zu Overbeck und Ingres*, in: Blühm – Gerkens (pozn. 61), s. 54–62.

<sup>129</sup> Řezáč (pozn. 1), s. 54.

## VI. Dozvuk obliby „nazaréské“ ikonografie „Zvěstování Panně Marii“ v díle Josefa Mánesa

O dosahu autority Hellichova „svatolukášského“ obrazu a nazarénských koncepcí<sup>130</sup> u širší pražské umělecké veřejnosti<sup>131</sup> svědčí také vliv na Josefa Mánesa, malíře, který od konce 30. let 19. století podobně navazoval na idealizovaně stylizované figurální formy.<sup>132</sup> Hellichova ikonografická „hra“ v jeho programovém obraze, která v 60. letech 19. století pomalu upadala v zapomnění, našla rezonanci v Mánesově dlouholetém vyrovnávání se s tímto dílem.

Mánes na konci svého uměleckého i biologického života – inspirovan mj. rozsáhlou tvorbou oltářních obrazů Josefa Vojtěcha Hellicha při výzdobě kostela sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně a těsně předtím v neuskutečněném projektu úpravy interiéru pražské rotundy sv. Kříže – ilustroval dopis řezbáři Josefu Vorlíčkovi<sup>133</sup> návrhem trojdílné oltářní archy, na níž je ve středové kompozici zamýšleno zobrazení „Zvěstování Panně Marii“. [Obr. 9] Kompozice i architektonické tvarosloví navazují na Hellichův týnský retábl, včetně zde analyzovaného reprezentačního významu tohoto tématu v rámci nazaréské umělecké sebeidentifikace.<sup>134</sup>

Pouze letmo črtaná, přesto synteticky pojatá Mánesova perokresba navazuje především na oltářní desky a nástěnné malby Filippina Lippiho, uchovávané v Hellichově oblíbené kapli římského kostela Santa Maria sopra Minerva. Také Mánes po svém návratu z italské metropole klade – podobně jako Hellich – důraz na pulťk Panny Marie, tentokrát však s výrazným podnožím v podobě kubického tělesa.<sup>135</sup>

Tuto Mánesovu skicu lze vnímat nejen pouze jako derniéru jeho vlastní tvorby – „povzdechnutí“ nad nenaplněnými uměleckými i osobními ambicemi, ale také za výraz „labutí písne“ vyčerpané nazaréské klasiky, měnící se v této době do expresivních forem pozdně nazaréské náboženské malby a ornamentálního traktování tzv. beuronské školy.<sup>136</sup>

<sup>130</sup> K pojmu „autorita obrazu“ a jejímu projevu ve výtvarném umění viz Wimböck 2004, s. 9–41.

<sup>131</sup> Obliba „božího prostředníka“ archanděla Gabriela se např. projevila v pojmenování pozdějšího poslulého mnichovského malíře Gabriela von Maxe, jako výraz sebeidentifikace jeho otce, pražského sochaře Josefa Maxe s nazarénským hnutím.

<sup>132</sup> Srov. např. Jindřich Anger – Miroslav Anger, *Josef Mánes. Dopisy*, Praha 1998, s. 75.

<sup>133</sup> Publikovaná v Hana Volavková, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981, s. 191, 192, 202.

<sup>134</sup> Josef Mánes pracuje nikoli s pojmem „Zvěstování Panně Marii“, nýbrž „Andělské pozdravení“ („*Andelsk Pozravené*“). Podobně Mánes plánoval zcela v kontextu nazarénských strategií svou kompozici *Albrecht Dürer při přechodu Alp*. Metodologické srov. Lehr (pozn. 12), s. 86–88. Hravá, výtvarně-osobní sebereflexe se u Mánesa objevuje také např. na jeho „sekularizované“ mariánské kresbě, *Madoně s lorňonem* z první poloviny 50. let 19. stol.

<sup>135</sup> Typus čtenářského pulťku používaný např. v italských kláštorech v 15. a 16. století. Srov. např. s dílem řezbáře Fra Raffaele da Brescia v Museo Cristiano v severoitalské Brescii Alessandro Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, s. 263–264.

<sup>136</sup> Srov. s dodnes nepřekonanou studií: Harald Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beuroner Kunstschule“ Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983, s. 71–73.

## LITERATURA

- Jindřich Anger – Miroslav Anger, *Josef Mánes. Dopisy*, Praha 1998.
- Daniel Arasse, *L'Annonciation italienne. Une histoire de perspective*, Paris 1999.
- Diego Arenhoevel – Alfons Deissler – Anton Vögtle (edd.), *Die Bibel. Die Heilige Schrift des Alten und Neuen Bundes. Deutsche Ausgabe mit den Erläuterungen der Jerusalemer Bibel*, Freiburg – Basel – Wien 1969.
- Oskar Bätschmann, Das Historienbild als „tableau“ des Konflikts: Jacques-Louis Davids „Brutus“ von 1789, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* XXXIX, 1986, s. 156–159.
- Franz Binder (ed.), [Margaret Howitt], *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Erster Band: 1789–1833*, Freiburg im Breisgau 1886.
- Franz Binder (ed.), [Margaret Howitt], *Friedrich Overbeck. Sein Leben und Schaffen. Nach seinen Briefen und andern Documenten des handschriftlichen Nachlasses geschildert von Margaret Howitt. Zweiter Band: 1833–1869*, Freiburg im Breisgau 1886.
- Friedrich von Boetticher, *Malerverke des neunzehnten Jahrhunderts II/I*, Hofheim 1979.
- Daniela Bohde, „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts, in: Daniela Bohde – Mechthild Fend (edd.), *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, s. 53 ad.
- Helmut Börsch-Supan, *Deutsche Romantiker zwischen 1800 und 1850*, München – Gütersloh – Wien 1972.
- Helmut Börsch-Supan, *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées. 1760–1870*, München 1988.
- Clemens Brentano, *Ausgewählte Werke. Bd. II*, München 1963.
- Karl Brömel, *Ludwig Tiecks Kunstanschauungen im „Sternbald“* (disertační práce), Universität Leipzig, Leipzig 1928.
- Francesco Buranelli, L'appartamento Borgia in Vaticano, in: Vittoria Garibaldi – Francesco Federico Mancini (edd.), *Pintoricchio* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria 2008, s. 69 ad.
- Werner Busch, *Die notwendige Arabeske*, Berlin 1985.
- Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- Frank Büttner, Der Streit um die „Neudeutsche religiös-patriotische Kunst“, *Aurora. Jahrbuch der Eichen-dorff-Gesellschaft* XLIII, 1983, s. 55–76.
- Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte. Band 1*, Wiesbaden 1980.
- Frank Büttner, Aufstieg und Fall der Geschichtsmalerei. Ein Überblick über die Entwicklung von Gattungsgeschichte und Gattungstheorie in Deutschland vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert, in: Ulrich Baumgärtner – Monika Fenn (edd.), *Geschichte zwischen Kunst und Politik, Münchner Geschichtsdidaktisches Kolloquium, Heft 4*, München 2002, s. 36 ad.
- F.[rank] O.[laf] Büttner, *Imitatio Pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983.
- Anna Cavallaro, *Antoniazio Romano e gli Antoniazzeschi. Una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Udine 1992.
- Anna Cavallaro, Antoniazio Romano, in: Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli (edd.), *Il'400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino* (katalog výstavy), Museo del Corso, Roma 2008, s. 169–173.
- Gert Duwe, *Der Wandel in der Darstellung der Verkündigung an Maria vom Trecento zum Quattrocento*, Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris 1988.
- Gert Duwe, *Die Verkündigung an Maria in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main – Berlin – Bern – New York – Paris – Wien 1994.
- Alois Dyk, *Oltář sv. Lukáše v Týnském chrámu v Praze. Z listin a pozůstalosti Jos. Vojtěcha Hellicha*, nepublikováno, 1960 (Památník národního písemnictví, fond Josef Vojtěch Hellich, kartón 12)
- Paul Eich, Über das Verhältnis der Nazarener zum Mittelalter, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (katalog výstavy), Städtische Galerie im Städelischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1977, s. 27–40.
- Herbert von Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1760–1840*, München 1978.



- Herbert von Einem, Die Ausmalung der Festsäle durch Peter Cornelius, in: Klaus Vierneisel – Gottlieb Leinz (edd.), *Glyptothek München 1830–1980* (katalog výstavy), Glyptothek München 1980, s. 214–233.
- Barbara Eschenburg, *Vom Spätmittelalter bis zur Neuen Sachlichkeit. Die Gemälde im Lenbachhaus München*, München – Berlin 2009.
- Rachel Esner, Auf der Suche nach verlorener Zeit. Überlegungen zu Overbeck und Ingres, in: Andreas Blühm – Gerhard Gerkens (edd.), *Johann Friedrich Overbeck. 1789–1869. Zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages* (katalog výstavy), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck – Behnhaus 1989, s. 54–62.
- Sabine Fastert, *Die Entdeckung des Mittelalters*, München – Berlin 2000.
- Corrado Fratini – Giulio Proietti Bocchini, Gli affreschi della cappella Baglioni nella collegiata di Santa Maria Maggiore a Spello, in: Vittoria Garibaldi – Francesco Federico Mancini (edd.), *Pintoricchio* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia 2008, s. 113 ad.
- Jochen Fried, Friedrich Ludwig Zacharias Werner, in: Walther Killy (ed.), *Literaturlexikon. Bd. 12*, Gütersloh – München 1992, s. 258–260.
- Hannelore Gärtner, Patriotismus und Gotikrezeption der deutschen Frühromantik, in: Peter Betthausen (ed.), *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*, Dresden 1981, s. 34–52.
- Hans Geller, *Ernste Künstler, fröhliche Menschen. Zeichnungen und Aufzeichnungen deutscher Künstler in Rom zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Joseph Führich und seine Freunde*, München 1947.
- Gerhard Gerkens, Bildnis des Malers Franz Pforr, in: Andreas Blühm – Gerhard Gerkens (ed.), *Johann Friedrich Overbeck. 1789–1869. Zwei zweihundertsten Wiederkehr seines Geburtstages* (katalog výstavy), Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck, Lübeck – Behnhaus 1989, s. 114 ad.
- Ernst H. Gombrich – Ernst Kris – Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt am Main 1980.
- Maria Elisabeth Gössmann, *Die Verkündigung an Maria im dogmatischen Verständnis des Mittelalters*, München 1957.
- Cordula Grewe, Objektiviert Subjektivität: Identitätsfindung und religiöse Kommunikation im nazarischen Kunstwerk, in: Max Hollein – Christa Steinle (edd.), *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (katalog výstavy), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 2005, s. 79–90.
- Cordula Grewe, Re-enchantment as Artistic Practise: Strategies of Emulation in German Romantic Art and Theory, *New German Critique* XCIV, 2005, s. 58 ad.
- Ludwig Grote, *Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke*, München 1972.
- Rose-Maria Gropp, Wiederkehr eines Verschollenen. Vorschau: Kunst und Kunstgewerbe bei Van Ham in Köln, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12. November 2011, příloha Kunstmarkt.
- Joachim Großmann, Historienmalerei im 19. Jahrhundert – Entstehungsbedingungen und Rezeption, *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst und Kulturwissenschaften* XX, 1992, č. 2, s. 24–35.
- Teresa Grzybkowska, Overbecka interpretacja Sposalizio Rafaela, in: Marta i Wojciech Boberscy – Mieczysław Morka – Hanna Samsonowicz (edd.), *Między Padwa a Zamościem. Studia z historii sztuki i kultury nowożytnej ofiarowane profesorowi Jerzemu Kowalczykowi*, Warszawa 1993, s. 372–373.
- Herwig Guratzsch (ed.), *Julius Schnorr von Carolsfeld 1794–1872* (katalog výstavy), Museum der bildenden Künste Leipzig 1994.
- Paul Guyer, *Exemplary Originality: Genius, Universality, and Individuality*, in: Berys Gaut – Paisley Livingston (edd.), *The Creation of Art. New Essays in Philosophical Aesthetics*, Cambridge 2003, s. 116–118.
- Max Haase, Ein unvollendetes Aquarell Franz Pforrs, *Städel-Jahrbuch, Neue Folge – Band II*, 1969, s. 303–304.
- Arnold Hauser, *Soziologie der Kunst*, München 1974.
- Brigitte Heise, *Johann Friedrich Overbeck. Das künstlerische Werk und seine literarischen und autobiographischen Quellen*, Köln – Weimar – Wien 1999.
- Edward B. Henning, *Patronage and Style in the Arts: A Suggestion Concerning Their Relations*, in: Milton C. Albrecht – James H. Barnett – Mason Griff (edd.), *The Sociology of Art and Literature*, New York 1976, s. 359–361.
- Mareike Henning, *Mit freier Hand. Deutsche Zeichnungen vom Barock bis zur Romantik aus dem Städtelschen Kunstinstitut* (katalog výstavy), Städtelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt am Main 2003.

- Tom Henry, I committenti di Raffaello a Città di Castello (Raphael's patrons in Città di Castello), in: Tom Henry – Francesco Federico Mancini (edd.), *Gli esordi di Raffaello tra Urbina, Città di Castello e Perugia* (katalog výstavy), Palazzo Vitelli alla Cannoniera, Pinacoteca Comunale, Città di Castello e Perugia, Castello e Perugia 2006, s. 49–54.
- Berthold Hinz, *Säkularisation als verwerteter „Bildersturm“*. Zum Prozeß der Aneignung der Kunst durch die Bürgerliche Gesellschaft, in: Martin Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973, s. 108–120, 170–176.
- Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974.
- Anita Izcovich, *Le corps précieux. Essai sur la peinture maniériste*, Paris 2003.
- Georg Jäger, Das Gattungsproblem in der Ästhetik und Poetik von 1780 bis 1850, in: Jost Hermand – Manfred Windfuhr (edd.), *Zur Literatur der Restaurationsepoche 1815–1848*, Stuttgart 1970, s. 371–404.
- Manfred Jauslin, *Die gescheiterte Kulturrevolution. Perspektiven religiös-romantischer Kunstbewegung vor der Folie der Avantgarde* (disertační práce), Universität Basel 1988.
- Jens Christian Jensen, Gedenkblatt für den Maler Franz Pfaff, den Freund Friedrich Overbeck, in: Paul Brockhaus (ed.), *Der Wagen 1963. Ein Lübeckisches Jahrbuch*, Lübeck 1963, s. 87 ad.
- Jens Christian Jensen, *Sulamith und Maria*, in: Bruno Bushart – Matthias Eberle – Jens Christian Jensen (edd.), *Museum Georg Schäfer*, Schweinfurt 2000, s. 174–176.
- Roland Kanz, Die Einheit des Charakters. Die Seelenhafte, Symbolische und Charakteristische in dem Porträt – Ästhetik der Romantik, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* XLIII, 1998, č. 2, s. 229–243;
- Claude Keisch (ed.), *Classici e romantici tedeschi in Italia* (katalog výstavy), Ala Napoleonica, Venezia 1977.
- Harald Keller, *Goethes Hymnus auf das Straßburger Münster und die Wiederentdeckung der Gotik im 18. Jahrhundert. 1772/1972*, München 1972.
- Paul Wilhelm von Keppler, *Aus Kunst und Leben*, Freiburg im Breisgau 1911.
- Eckart Kleßmann, *Die deutsche Romantik*, Köln am Rhein 1979.
- Raymond Klibansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie*, Frankfurt am Main 1990.
- Karl Koetschau, *Einige Kartons und Bilder von Ernst Deger*, Düsseldorf cca 1925.
- Margaret L. Koster, *Hugo van der Goes and the procedures of art and salvation*, Turnhout 2008.
- Michael Krapf – Hans Bisanz, *Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff 1795–1822. Ein Mitglied des Lukasbundes aus Wien* (katalog výstavy), Obere Belvedere - Österreichische Galerie, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1977.
- Michael Krapf, Zu den Voraussetzungen der Entstehung des Lukasbundes in Wien, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (katalog výstavy), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981, s. 27–33.
- Klaus Lankheit, *Freundschaftsbild der Romantik*, Heidelberg 1952.
- Fritz Herbert Lehr, *Die Blütezeit romantischer Bildkunst. Franz Pfaff der Meister des Lukasbundes*, Marburg an der Lahn 1924.
- Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts* (disertační práce), Johann Wolfgang Goethe Universität zu Frankfurt am Main 1977.
- Julia Liebrich, *Die Verkündigung an Maria. Die Ikonographie der italienischen Darstellungen von den Anfängen bis 1500*, Köln – Weimar - Wien 1997.
- Alfred Lichtwark, *Julius Oldach*, Hamburg 1899.
- Kurt Löcher, Zu Franz Pfaffs „Einzug Kaiser Rudolfs von Habsburg in Basel“ - Vom Nutzen Wiener Studienjahre, in: Bruno Klein – Harald Wolter von dem Knesebeck (edd.), *Nobilis arte manus. Festschrift zum 70. Geburtstag von Antje Middeldorf Kosegarten*, Dresden – Kassel 2002, s. 428–440.
- Sven Lüken, *Die Verkündigung an Maria im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Göttingen 2000.
- Louisa C. Matthew, Method and meaning in an altarpiece by Lorenzo Lotto, *Renaissance Studies* VIII, 1994, č. 2, June, s. 165.
- Steffan Matter – Maria–Christina Boerner, *...kann ich vielleicht nur dichtend mahlen? Franz Pfaffs Fragment eines Künstlerromans und das Verhältnis von Poesie und Malerei bei den Nazarenern*, Köln – Weimar – Wien 2007.

- Sigrid Metken, Verkündigung und Heimsuchung, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik* (katalog výstavy), Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma 1981.
- Heinz Meyer, *Metaphern des Psaltertextes in den Illustrationen des Stuttgarter Bilderpsalters*, in: Christel Meier – Uwe Ruberg (edd.), *Text und Bild. Aspekte des Zusammenwirkens zweier Künste in Mittelalter und früher Neuzeit*, Wiesbaden 1980, s. 198 ad.
- Norbert Miller, Mutmaßungen über lebende Bilder. Attitüde und „tableau vivant“ als Anschauungsform des 19. Jahrhunderts, in: Helga de la Motte – Haber (ed.), *Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst*, Frankfurt am Main 1972, s. 123 ad.
- Pia Müller-Tamm, *Nazarenische Zeichenkunst* (katalog výstavy), Städtische Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1993.
- Lothar Müller (ed.), [August Wilhelm Schlegel], *Die Gemälde. Gespräch*, Dresden 1996.
- Hans Joachim Neidhardt, *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1990.
- Mirjam Neumeister, *Das Nachtstück mit Kunstlicht in der niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts. Ikonographische und koloristische Aspekte* (disertační práce), Universität Bonn 1999.
- Alfred Neumeier, *Die Erweckung der Gotik in der deutschen Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Vorgeschichte der Romantik* (disertační práce), Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin 1928.
- Helmut Nickel, The Bride and the Cat: A Possible Source for Overbeck's *Freundschaftsbild* of Franz Pforr, *Metropolitan Museum Journal* XXVII, 1992 (Essays in Memory of Guy C. Bauman), s. 183–187.
- Gisela Noehles-Doerk, *Antoniazio Romano. Studien zur Quattrocentomalerei in Rom* (disertační práce), Westfälischen Wilhelms Universität zu Münster 1973.
- Thomas Noll, Religiöse Verehrung und ästhetischer Genuß. Zur Wahrnehmung von Bildern im späten Mittelalter, in: Sabine Arend – Daniel Berger – Carola Brückner et al. (edd.), *Vielfalt und Aktualität des Mittelalters. Festschrift für Wolfgang Petke zum 65. Geburtstag*, Bielefeld 2006, s. 403–424.
- Alessandro Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Hymny k poctě noci*, Praha 2000.
- Jacqueline Olson Padgett, Ekphrasis, Lorenzo Lotto's *Annunciation*, and the hermeneutics of suspicion, *Religion and the Arts* 10, 2006, č. 2, s. 191–201.
- Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1960.
- Antonio Paolucci, *Antoniazio Romano. Catalogo completo*, Firenze 1992.
- Helène Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art Byzantin et occidental du XIe au XVe siècle L'annonciation*, Venise 2007.
- J.[ohann] D.[avid] Passavant, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi von J.D. Passavant. In zwei Theilen mit vierzehn Abbildungen. Erster Theil*, Leipzig 1839.
- Claudio Poppi (ed.), *Sventurati amanti. Il mito di Paolo e Francesca nell'800* (katalog výstavy), Museo della città Rimini 1994.
- Rudolf Preimesberger, Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen–Bornemisza, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LIV, 1991, Heft 4, s. 459–489.
- Rudolf Preimesberger, Einleitung, in: Rudolf Preimesberger – Hannah Baader – Nicola Suthor (edd.), *Porträt*, Berlin 1999, s. 50 ad.
- Cornelia Reiter, *Suche nach dem Unendlichen. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen und österreichischen Romantik aus dem Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien*, München – London – New York 2001.
- Stefanie Renner, *Die Darstellung der Verkündigung an Maria in der florentinischen Malerei. Von Andrea Orcagna (1346) bis Lorenzo Monaco (1425)*, Bonn 1996.
- Nicole Reynaud, Très Petites Heures d'Anne de Bretagne, in: François Avril – Nicole Reynaud (edd.), *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520* (katalog výstavy), Bibliothèque Nationale, Paris 1993, s. 266 ad.
- Nicole Reynaud, Heures à l'usage de Rome, in: François Avril – Nicole Reynaud (edd.), *Les manuscrits à peintures en France 1440–1520* (katalog výstavy), Bibliothèque Nationale, Paris 1993, s. 268 ad.
- Annamaria Rossi, Benedetto Bonfigli, Annunciazione e san Luca, in: Vittoria Garibaldi (ed.), *Un pittore e la sua città. Benedetto Bonfigli e Perugia* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia 1996.

- Jan Řezáč, *Transformace forem a témat nazarénského malířství v Čechách na příkladu oltářního obrazu Josefa Vojtěcha Hellicha* (magisterská práce), Univerzita Karlova Praha 2009.
- Jan Řezáč, *Evropský kontext k ztvárnění figury v českém malířství druhé třetiny 19. století. Ideové a formální zázemí tvorby Josefa Mánesa* (disertační práce), Univerzita Karlova Praha 2015.
- Adelheid von Saldern, Raumin szenierungen. Bürgerliche Selbstrepräsentationen im Zeiteumbruch (1880–1930), in: Werner Plumpe – Jörg Lesczenski (edd.), *Bürgertum und Bürgerlichkeit zwischen Kaiserreich und Nationalsozialismus*, Mainz 2009, s. 39–55.
- Pietro Scarpellini – Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004.
- Hans Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958.
- Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg 1965.
- Luigi Sensi – Bartolomeo Pinelli, Riproduzione grafica della capella Baglioni, in: Vittoria Garibaldi – Francesco Federico Mancini (edd.), *Pintoricchio* (katalog výstavy), Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia 2008, s. 290 ad.
- Karl Schade, *Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs*, Weimar 1996.
- Walther Scheidig, *Franz Horny. 1798 Weimar – Olevano 1824*, Berlin 1954.
- Herbert Schindler, *Nazarener. Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1982.
- Paul Ferdinand Schmidt, *Die Lukasbrüder. Der Overbecksche Kreis und seine Erneuerung der religiösen Malerei*, Berlin 1924.
- U.[rsel] Schönrock – H.[ans] -W.[erner] Grohn, *Skulpturenabteilung, Gemäldegalerie. Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 1953.
- Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München - Berlin 2007.
- Klaus Schreiner, *Maria. Jungfrau, Mutter, Herrscherin*, München – Wien 1994.
- Elisabeth Schröter, Raffael-Kult und Raffael-Forschung. Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* XXVI, 1990, s. 309–318.
- Elisabeth Schröter, Raffael und der Heilige Lucas. August Wilhelm Schlegels „Legende vom Heiligen Lucas“: Wirkung und Quellen – Kunstgeschichte und Poesie im Dialog, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXII, 1999, Heft 3, s. 418–431.
- Dora Schumann, *Die Darstellungen der Verkündigung in der italienischen Kunst der Renaissance* (disertační práce), Universität Heidelberg 1910.
- Harald Siebenmorgen, *Die Anfänge der „Beurer Kunstschule“ Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne*, Sigmaringen 1983.
- Hinrich Sieveking, *Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung* (katalog výstavy), Kunstsammlungen zu Weimar 1997.
- Maurits Smeyers, Boodschap aan Maria. – Navolger van Dirk Bouts, in: Maurits Smeyers (ed.), *Dirk Bouts (ca. 1410–1475) een Vlaams primitief te Leuven* (katalog výstavy), Sint – Pieterskerk en Predikherenkerk te Leuven 1998, s. 384 ad.
- Martin Sonnabend, Franz Pfaff in Rom, in: Margret Stufmann – Werner Busch (edd.), *Zeichnen in Rom 1790–1830*, Köln am Rhein 2001, s. 48 ad.
- Ellen Spickernagel, „Das Innerste erschüttern und bewegen“ Zur religiösen Tafelmalerei der Nazarener, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (katalog výstavy), Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1977, s. 117 ad.
- Heidrun Stein-Kecks, „Santa (sacra) Conversazione“ Viele Bilder, ein Begriff und keine Definition, in: Karl Möseneder – Gosbert Schüssler (edd.), *„Bedeutung in den Bildern“ Festschrift für Jörg Traeger zum 60. Geburtstag*, Regensburg 2002, s. 413–442.
- Claudio Strinati, Linee di tendenza nella pittura a Roma del Quattrocento, in: Maria Grazia Bernardini – Marco Bussagli (edd.), *Il '400 a Roma. La rinascita delle arti da Donatello a Perugino* (katalog výstavy), Museo del Corso, Roma 2008, s. 38 ad.
- Norbert Suhr, *Philipp Veit (1793–1877). Leben und Werk eines Nazareners. Monographie und Werkverzeichnis*, Weinheim 1991.
- Emil Sulger Gebing, *A. W. und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst*, Hildesheim 1976.

- Michael Teichmann, *Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde. Monographie und Werkverzeichnis*, Frankfurt am Main 2001.
- Daniel Ternois – Ettore Camasasca, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris 1971.
- Reinhard Teske, *Studien zur Genremalerei im Vormärz* (disertační práce), Universität Stuttgart 1976.
- Michael Thimann, *Der „glücklichste kleine Freystaat von der Welt“? Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom*, in: Ulrich Raulff (ed.), *Vom Künstlerstaat. Ästhetische und politische Utopien*, München – Wien 2006, s. 61–96.
- Michael Thimann, *Notwendige Arabesken bei den Nazarenern. Zu Friedrich Overbeck, Verkündigung und Heimsuchung (1814/1816)*, *Das Münster* LXV, 2012, č. 2, s. 118–125.
- Ludwig Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, Stuttgart 1994.
- Jörg Traeger, *Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, München 1997.
- Hana Volavková, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981.
- Elmar Vonbank (ed.), *Gebhard Flatz 1800–1881* (katalog výstavy), Marktgemeinde Wolfurt, Wolfurt 1982.
- Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1987.
- Ulrich Weisstein, *Einleitung. Literatur und bildende Kunst: Geschichte, Systematik, Methoden*, in: Ulrich Weisstein (ed.), *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Berlin 1992, s. 11–31.
- [Zacharias Werner], *Zacharias Werner's Poetische Werke III*, Grimma 1845.
- Friedrich Ludwig Zacharias Werner, *Ausgewählte Schriften. Poetische Werke. Gedichte bis zum Jahre 1810. Bd. 1*, Bern 1970.
- Gabriele Wimböck, *Die Autorität des Bildes – Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit*, in: Frank Büttner – Gabriele Wimböck (edd.), *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes*, Münster 2004, s. 9 ad.
- Friedrich Winkler, *Das Werk des Hugo van der Goes*, Berlin 1964.
- Telse Wolf-Timm, *Theodor Rehbenitz 1791–1861. Persönlichkeit und Werk*, Kiel 1991.
- Hans-Joachim Ziemke, *Die Anfänge in Wien und in Rom*, in: Klaus Gallwitz (ed.), *Die Nazarener* (katalog výstavy), Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main 1977, s. 46 ad.
- Hans-Joachim Ziemke, *Franz Pfors Studium Bericht*, in: Hildegard Bauereisen – Martin Sonnabend (edd.), *Correspondances. Festschrift für Margret Stuffmann zum 24. November 1996*, Mainz 1996, s. 142 ad.



**Obrázek 1:** Franz Pforr, *Raffael, Fra Angelico a Michelangelo, zjevující se na oblaku nad Římem*, 1810, tužka, papír, 301 × 208 mm, neznačeno, Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, inv. č. 6.

Repro: Mitchell Benjamin Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot 2001, s. 90.



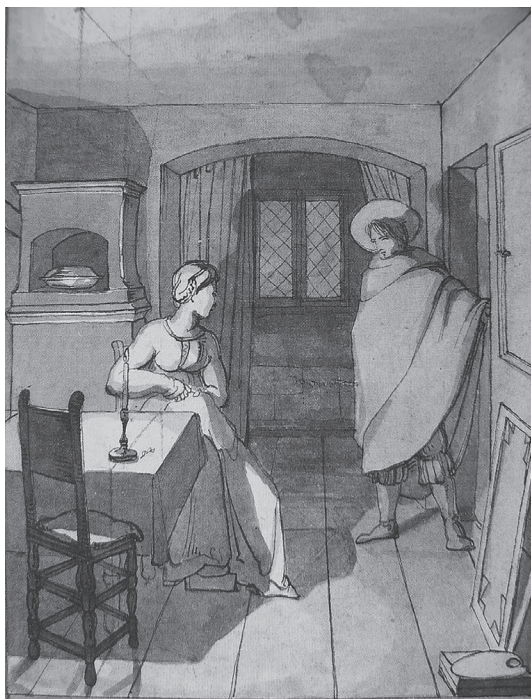
**Obrázek 2:** Franz Pforr (– Carl Hoff ml.), *Albrecht Dürer a Raffael, klečící v adorační modlitbě před personifikovaným trůnicím Uměním*, před 1832, rytina, papír, 137 × 214 mm, neznačeno.

Repro: Max Hollein – Christa Steinle (edd.), *Religion Macht Kunst. Die Nazarener* (katalog výstavy), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 2005, s. 60.



**Obrázek 3:** Johann Friedrich Overbeck, *Portrét Franze Pforra*, 1810, olej, plátno, 62 × 47 cm, neznačeno, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Berlin, inv. č. A II 381, NG 1002.

**Repro:** Max Hollein – Christa Steinle (ed.), *Religion Macht Kunst. Die Nazarenen* (katalog výstavy), Schirn Kunsthalle Frankfurt am Main 2005, s. 103.



**Obrázek 4:** Franz Pforr, *Noční návrat domů*, 1808, tužka, pero, tuš, papír, 156 × 127 mm, neznačeno, soukromá sbírka Alfred Wingerstein, Mnichov.

**Repro:** Hinrich Sieveking, *Von Füssli bis Menzel. Aquarelle und Zeichnungen der Goethezeit aus einer Münchner Privatsammlung* (katalog výstavy), Kunstsammlungen zu Weimar 1997, s. 100.



**Obrázek 5:** Franz Pfors, *Sulamith a Marie*, 1811 (detail spodní části), olej, dřevěná deska, 34,5 x 32 cm, neznačeno, Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, inv. č. MGS 1183.  
 Repro: Mitchell Benjamin Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot 2001, s. 17.



**Obrázek 6:** Jean Auguste Dominique Ingres, *Paolo a Francesca*, 1819, olej, plátno, 48 x 39 cm, signováno a datováno vlevo dole: „INGRES. ROM 1819“, Musée des Beaux Arts, Angers, inv. č. MTC 19.  
 Repro: Daniel Ternois – Ettore Camasasca, *Tout l'œuvre peint d'Ingres*, Paris 1971, s. 96.

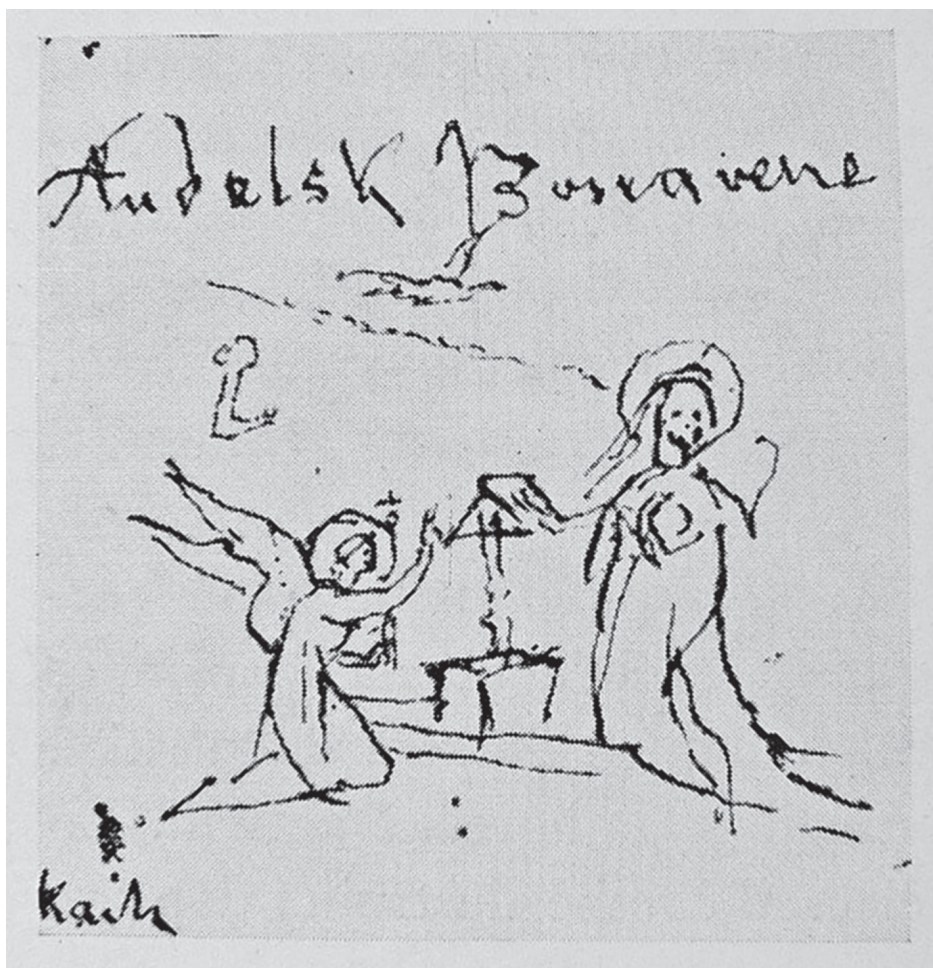




**Obrázek 7:** Josef Vojtěch Hellich, *Sv. Lukáš malující Pannu Marii s Ježíškem*, 1846, tužka, pero, černá tuš, papír, 264 × 212 mm, značeno a datováno v pravém horním rohu: Hellichova značka (antický kahan) a „1846“, Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 21773. Repro: Grafická sbírka Národní galerie v Praze, inv. č. K 21773.



**Obrázek 8:** Antoniazio Romano, *Zvěstování Panně Marii*, 1500, tempera, dřevěná deska, 130 × 185 cm, signováno a datováno: „DIE. XX. MARTII. MCCCCC. ANTONIATUUS ROMANUS PINXIT“, Santa Maria sopra Minerva, capella dell'Annunziata, Řím. Repro: Antonio Paolucci, *Antoniazzo Romano. Catalogo completo*, Firenze 1992, s. 146.



**Obrázek 9:** Josef Mánes, *Zvěstování Panně Marii*, 1871, pero, papír.  
Repro: Hana Volavková, *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Praha 1981, s. 192.

## **BAKALÁŘSKÉ, MAGISTERSKÉ A SEMINÁRNÍ PRÁCE**



**JANA SKALICKÁ: TVORBA A JEJÍ REFLEXE VE FOTOGRAFII**

ANNA DAVIDOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: anne.davidova@gmail.com

**ABSTRACT****Jana Skalická: work and its photographic reflexion**

The contribution is focusing on the work of the Czech artist Jana Skalická (1957–2015), who was actively creating during the 1980s and the first half of 1990s. At the beginning of her career Skalická worked mainly with textiles, but later on she found a new material, which was better suited for her artistic expression – a plastic film. She was modifying the thin plastics with her own technique, using an iron or a sewing machine. Her art gradually developed from hanging plastic tapestries to three dimensional objects and installations, in which other materials, such as metal, wood, stones and other types of plastic, were incorporated. The majority of Skalická's works was of an ephemere nature and was not conserved until today. The article is therefore dealing with their photographic depiction and its meaning.

**Keywords:** Jana Skalická; plastic film; modern tapestry; objects; installation; 1980s; Výstavy na dvoře; object photography; Jaroslav Beneš

*„Jana Skalická je opravdová. Není ani vážná, ani veselá [...]. Je, jaká je, je do věci vložená a je to jakýsi způsob lehkosti, jakýsi způsob bytí a nebytí, jakýsi způsob přítomnosti a nepřítomnosti. Lehkost, maximální lehkost těžko lze zlehčit. Vážnost těžko lze zváznit a o věcech, které jsou a i nejsou, lze těžko mluvit.“<sup>1</sup>*

Jana Skalická se narodila na konci padesátých let minulého století a patřila tedy do generace umělců, kteří své mládí prožívali v období sedmdesátých a osmdesátých let a neměli tak možnost příliš porovnávat svou tvůrčí činnost se západním světem, ale zároveň pro ně bylo těžké i navázání kontaktu s již dříve utvořenými okruhy v našem prostředí.<sup>2</sup> Pro mnohé z nich též neexistovala možnost studia na vysoké umělecké škole, kam se od počátku 70. let podařilo dostat jen omezenému počtu osobností.<sup>3</sup> Své umění však i přes různé nepříznivé osudy tito umělci prezentovali a navzájem mezi sebou konfrontovali. Museli si pro to hledat jiné, alternativní způsoby, u kterých však často chybí dostatečná dokumentace, stejně tak o některých osobnostech toho víme více a o některých méně.

Je příznačné, že publikace věnovaná generaci 80. let nese název *Splátka na dluh*.<sup>4</sup> Jistě je celá řada umělců, kteří se z toho či onoho důvodu nezapsali do dějin našeho umění druhé

<sup>1</sup> Z úvodního proslovu Kurta Gebauera při zahájení výstavy Jany Skalické v Galerii Václava Špály v Praze, 1994, text z archivu Jaroslava Beneše.

<sup>2</sup> Marie Klimešová, České výtvarné umění druhé poloviny 20. století. Alternativa a underground, umění a společnost, in: Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001, s. 403.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 396.

<sup>4</sup> Jiří Luhan – Petr Poruba, *Splátka na dluh*, Praha 2000.

poloviny 20. století, ale rozhodně to neznamená, že by jejich tvorba byla méně osobitá a zajímavá. Mezi ně patří i Jana Skalická. Úvodní citát Kurta Gebauera vystihuje, že o díle Jany Skalické, které je a zároveň není, se dá těžko mluvit, avšak i přesto je důležité se o to pokusit.

### Jana Skalická (1957–2015)

Jana Skalická se narodila 25. března roku 1957 ve východočeském městě Jaroměři. Studovala čtyři roky na gymnáziu v Plzni a v roce 1977 se společně s fotografem Jaroslavem Benešem natrvalo přestěhovala do hlavního města, kde absolvovala tříleté studium na Školském ústavu umělecké výroby. Její specializací zde byl textil, přičemž kolem roku 1978 vznikají i první volné práce právě za použití tohoto média. Po ukončení studií na ŠÚUV v roce 1979 pracovala chvíli na postu pedagožky pro estetiku v Domě dětí v Horních Počernicích a mezi lety 1980–1990 bylo jejím oficiálním povoláním uklízečka, paralelně však po celou tuto dobu ve volném čase rozvíjela vlastní uměleckou tvorbu.<sup>5</sup>

Na počátku osmdesátých let měla společně se svým manželem Jaroslavem Benešem a manželi Horákovými ateliér v Krokové ulici v Nuslích na Praze 2, kde se také odehrávaly společné *Výstavy na dvoře*, první neoficiální prezentace děl Jany Skalické. Následovala účast na skupinových výstavách v Polsku a na Slovensku, dvě výstavy v Junior klubu Na Chmelnici, v rámci *Rockfestu 87* v Praze nebo například na výstavě *16 tapisérií pro Musaion* v roce 1989. Větších samostatných výstav se Skalická dočkala až na začátku let devadesátých, jednou z nich byla i výstava nesoucí název *Janě Jan*, která se konala v pražské Galerii Václava Špály na podzim roku 1994.

Jana Skalická se na Vysokou školu uměleckoprůmyslovou v Praze hlásila dohromady pětkrát, ale kvůli nevyhovujícímu politickému profilu se jí nikdy nepodařilo uspět, což velmi špatně nesla.<sup>6</sup> Na tuto školu se však nakonec přece jen dostala, a to jako asistentka Ateliéru veškerého sochařství Kurta Gebauera.<sup>7</sup> Zúčastnila se konkurzu v roce 1990 a působila zde až do roku 1998, díky tomu se její práce dostala vedle společných ateliérových prezentací i na výstavu představující české umělce v Římě.<sup>8</sup> Svě volné tvorbě se Skalická přestala aktivně věnovat někdy po polovině devadesátých let. Zabývala se pak více užitym uměním, navrhováním interiérů či designu svítidel.<sup>9</sup>

Jana Skalická zemřela po dlouhém boji se zákeřnou nemocí 1. dubna 2015. Zatím poslední připomínkou její práce byla výstava uspořádaná v Centru současného umění DOX, kde si návštěvníci mohli prohlédnout tři alba, do kterých Skalická pečlivě seřadila fotografie svých děl.<sup>10</sup> Tyto tři knihy, nyní uložené v Archivu současného umění, jsou vlastně svého druhu její jedinou obrazovou monografií.<sup>11</sup>

<sup>5</sup> Jana Skalická, Životopis, z archivu Jaroslava Beneše, nedatováno.

<sup>6</sup> Z emailové konverzace s Jaroslavem Benešem, 1. 5. 2017.

<sup>7</sup> Kurt Gebauer, *Ateliér veškerého sochařství*, Praha 1998, nepag.

<sup>8</sup> Jiří Šetlík, *In-Tensione II. Dialog s prostředím (kat. výstavy)*, Centro Documentazione r.a.c. Luigi di Sarro Roma, Praha 1997.

<sup>9</sup> Z emailové konverzace s Jaroslavem Benešem, 1. 5. 2017.

<sup>10</sup> Jana Skalická, souborná výstava, Polička/Shelf, Centrum současného umění DOX, 11.–2. 12. 2015, kurátorka Lucie Rohanová, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.

<sup>11</sup> Archiv současného umění sídlí v Kostelci n. Černými Lesy a jeho zakladatelem je Jiří Hůla. K archivu patří i internetový informační systém abART: <http://www.isabart.org>, vyhledáno 27. 2. 2017.

## Výstava v divadle Drak (1981)

Celá osmdesátá léta byla pro Janu Skalickou ve znamení povětšinou neoficiálních skupinových výstav s ostatními umělci z jejího okruhu. Byla to zároveň doba, kdy se od tapiserie a práce s textilním vláknem dostávala více k práci s igelitem coby hlavním materiálem.

Prvním veřejným představením prací Jany Skalické byla společná výstava s Jaroslavem Benešem nesoucí název *Jaroslav Beneš: Fotografie, Jana Skalická: Tapiserie*, která se v prosinci roku 1981 uskutečnila v Hradci Králové v Divadle Drak.<sup>12</sup> Toto východočeské divadlo známé především pro svá loutková představení, založené roku 1958 a fungující dodnes se do historie divadelních inscenací zapsalo zejména svým programem od poloviny sedmdesátých let, tedy v období, kdy zde působil tvůrčí tým ve složení režisér Josef Krofta, hudebník a herec Jiří Vyšehlid a scénograf Petr Matásek.<sup>13</sup> Právě díky přátelství s posledním jmenovaným a také kurátorkou Kateřinou Klaricovou bylo možné uskutečnit výstavu Beneše a Skalické v prostorách divadelního klubu v době, kdy v Draku zároveň probíhal divadelní festival.<sup>14</sup>

Kateřina Klaricová, působící tehdy na postu vedoucí oddělení fotografie Umělecko-průmyslového muzea v Praze, kam nastoupila roku 1975, napsala text do katalogu k vystaveným fotografiím Jaroslava Beneše.<sup>15</sup> Autorkou úvodního slova o tapisériích Jany Skalické pak byla Ludmila Kybalová, dcera Antonína Kybala, kurátorka a historička umění specializující se na textilní umění a historii odívání.<sup>16</sup>

Jana Skalická zde vystavila několik z celkem asi 20 autorských děl, která do té doby, na začátku své umělecké dráhy, vytvořila, a Kybalová ve svém hodnocení těchto prací vyzdvihuje jednak jejich přesnost a řemeslnou čistotu, kdy po formální stránce není nic ponecháno náhodě, a zároveň i to, že je z nich cítit i určité niterné sdělení, kterému se také přizpůsobují použité prostředky, aby vždy co nejlépe odpovídaly záměru.<sup>17</sup>

Zajímavé je, že ve Skalické práci shledává i určité styčné body s dílem španělského malíře a sochaře Antoniho Tàpiese ve smyslu „jeho čisté, domyšlené a tiché dekonstrukce plochy a její nové realizace“.<sup>18</sup> Skalická totiž pracovala tak, že původní tkaninu narušovala, uvolňovala jednotlivé nitě apod. a následně vzniklé otvory s velkou pečlivostí znovu zacelila za použití techniky šité krajky nebo výšivky.<sup>19</sup>

Dále Kybalová ve svém doprovodném textu zmiňuje i některé názvy vystavených prací. Víceero z nich pravděpodobně neslo obecnější a velmi lapidární název *Krajina*, která je ostatně podle autorky spojujícím motivem pro všechny vystavené tapiserie Jany Skalické.<sup>20</sup> Vedle dalších v podstatě přímočarých názvů, jakými jsou *Děšť* nebo *Pád*, vyniká na první pohled sugestivnější *Červený smích*. Totožný název nese i povídka ruského spisov-

<sup>12</sup> Text k výstavě v divadle Drak, prosinec 1981, archiv Jaroslava Beneše.

<sup>13</sup> Historie divadla Drak: <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak>, vyhledáno 8. 4. 2017.

<sup>14</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, 19. 4. 2017.

<sup>15</sup> Heslo Klaricová Kateřina, roz. Machoninová, in: Lubomír Slavíček et al., *Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008) A–M*, Praha 2016, s. 622–623.

<sup>16</sup> Heslo Hartmannová Ludmila (Hurníková), roz. Kybalová, PhDr., CSc., in: *Ibidem*, s. 385–386.

<sup>17</sup> Ludmila Kybalová, *Text k výstavě v divadle Drak*, prosinec 1981, nepag.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*.

vatele Leonida Nikolajeviče Andrejeva z roku 1904, jejíž četba byla pro tento textilní obraz inspirací.<sup>21</sup> Plocha obrazu rozdělená v jedné třetině do dvou barevných polí evokuje obzor, světle modré nebe a tmavě šedou zemi, jako se jeví při západu slunce. Červená barva se rozpíná v nepravidelné rudé pavučině, ve středu nahuštěnější, nahoře mizející v tenkých vlásečnicích, rudá příze pečlivě propletená skrz naskrz modrou oblohou. Přesně tak se zem ukazuje i v Andrejevově povídce, ztmavlá pod žhnoucím nebem. Červená je v ní znamením šílenství, jež se šíří světem.<sup>22</sup>

## Dvorky (1980–1984)

Na samém počátku 80. let sdílela Jana Skalická ateliér s Jaroslavem Benešem v Krokově ulici, kde naproti nim ve stejném domě měli svůj ateliér také manželé Horálkovi. Přátelili se spolu a rozhodli se na dvorku patřícím k tomuto nuselskému domu každý rok pravidelně na podzim uspořádat neoficiální výstavu, na kterou by pozvali známé a představili svou práci za uplynulou dobu. Těchto výstav bylo dohromady pět, první se konala v roce 1980 a poslední roku 1984.

O tom, jak probíhaly první čtyři výstavy, se lze přesvědčit z jedinečných dobových videozáznamů, které na 8 mm kameru točil Karel Uldrych.<sup>23</sup> V záběrech jsou zachycené přípravy pohoštění, instalace obrazů a fotografií, samotný průběh výstavy, diváci i hudební doprovod, který zajišťovala dvojice muzikantů Petr Jünglink a Čiko.<sup>24</sup> Více než o zdokumentování jednotlivých děl se tedy jedná o krátké filmy zachycující atmosféru a návštěvníky akce.

Celý dvorek s jeho oprýskanými omítkami se na dva dny proměnil ve venkovní galerii s podomácku vyrobenými panely s grafikami a fotografiemi, obrazy rozvěšenými na dřevěných plaňkách vrátek a na okolních zdech – všude, kde pro ně bylo místo. Výstavy neměly žádného kurátora ani dané společné téma, umělci si sami připravili, co a jak vystaví, a každý rok navrhli pozvánku, kterou potom rozeslali známým poštou. Text pozvánek byl vždy prostý a zněl: *Výstava na dvoře, Horálek obrazy, Horálková grafiky, Skalická textil, Beneš fotografie*.<sup>25</sup> Jen na plakátě ke třetí výstavě se autoři více rozepsali, a dozvídáme se tak o tom, co oni sami považovali za důležité.

„1) máme se rádi,“<sup>26</sup> tímto bodem text začíná a následuje: „2) společná atmosféra, pocit, názor“. Sdílené hodnoty pak manifestuje tato část: „*Jsmo pro reálný pohled na život bez okrašlujících, zamlžujících, matoucích efektů – lpící na čistotě prostředků, věrnosti danému výtvarnému druhu. / vyrovnávat se se skutečností kolem nás / bez úniků / nevytváříme*

<sup>21</sup> Z emailové korespondence s Jaroslavem Benešem, 31. 3. 2017.

<sup>22</sup> Leonid Andrejev, Červený smích, in: Zdeňka Průstková (ed.), *Výbor fantastických povídek z ruské klasické literatury*, Praha 1970, s. 222.

<sup>23</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem. – Videozáznamy z osobního archivu Jaroslava Beneše, jejichž originály jsou uloženy v Národním filmovém archivu. Jedná se o čtyři přibližně desetiminutové nahrávky, většinou černobílé, některé záběry z 3. a 4. výstavy jsou i barevné.

<sup>24</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem.

<sup>25</sup> Pozvánky na jednotlivé akce z archivu Jaroslava Beneše.

<sup>26</sup> Text na plakátu ke 3. výstavě na dvorku, září 1982, archiv Jaroslava Beneše.



umělé světy [...] Svoji práci se nechceme odreagovat od všedních problémů, které nás obklopují. Jsme v tom pořád namočený.“<sup>27</sup>

Každý z nich měl svůj vlastní způsob uměleckého vyjádření, který zprostředkoval skrze odlišné médium, a přestože je spojoval životní názor, nelze v jejich případě mluvit o programové umělecké skupině. V krátkém sloupku věnovaném druhé výstavě na dvorku z roku 1981 píše Pavel Ondračka o potřebě mladých autorů, kteří nemají možnost vlastních souborných výstav, komunikovat s publikem a mezi sebou.<sup>28</sup> Přátelské setkání spojené s ukázkou vlastní tvorby bylo jednou z možností, jak se s ní vypořádat.

## Od tapiserie k igelitům

Jana Skalická na prvních dvou *Výstavách na dvoře* vystavovala některé z tapiserií, které byly též součástí výše zmiňované výstavy v divadle Divadlo Drak v prosinci 1981. Zarámované tapiserie poměrně malých rozměrů byly na první výstavě rozvěšeny kolem vchodu do domu, a lze mezi nimi rozlišit i 13 × 13 cm velký *Pád*.<sup>29</sup> Ten se na rozdíl od ostatních pozdějších prací vyznačuje velkou jednoduchostí a grafickým zobrazením padajícího okřídleného stvoření, které bylo na pozadí zvoleného monofilu vyšité za pomoci stroje, jak napovídá mechanicky přesné rozmístění stehů. Tematicke pádu věnovala posléze Skalická celou sérii, o které se zmiňuje Marcela Pánková, a kromě metaforické roviny, kterou za pády můžeme hledat, vzpomíná i na to, že tehdejší ateliér se nacházel v těsné blízkosti v Praze nechvalně proslulého Nuselského mostu.<sup>30</sup>

Již v roce 1981 začíná Skalická poprvé do svých textilních výtvorů zapracovávat kusy igelitů, takovými kombinacemi materiálů jsou *Děšť*, *Pád*, *Hra na tichou poštu* a *Přelet* a vznikají i první kompletně igelitové závěsné práce.<sup>31</sup>

Na třetí výstavě na dvorku v roce 1982 už Jana Skalická nevystavovala svá díla venku na dvoře s ostatními, nýbrž si pro tento účel zvolila ateliér Jaroslava Horálka, který jí ho po dobu trvání výstavy přenechal. Okna byla zatemněna a místnost zcela zbavena venkovního přirozeného světla, takže se o světelnou atmosféru postaraly kužele umělého osvětlení. Na stěnách byly rozvěšeny tapiserie, u kterých byly oproti začátkům větší nejen rozměry, ale i celková expresivnost zapříčiněná právě kontrastem mezi textilem a umělým materiálem, do kterého se zapouští konce tkaniny či je jím zaplněný vystřižený obdélník uprostřed látky, a proniká tak skrze něj světlo reflektoru. Nepřehlédnutelné jsou i velké igelitové „plachty“ zavěšené u stropu, díky kterým se místnost, alespoň na fotografiích, proměňuje v jakousi snovou jeskyni s rozbouřenou transparentní hladinou rozejpatou nad hlavami příchozích.

Bohužel nejsou díla, která Jana Skalická vystavovala uvnitř domu, na filmech ze 3. a 4. výstavy zaznamenaná, pravděpodobně kvůli nedostatku světla pro kameru, na fotografii z výstavy v roce 1983 však vidíme závěsné dílo již celé vytvořené z průhledného

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Pavel Ondračka, Dveře ateliérů otevřené, *Tvorba XII*, 1981, č. 50, s. 18.

<sup>29</sup> Ten byl posléze reprodukován in: Milena Lamarová, Mezi tapisérií a grafickým objektem, *Umění a řemesla*, 1985, č. 3, s. 60.

<sup>30</sup> Marcela Pánková, *Igelity Jany Skalické*, Horská Kamenice 1990 (text k výstavě Jany Skalické v ÚKDŽ v roce 1990, archiv Jaroslava Beneše).

<sup>31</sup> Viz Skalická (pozn. 5).

igelitu, na kterém jsou navíc kontrastní černé pruhy. Také pozvánka na 5. výstavu pak byla celá vytištěná na kousku igelitu.

Přechod od čistě textilních prací k použití nového materiálu – igelitu proběhl u Skalické velmi záhy, jelikož se zdálo, že více vyhovuje výtvarným záměrům autorky. Práce s ním je odlišná, byť Skalická používá stále některé podobné postupy, jakými je prošívání a „záplatování“ plochy, jež je záměrně destruována. Ke změně mohlo vést i to, jak materiál ovlivňuje výsledný dojem z díla. Přestože umělkyně sledovala jak za použití textilu, tak igelitu stejný problém – světelné ohnisko, na každý z těchto dvou prostředků reagovali diváci jinak. V prvním případě někdy docházelo k tomu, že „krásná hmota“ přehlušila původní záměr.<sup>32</sup>

První práce s novým materiálem byly kombinací průsvitného igelitu a transparentní řídké textilie. Pánková tyto průsvitné části zakomponované do textilní struktury považuje za symbol prázdna, „*novodobé memento mori*“ a také obecnou lidskou zkušenost, jakou může být „*marnost chtění v protikladu k dané osudovosti*“.<sup>33</sup>

Příkladem dobové reflexe děl, jež vznikla v první polovině osmdesátých let, může být článek Mileny Lamarové, ve kterém je autorka situuje mezi tapiserii a grafický objekt a nazývá je „*objekty-tapiserie, v nichž je textilní materiál redukován do polohy pomocného média s potlačenou osobitostí. Stává se grafickým, dvourozměrným znakem na ploše, která je monochromní, ale rozehrává se pomocí světla do bohaté valérové škály od nehmotné, průsvitné, bílé, šedé až k agresivně leskle černé.*“<sup>34</sup>

Je ovšem třeba podotknout, že volba právě obyčejných igelitových fólií byla zapříčiněná i nekomplikovanou dostupností a nízkou cenou tohoto materiálu.<sup>35</sup> Jedinečnost výsledných prací, které se Skalické za jeho použití podařilo vytvořit, tak do jisté míry vycházela z těchto okolností. Při hledání souvislostí s uměním druhé poloviny 20. století a příkladů dalších umělců prozkoumávajících možnosti i limity umělé hmoty, se nelze vyhnout myšlence, že kdyby měla Jana Skalická na výběr, možná by sáhla i k jiným transparentním látkám, jako je například latex, plexisklo a další. To však zůstává pouze domněnkou a v prvé řadě nelze zapomínat, že díla nevznikala v New Yorku, nýbrž uprostřed normalizační éry v Československu. Přestože to není hlavní optika, skrze kterou bychom se na ně měli dívat, tato výchozí situace na ně zajisté měla velký vliv.

## Kulturní matiné (1987)

První rozsáhlejší veřejnou prezentací igelitových děl Jany Skalické byla společná výstava s Romanem Havlíkem, která se pod názvem *Kulturní matiné* odehrála ve dnech 2.–5. 7. 1987 v prostorách Junior klubu Na Chmelnici.<sup>36</sup>

Tento klub fungoval od roku 1981<sup>37</sup> v Koněvově ulici na pražském Žižkově v místech, kde byl předtím diskoklub, pozici dramaturga zde zastával Luboš Schmidtmajer a o vý-

<sup>32</sup> Viz Pánková (pozn. 30).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Lamarová (pozn. 29), s. 60.

<sup>35</sup> Viz Pánková (pozn. 30).

<sup>36</sup> Program výstavy z archivu Jaroslava Beneše, video záznam z akce.

<sup>37</sup> Klub existuje dodnes, po rekonstrukci v roce zde byla zahájena činnost pod jménem Nová Chmelnice, <http://www.novachmelnice.cz/o-nas>, vyhledáno 24. 4. 2017

stavní program se staral Joska Skalník. Díky programu, který zahrnoval koncerty mnoha dnes již ikonických kapel, jako jsou Psí vojáci a Hudba Praha nebo zpěvačky Ivy Bittové, se klub stal jedním z důležitých center alternativní kultury. Podle vlastních slov Josky Skalníka byl dokonce v 80. letech „nejvýznamnějším místem nezávislého kulturního dění u nás“.<sup>38</sup> Kromě koncertů se zde tedy pravidelně odehrávaly i výstavy současného umění, které v té době zůstávalo mimo oficiální výstavní síně, mezi celou řadou vystavujících umělců můžeme zmínit Ivana Kafku, Tomáše Rullera, Margitu Titlovou, Josefa Hampla, Aleše Lamra nebo Petra Císařovského. Dále se zde konaly i různé přednáškové cykly, například Bohumil Mráz přednášel o umění 20. století za projekce francouzských filmů.<sup>39</sup>

Společná výstava představující grafiky Romana Havlíka a grafické objekty Jany Skalické byla každý den od 17 hodin doprovázená hudebním programem, o který se postarali Havel – Vácha duo, Pavel Richter a přátelé, Ivan Hlas, Pavel Cingl, Dan Kohout, Jan Štolba a Aleš Ogoun.<sup>40</sup>

Roman Havlík (1952–2000) vystavil své černo-bílé kaligraficky působící obrazy ze série *Linie* a *Tvar* z let 1984–1987, k jejichž vytvoření používal několik vrstev průsvitného hedvábného papíru, přičemž akrylovou barvu a tuš nanášel na jednotlivé vrstvy různě a papíry také muchlal, prořezával či jinak deformoval.<sup>41</sup> V tom lze zajisté hledat určité podobnosti s prací Jany Skalické, avšak Magdalena Juříková ve svém textu podotýká, že „jejich společná výstava nebyla tak zcela konstruktivním setkáním. Vznikla spíše na základech oboustranného ‚tušení souvislosti‘ a přes určité společné přístupy k tvorbě zůstávají nezávislými individualitami.“<sup>42</sup>

Jana Skalická na výstavě prezentovala velkoformátové závěsné „igelitové obrazy“, na pozvánce označené jako grafické objekty, které vytvořila v průběhu předešlých let, a zároveň ještě i některé textilní práce předznamenávající přechod k igelitům. Na rozdíl od Havlíka se tak nejednalo o zcela ucelený soubor děl, zato pro mnohé mohly být práce Skalické velkým překvapením, neboť je doposud nebylo možné vidět takto pohromadě.<sup>43</sup>

Velmi zajímavě byla na této výstavě řešená instalace jednotlivých děl. Středobodem výstavního prostoru se stala křížová konstrukce se čtyřmi rameny, na nichž byla natažená bílá látka a sloužila jako výstavní panel pro zavěšení igelitů. Nápad na toto řešení přišel od Jaroslava Beneše, Jana Skalická ušila bílé plachty a společně vše sestavili z materiálu, který měli při ruce.<sup>44</sup> Na záznamu z vernisáže je vidět, že tato „paravánová“ instalace byla zhruba o metr vyšší než divák, a tak vlastně vytvořila úplně nové členění místnosti.<sup>45</sup> Díky ní se závěsným dílům, plasticky pojednaným, ale stále plochým a tenkým, podařilo ovládnout celý prostor. Černé stěny sálu dokreslují černo-bílé kontrastní pojednání celé výstavy. Je možné pozorovat rozdílné působení igelitových obrazů instalovaných před černým pozadím, které jsou vždy o kus odsazené od zdi, a těch na bílém zvlněném a mír-

<sup>38</sup> Joska Skalník, Kulturní aktivity Na chmelnici, in: *Výtvarné umění 1–2 (Zakázané umění II)*, Praha 1996, s. 32.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Program výstavy z archivu Jaroslava Beneše.

<sup>41</sup> Markéta Králová, *Roman Havlík (1952–2000)* (bakalářská práce), Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Brno 2008, s. 27.

<sup>42</sup> Magdalena Juříková, *Text k výstavě Romana Havlíka a Jany Skalické v Junior klubu Na Chmelnici*, Praha 1987, nepag.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem.

<sup>45</sup> Videozáznam z archivu Jaroslava Beneše.

ně též transparentním bílém pozadí. V prvním případě části z černého igelitu splývají s pozadím a dávají vyniknout struktuře mléčně průsvitného zbytku, v druhém naopak průsvitné části téměř nejsou vidět, a o to jsou černé „záplaty“ výraznější.

Jednotlivé grafické objekty bychom mohli obecně rozdělit do dvou skupin podle toho, jestli jsou spíše minimalisticky a geometricky pojaté, anebo nepravidelně organicky tvarované, někdy svým deformovaným povrchem připomínající až informální tendence. Mezi první lze zařadit objekty z průsvitného igelitu doplněné pouze tenkými černými a občas žlutými pruhy, černými trojúhelníky anebo sestávající z černého igelitu, ve kterém je prořezaná pravidelná mřížka vytvářející plastický efekt. Do druhé kategorie by pak spadalo velmi emocionálně působící dílo vystavené na černém pozadí, s proděravělými kulatými otvory, v něčem připomínající obří zvětšeninu přírodní buněčné struktury.

Jediná vystavená práce, u které je jasná symbolika nejen díky názvu, ale i rozpoznatelnému tvaru, je dílo pojmenované *Gilotina*. Poměrně drsný námět zvláště nekoresponduje s lehkostí a průzračnou křehkostí použitého materiálu a tvarem na první pohled spíše připomínajícím duhu. Vytváří tak napětí mezi formou a obsahem.

Co je zde ovšem stále zásadní, je způsob, jakým je celá instalace nasvícená. Díky kuželům silného světla z reflektorů zde vzniká nevidaná hra světla a stínů, podpořená různou transparentností děl i celé konstrukce uprostřed. Je možné, že k této až divadelní scénografické estetice měla Jana Skalická blízko už od dob, kdy v Plzni trávila hodně času v divadle, kde v té době pracoval Jaroslav Beneš.<sup>46</sup>

## Situace (1989)

Druhá výstava v Junior klubu na Chmelnici, tentokrát společná s Milanem Kozelkou a Václavem Stratilem, probíhala ve dnech 10.–12. ledna 1989. Jednalo se stejně jako v předchozím případě o kulturní akci spojenou s koncerty, tentokrát vystoupili Pavel Richter a přátelé, Jiří Charypar a Karel Bubuljak a poslední ze tří večerů Vojtěch Havel a hosté.<sup>47</sup> Celá událost nesla název *Situace* a v krátkém novinovém článku informujícím o ní se lze dočíst, že „*koncerty začínají v 19:30 a končí až ve chvíli, kdy bude scházet inspirace navozená situací. Divák se tu může stát aktivním tvůrcem atmosféry, prostě spolutvůrcem Situace.*“<sup>48</sup>

Václav Stratil (nar. 1950), se kterým se Jana Skalická společně účastnila již rok předtím *Festivalu experimentálního umenia a literatury* na Slovensku, vystavil na Chmelnici své rozměrné kresby. Na podlaze byla k vidění instalace vytvořená ze dvou píšťalek, písku a pečlivě poskládaných kamenů a klacíků nabarvených výraznými barvami nesoucí se v duchu jakési šamanské estetiky, která byla pravděpodobně dílem třetího účastníka, multimediálního umělce, performerera a literáta Milana Kozelky (1948–2014).<sup>49</sup>

<sup>46</sup> Z rozhovoru s Jaroslavem Benešem.

<sup>47</sup> Plakát s programem akce *Situace*, archiv Jaroslava Beneše

<sup>48</sup> Novinový výstřížek v archivu Jaroslava Beneše, článek s názvem *To je Situace*, autor podepsán „uly“. Byl napsán před vernisáží a některé informace se neshodují s výslednou podobou výstavy, jak je vidět na videozáznamech. Píše se zde například, že Milan Kozelka představí video projekt, ale žádný takový nakonec na výstavě nebyl.

<sup>49</sup> K výstavě se nepodařilo dohledat podrobnější text, který by přesně určoval, kdo byl autorem jednotlivých děl. Ale velká kresba visící na stěně vypadá jako ostatní Stratilovy kresby z 80. let.

Soubor prezentovaných děl Jany Skalické obsahoval dvě velké závěsné práce kombinující transparentní a černý igelit, místy s akcenty žluté, a tentokrát už i tři zcela prostorové objekty s kovovou konstrukcí.

Naprosto odlišným pojetím od ostatních objektů vystavených na Chmelnici, které již nemá se závěsnými díly ani s rámy potaženými igelitem mnoho společného, se vyznačovalo dílo nazvané *Kolektivní vítr*. Jednalo se o svařovanou konstrukci z několika dlouhých kovových prutů, připojených k základně, jejichž konce se ztrácely v pocuchaném oblaku vytvořeného z mnoha vrstev fólie. Není divu, že v jeho názvu figuruje právě vítr.<sup>50</sup> Celý objekt byl nahnutý, jako by zmítaný silným větrem, igelit se třpytil pod reflektory, a i když byl statický, máme při pohledu na něj pocit, že se květ této podivné květiny ze surrealistického snu může oddělit a uletět pryč. Přesně to byl jeho osud. Po skončení výstavy byla tato kompozice přesunuta ven na střechu, a jak píše Pánková: „V průběhu několika dnů rozkvetla do nečekané podoby. Igelit postupně mizel ve větru (sám Vitr, větrem byl unášen!). Z drátů se stala rozsochatá kytice.“<sup>51</sup>

Již zde je možné vysledovat příklon k přírodě, jejím motivům i přírodním materiálům, který byl u Jany Skalické stále zřetelnější na začátku devadesátých let.

## Igелity

*Umělá hmota, která je něčím víc než jen pouhou substancí, proto představuje samotnou ideu své vlastní nekonečné transformace. [...] Ostatně právě v tomto ohledu je hmotou zázračnou: zázrak je vždy nějakou náhlou proměnou přirozenosti. Umělá hmota zůstává skrz naskrz poznamenána následujícím udivujícím faktem: není ani tak předmětem jako spíše stopou určitého pohybu.*

Roland Barthes, *Umělá hmota*<sup>52</sup>

Roland Barthes se ve svém eseji věnuje fenoménu všudypřítomné umělé hmoty zachvacující svět, její podstatě, typickým vlastnostem a záhadě přeměny prvotní látky do výsledného tvaru produktu.

Umělá hmota je fascinující, ze všech člověkem vynalezených materiálů má snad tu největší škálu podob, dokáže se přizpůsobit jakémukoliv tvaru, který od ní požadujeme, a dokonce i téměř cokoliv napodobit.<sup>53</sup> Hlavně je to ovšem prvek, který je pro člověka naší doby něčím tak obyčejným, že vnímat ho jako něco jiného než jen materiál vhodný k užitku, tedy jako umění, pro nějž kategorie „užitečnosti“ nehraje žádnou roli, se zdá téměř nemyslitelné. Barthes dále píše, že je umělá hmota „první magickou látkou, jež se propůjčuje prozaičnosti, je tomu tak ovšem právě proto, že tato prozaičnost je triumfální příčinou její existence: nepřirozenost se poprvé vztahuje na něco běžného, a ne na něco vzácného“.<sup>54</sup>

Jana Skalická pracovala s velmi specifickým druhem umělé hmoty, jakým je tenká fólie PVC, která je měkká, průsvitná a snadno poničitelná, což jsou přesně opačné cha-

<sup>50</sup> Název díla se ve zdrojích liší, u Pánkové je to *Vitr*, v knize Splátka na dluh *Kolektivní vítr*.

<sup>51</sup> Viz Pánková (pozn. 2).

<sup>52</sup> Roland Barthes, *Umělá hmota*, in: *Mytologie*, Praha 2004, s. 96.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 97.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 98.

rakteristiky, než mají plastové výrobky popisované Barthesem. Přesto však zde zůstává onen moment proměny materiálu, zvláště v případech, kdy Skalická igelit teplem žehličky „sešívala“ a různě modifikovala.

Autorka si byla vědoma i nevýhod, které s sebou jeho užití přináší, že rychle stárne a ztrácí svůj původní vzhled: „*Chytá rychle špinu, je brzo zaprášený a umačkaný. Při denním světle vypadá jako šedivej hadr. Ale já jsem k němu tak začala přistupovat, a je to moje volba a počítám s tím.*“<sup>55</sup> Ve světle předchozí Barthesovy úvahy o umělé hmotě se zdá, že i přes všechny potíže, jaké použití igelitu může zapříčinit, se Janě Skalické daří tento materiál vyprostit z oné prozaičnosti, učinit z nepřirozeného, ale běžného, něco vzácného.

## Technika práce s igelitem

Skalická si pro své účely vymyslela vlastní techniku práce s igelitem. V nejstarších kombinovaných závěsných tapiseriích jej propojuje s látkou, vzniká tak napětí mezi optickými kvalitami jednotlivých částí. Igelit tepelně upravovala elektrickou žehličkou, sešívala a prošívala na šicím stroji, v případě některých prostorových objektů bylo přesně střížený, žehličkou zatavený „obal“ možné sundat z drátěné konstrukce, jako by to byla transparentní kůže potahující kovovou kostru.<sup>56</sup>

Na příkladu závěsného igelitového díla z roku 1984 je vidět způsob, jakým autorka přistupuje ke zpracování povrchu, který v jemných, nepravidelných svislých liniích zažehluje. Tenká průsvitná fólie se tak mění na strukturu v něčem připomínající kůru stromu, ve spodní, zužující se části se rozpadá, stejně jako postupně trouchnivějící dřevo v lese. Dílo zůstalo bez názvu a tento popis je pouze volnou asociací, jisté však je, že tato struktura doslova vyplouvá na povrch hlavně díky kuželu umělého osvětlení, který ji činí viditelnou. Světlo je ostatně fundamentální složkou všech prací Jany Skalické.

## Světlo

Ať už se jedná o jakoukoliv věc, kterou naše oči pozorují, nebyly by toho schopné, pokud by onu věc nezařovalo dostatečně silné světlo. V případě transparentních materiálů, jako je sklo, čiré plexisklo nebo právě tenká vrstva igelitu, je ovšem to, jakým způsobem světlo na ně dopadá a skrz ně prochází, zcela určující. Kdybychom tenkou igelitovou fólii perfektně napnuli přes tabulku okna, vůbec ji neuvídíme, pokud ji natáhneme na zeď, uvidíme ji jen proto, že se bude lesknout více než okolní omítka. Vždy záleží na tom, jak se transparentní věci staví ke zdroji světla.

Na začátku práce s igelitem se Jana Skalická s těmito optickými vlastnostmi průsvitných fólií vypořádávala za pomoci umělého osvětlení. Kužely světla evokující divadelní jeviště vytvářejí svou intenzitou výrazné kontrasty světla a stínu. Odlesky reliéfně zpracovaného povrchu se mění v závislosti na nastavení úhlu, jakým na něj umělé světlo dopadá. Podobné prvky manipulace se světlem můžeme hledat například v dílech před-

---

<sup>55</sup> Viz Pánková (pozn. 30).

<sup>56</sup> *Ibidem.*

stavitelů tzv. kinetického umění, ta ovšem světelné efekty produkují před zraky diváka sama svým pohybem, kdežto pro to, aby něco takového bylo možné spatřit na statických dílech Jany Skalické, je třeba, aby divák rozpochoval sebe. Tím, že se přemísťuje ze strany na stranu a stále přitom upíná zrak na povrch igelitu, se najednou statický objekt osvětlený statickým světlem rozpochohuje spoustou malých odlesků, třpytí se stejně jako hladina řeky, ožívá.

Důležitým zlomem je u Skalické zapojení černé barvy do jejích závěsných prací. Černá je absolutním protikladem průzračné bezbarvosti čirého igelitu, žádné světlo jí neprojde, černá je tma. Někdy mají černé kusy podobu jakýchsi „záplat“ nebo geometrických forem vytvářejících jednoduché kompozice a využívajících jen černé a bílé, jindy je celá plocha z černého igelitu a světlo prochází otvory, které vznikly narušením matérie.

Postupem času se od umělého osvětlení přesouvá Skalická stále více ke světlu dennímu, jak uvnitř v galerii, kde už zcela nezatemňuje okna, tak svěšením svých igelitových objektů zcela do režie přirozeného světla v exteriéru.<sup>57</sup>

## Prostor

Nejen světlo, ale i samotný prostor, ve kterém se dílo nachází, a které později i svou přítomností v něm přetváří, je podstatou děl Jany Skalické. Světlo a prostor jsou spolu neoddelitelně spjaté. Závěsné igelitové tapiserie si pro svou průsvitnost a světelné efekty přímo žádají nebýt pověšené přímo na stěně, nýbrž tak, aby jejich kvality dobře vynikly. Osvětlení přitom nemusí být vždy umělé, o čemž se lze přesvědčit například na fotografiích z *Rockfestu 88*, který se uskutečnil v Praze v Paláci kultury.<sup>58</sup>

*Gilotina* a další černo-bílé igelitové obrazy doplněné tlustými svislými pruhy černého igelitu zde byly zavěšeny před obrovskými okny budovy Paláce kultury, tudíž skrze ně proudilo denní světlo. Tato lehká vznášející se díla svou elegantní jednoduchostí skvěle dokreslují strohou moderní architekturu a plně využívají její světelnosti. V prostoru budovy přímo ztělesňující tehdejší režim, jakou byl Palác kultury, se navíc ocitla v úplně jiném kontextu než na alternativní scéně klubu Na Chmelnici. Právě taková *Gilotina*, popravčí stroj, nabývá s tímto umístěním dalších konotací, ať už metaforických či bohužel až příliš konkrétních.

Ke konci 80. let už začíná Jana Skalická používat kovové konstrukce, do kterých napíná igelit. Příkladem tohoto postupu může být její tapiserie pro Musaion vytvořená v roce 1989 pro stejnojmennou výstavu.<sup>59</sup> Skalická zde svou práci nezavěšuje, nýbrž opírá o zeď tak, že černá přední část se vyklání do prostoru a zezadu je vyvažována dalším kovovým rámem s průsvitným igelitem, se kterým svírá ostrý úhel.

<sup>57</sup> Viz Pánková (pozn. 30).

<sup>58</sup> Součástí hudebního festivalu Rockfest v Paláci kultury v letech 1987–88 byla i výstava současného výtvarného umění, zahrnující kromě sochy a malby též instalace a performance, účastnit se mohli i „neprofesionálové“ (nevidovaní umělci) a organizátorkou výtvarné akce byla Ivona Raimanová; Ivona Raimanová, Za uměním na Rockfest, in: Milena Slavická – Marcela Pánková, *Výtvarné umění 1–2 (Zakázané umění II)*, Praha 1996, s. 174.

<sup>59</sup> *16 tapisérií pro Musaion*, PNP, Výstavní síň Musaion, Praha

## 90. léta

V letech devadesátých, hlavně na jejich počátku, vystavovala Jana Skalická už i na vlastních samostatných výstavách. Její igelitové objekty se čím dál více propojovaly s přírodou a svou velikostí ovládaly celý prostor galerií, kde se zavěšené vznášely ve vzduchu, či jako hadi vinuly po podlaze.

„Potřebuji prostor, velký prostor. Nejintenzivnější pocity mám vysoko v horách, tam se nabývám.“<sup>60</sup> Jedna z mála písemně zaznamenaných vět Jany Skalické dobře vystihuje jednak to, jak moc byl pro ni, stejně jako pro její čím dál tím rozměrnější objekty a instalace, důležitý prostor, a zároveň poukazuje na propojení s přírodou a fascinaci horskou krajinou. Už na výstavách v roce 1989 Na Chmelnici či v Technickém muzeu byla k vidění díla, která jsou oproti předchozím závěsným igelitovým obrazům méně abstraktní a lze v nich spatřovat určité tvarosloví vycházející právě z přírody.

Motiv krajiny Skalická užívala i ve svých nejrannějších tapiseriích, u kterých se stejně jako u pozdějších děl objevují různé způsoby deformace povrchu a opětovné „restaurace“. V objektech z přelomu osmdesátých a devadesátých let se tento však pozvolna vytrácí, výsledné kompozice z igelitů a kovových konstrukcí jsou postupně jednodušší a zároveň rafinovanější v artikulaci prostoru, kde se nachází. Pánková píše, že „obsahová složka díla se posunula od existenciální účasti na příběhu k lapidárnějšímu výrazu v obecnější rovině (s příklonem k ekologickým problémům)“.<sup>61</sup>

## Nové materiály

Příroda se do objektů Jany Skalické dostává i skrze materiály, které používala na začátku devadesátých let. Byly jimi kameny a kusy dřeva, tedy oproti igelitu prvky velmi organické, neumělé. Objekty byly velmi subtilní a jednoduché a o to více na nich vyniká napětí mezi lehkostí igelitových a hmotou dřevěných nebo kovových částí. Autorka už nevyužívala černého igelitu, který byl kontrastním prvkem u závěsných prací. Minimalisticky pojatá díla byla k vidění na výstavě nesoucí prostý název *Objekty* v Galerii R v Praze na podzim 1991.<sup>62</sup> Na zemi se v oblouku vypínal tenký drát, na jednom konci zapuštěný do igelitu, stejně jako čtyři rovné pruty tyčící se naproti němu jako bodáky z kovové základny. Celé místnosti s vysokým stropem dominovala výrazně vertikální socha z dřevěných prken propojených v horní části igelitovým prstencem.

S kamením pracovala Skalická také například na výstavě ve Wroclawi v Polsku, kde vytvořila instalaci proměňující prostor v jakýsi igelitový „koridor“ s linií uprostřed vyznačenou kameny.

Působivá byla socha vytvořená z větve stromu ležící na zemi a vertikální průsvitné igelitové částí. Na fotografii je zachycená v takové pozici směrem k oknu, že dřevo na zemi vypadá jako stín průsvitného objektu. Je zde tak převrácena logika hmotné věci a jejího nehmotného stínu. Větší a v exteriéru umístěná, ale na podobném principu za-

<sup>60</sup> Jana Skalická, viz Pánková (pozn. 30) a Jiří Hůla, Igelitové sochy Jany Skalické v Galerii Václava Špály, *Denní Telegraph* III, 1994, č. 11 (279), s. 11.

<sup>61</sup> Viz Pánková (pozn. 30).

<sup>62</sup> Katalog výstavy, archiv Jaroslava Beneše.



ložená, byla i práce, kterou Skalická vytvořila na tvůrčím pobytu se studenty UMPRUM v Panenském Týnci.<sup>63</sup>

Prostorové objekty Jany Skalické mají vedle zmiňované vertikálnosti ještě druhou, odlišnou polohu. Dlouhé spirály a zahnuté půlměsíce vytvářejí kompozice poskládané přímo na podlaze. V textu k výstavě v Galerii R se dočítáme, že „trojrozměrné igelitové objekty vyztužené drátem stále více autorka chápe jako ‚moduly‘ sloužící k sestavení většího instalačního celku“.

Někdy se igelity na zemi rozpínaly tak, že zabíraly skoro celou její plochu. Ukázkovou je z tohoto pohledu výstava uskutečněná v Galerii Václava Špály v roce 1994.<sup>64</sup> Velmi specifický prostor prvního patra Galerie zakončený prosklenou stěnou Skalická vyplnila instalací z dřevěných prachů a igelitu vinoucí se po podlaze přes obě místnosti. V další části Galerie pak byly k vidění obrovské igelitové obdélníky ve středu napojené na velký kus dřeva, které zpracováním povrchu sešitého z mnoha částí připomínaly žilnatinu listů. Od roku 1994 využívala Skalická i další materiály, jako je guma a jiné druhy plastových hmot než měkčené PVC.<sup>65</sup>

Práce Jany Skalické jsou vždy do jisté míry abstraktní, můžeme mezi nimi ale zároveň najít i určitá opakující se témata. Jedním takovým je motiv letu. V jistém smyslu byl přítomný i v dílech z osmdesátých let u již dříve zmiňovaných *Pádů* a tapisérií s podobnými názvy, jako jsou *Přelet* nebo *Bez křídel*.<sup>66</sup> Tato symbolika byla více rozvinuta v objektech z devadesátých let, které tvarem připomínaly křídla ležící na podlaze galerie. Křídlo spadlé na zem tak vlastně stále evokuje pád spíše než let.

Instalace, kterou Skalická vytvořila na výstavě v Domě U Dobrého pastýře v Brně v roce 1992, sestávala z několika zavěšených objektů ze dřeva s igelitovými křídly, přičemž tři z nich byly opravdu v letu, nainstalované ve vzduchu venku na dvoře, zbývající dva na zemi pod nimi. Igelit je materiál, jemuž je lehkost a přelétavost vlastní, dřevo jej však drží při zemi.

## Instalace v exteriéru

Kde jinde může být umění více propojeno s přírodou než přímo v ní, venku v plenéru, na zahradě, na louce nebo v lese. Jana Skalická si takovou práci vyzkoušela v rámci pravidelných tvůrčích setkání v Litoboři, kde v letech 1988–1989 vznikaly její první exteriérové instalace.<sup>67</sup> Objekty, které v klidné krajině pryč od velkoměsta vytvořila, se tyčily směrem vzhůru jako velká ptačí pera zabodnutá do země, nebo byly jako pavučina natažené mezi kmeny stromů. Všechny stále plně využívaly světla, jež proudí skrze napnuté plochy igelitu, jen už jej netvořila záře reflektorů, nýbrž paprsky slunce.

Jednou z větších akcí odehrávajících se v plenéru, které se Jana Skalická zúčastnila, bylo Mezinárodní trienále v Polsku v roce 1993, jehož tématem byla *Nepřítomnost v příro-*

<sup>63</sup> Viz Gebauer (pozn. 7).

<sup>64</sup> Katalog výstavy *Janě Jan*, archiv Jaroslava Beneše.

<sup>65</sup> Viz Skalická (pozn. 5).

<sup>66</sup> Název díla *Přelet* se objevuje v životopise Skalické, *Bez křídel* v článku viz Lamarová (pozn. 34).

<sup>67</sup> Datace z životopisu Jany Skalické, viz Skalická (pozn. 5). – informace o aktivitách v Litoboři od Jaroslava Beneše. – viz Pánková (pozn. 30).

dě.<sup>68</sup> Umělci svými díly reagovali na dané prostředí zámku Wojnowice a svá díla vytvořili přímo na místě. Jednalo se o díla nestálá, která byla rozebrána nebo nechána napospas počasí, ukazuje se na nich snad nejlépe paradox objektů Jany Skalické – jsou vyrobená z materiálu, který je výsostně „nepřirodní“ a trvá desítky let, než se rozloží, zároveň ale zaniknou dřívě, než si jich pořádně stačíme všimnout.

### Fotografie děl Jany Skalické

Existují způsoby uměleckého vyjádření, které by bez fotografie nebyly úplné. Už od konce 60. let, kdy se umělci jako Richard Serra obrátili zády k vyprázdněné materiálnosti minimalismu, se objevují nové formy vyznačující se omezenou časovostí, předurčením k zániku a často se nacházející na místě, kde je na vlastní oči může vidět jen hrstka lidí.<sup>69</sup> Zbývá tedy jediná cesta, jak se o nich dozvědět, a tou je fotografická dokumentace těchto realizací. Postmoderní site-specific umění počítalo od začátku s tím, že bude dokumentováno, to samé platí i v případě happeningů a akčního umění.<sup>70</sup>

Práce Jany Skalické jsou zajisté velmi odlišné, ale stejně jako výše uvedené akční a zemní umění, efemérní povahy. Důvody, proč se žádné z jejich igelitových děl nedochovalo, byly různé. Převážně byla na vině nestálost a rychlé stárnutí použitého materiálu, ale i nemožnost uskladnění velkých objektů, které autorka často sama po výstavě likvidovala.

A tak i o nich platí, že jediný možný způsob, jak k nim v dnešní době přistupovat, je skrze fotografie.

### Moc fotografického obrazu

Otázka technického obrazu, tedy fotografie (a filmu), je pravděpodobně jednou z těch nejkompexnějších a v průběhu 20. století hojně diskutovaných. Následující úvaha na toto téma byla napsána s pomocí některých základních textů filozofů, kteří se tématem fotografie zabývali.<sup>71</sup>

Prvním z nich je esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku svojí technické reprodukovatelnosti* z roku 1936.<sup>72</sup> Podle něj je umělecké dílo vinou fotografické reprodukce zbaveno své pravdivosti, toho, co Benjamin nazývá *aurou*. Tato aura se pevně váže na „zde a nyní“ originálního díla, jež někde na konkrétním místě existuje.<sup>73</sup> Tím, že se v podobě technického obrazu může přenést kamkoliv jinam, se ruší tato jeho ukotvenost v místě

<sup>68</sup> Wulf Kirschner, Až narazí kosa na kámen, výstřížek z časopisu *Domov* 1994, s. 56–57, archiv Jaroslava Beneše.

<sup>69</sup> Takovými jsou monumentální land-artové realizace na odlehlých místech, na poušti apod., Hal Foster – Rosalind Kraussová – Yve-Alain Bois et al., *Umění po roce 1900*, Praha 2007.

<sup>70</sup> Mary Bergstein, Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture, *The Art Bulletin* LXXIV, 1992, č. 3, s. 475–498, zde s. 496. Viz <http://www.jstor.org/stable/3045895>, vyhledáno 28. 3. 2017.

<sup>71</sup> Název podkapitoly vypůjčený od Viléma Flussera a jeho eseje *Moc obrazu* z roku 1990.

<sup>72</sup> Walter Benjamin: *Umělecké dílo ve věku svojí technické reprodukovatelnosti*, pdf verze <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085>, vyhledáno 1. 5. 2017.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 3.

a čase, a tím pádem mizí i aura.<sup>74</sup> Jak ale tuto teorii aplikovat na dílo, které již neexistuje, nemá žádné „zde a nyní“, jeho aura se nemůže vyjevit nikde jinde než na fotografii, která toho podle Benjamina není schopna?

Stává se často, že pokud zná divák umělecké dílo jen z fotografie, nějak na něj působí a má pocit, že dokáže rozpoznat, jaké má kvality, a jakmile se mu poštěstí vidět je v jeho reálné hmotné podobě, pozná rozdíl mezi onou představou a „pravdivostí“ díla. Když ovšem toto srovnání není a nikdy nebude možné, je nutné přijmout, že jiná aura než ta obklopující samotnou fotografii, na kterou se díváme, není.

Dále to, co Benjamin popisuje jako „znejistění autority věci“ u uměleckých děl efemérní povahy, od začátku zákonitě nehraje žádnou roli. Kde je „autorita věci“, když se sám autor rozhodl, že ona věc nebude mít dlouhého trvání, ale přežije pouze zachycená na fotografiích? Z autority věci se tak stává autorita jejich tvůrce a posléze fotografa a také jeho aparátu. Toho si je Benjamin vědom, když říká, že „prostřednictvím fotografie může například zdůraznit vidění originálu, které je přístupné pouze pohyblivé čočce libovolně si vybírající ohnisko pohledu, nikoli však lidskému oku“.<sup>75</sup>

Této problematice se věnuje také Vilém Flusser ve své teorii technoimaginace. To jest takové imaginace, která by divákovi pomohla dešifrovat technické obrazy stejně jako je schopný dešifrovat text, když jej čte.<sup>76</sup> Klam, který na rozdíl od předtechnických obrazů (např. malby) u fotografie vzniká, je zapříčiněn tím, že „lze uvěřit, že byla zhotovena scénou samou“,<sup>77</sup> a tím pádem odpadá potřeba ji dešifrovat jako znak, který něco symbolizuje. Je snadné uvěřit, že jsou fotografie věrnými reprodukcemi toho, co je jimi míněno, a přijmout jejich „pravdivost“.<sup>78</sup>

Důležité je uvědomovat si spojení mezi fotografickým aparátem a tím, kdo jej ovládá, tedy fotografem. Stejně jako lidské oko svět nejenom vnímá, ale dává mu i smysl, je i hlavní funkcí aparátu (nejen fotografického) „osmyslování“.<sup>79</sup> Podle toho, jaké stanovisko fotograf k fotografované věci zaujme, se odvíjí i to, jak se na něj bude jako na výsledek dívat divák. Všechna tato stanoviska se odehrávají v rámci možností, které fotografovi dává jeho aparát, a tudíž, aby bylo možné porozumět záměrům fotografa, musely by býti známy i technické možnosti použitého aparátu. Možnosti jsou výsledkem různých vědeckých teorií (optiky, chemie), a proto je nutné při dekódování fotografického obrazu znát i tyto teorie.<sup>80</sup> Lineární texty už podle Flussera nevysvětlují obrazy jako v minulosti, lineární texty – vědecké teorie tyto obrazy činí vůbec možnými.<sup>81</sup> Jako jsou lineární texty historickým vědomím, jsou technické obrazy vědomím posthistorickým.<sup>82</sup>

Všechny předchozí pokusy o popsání fotografií děl Jany Skalické se drží ve sféře lineárního textu. Situace je ještě komplikovanější tím, že skrze fotografii je popisováno jiné

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>76</sup> Vilém Flusser, *Náčrt teorie technoimaginace*, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Tereza Nekvidová et al., *České umění 1980–2010*, Praha 2011, s. 472.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 471.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> *Ibidem*, s. 472.

<sup>80</sup> *Ibidem*, s. 474.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 475.

umělecké dílo, které spadá do kategorie „starých“ netechnických obrazů<sup>83</sup> vytvořených rukou umělce, a ne aparátu – nastává tedy jakési propojení mezi historickým a posthistorickým vědomím. Celá Flusserova teorie je samozřejmě mnohem komplexnější, nicméně pomáhá pochopit, že to, co vidíme na fotografii, není pouze ničím neovlivněné vyjevení fotografované věci, nýbrž vždy také gesto fotografa.

## Interpretace skrze fotografii

Aby bylo možno díla Jany Skalické popsat, je třeba snažit se vcítit do toho, jak by zřejmě působila „naživo“. Přitom to, co je dnes k dispozici, jsou hlavně fotografie, a díla tudíž působí skrze tento technický obraz. Ten může buďto mít, anebo nemít schopnost „auru“ díla předat. Zdá se, že v některých případech dokáže fotografie dodat původnímu uměleckému dílu auru, kterou ani ve skutečnosti mít nemuselo, nebo spíš nebyla lidskému oku viditelná. Obzvláště u transparentních objektů Jany Skalické lze hovořit ještě o jiné auře, než jak toto slovo používá Benjamin. Není zde již řeč o „pravdivosti“, ta je stejně zkreslená vinou fotoaparátu, ale o auře světelné a transcendentální, která díla obklopuje na fotografiích, na nichž je právě světlo zachyceno specifickým způsobem. Jedno a to samé dílo může působit jinak na každého jednoho diváka, to je jistě společné všem druhům umění. Zároveň můžou ale i dvě různé fotografie stejného uměleckého díla působit zcela odlišně.

Ze všech fotografií děl, jež máme před sebou, si k bližšímu prozkoumání vybíráme pouze některé, na kterých k nám dílo promlouvá více než na jiných. Jsou také snímky, které nás zajímají, protože se nám hodí, potřebujeme z nich získat nějakou informaci, třeba o barvě, velikosti díla apod., ale jinak v nás žádné zvláštní pocity nevyvolávají, řečeno s dalším významným filozofem zabývajícím se fotografií, Rolandem Barthesem, je to *studium*, na jehož základě se o ně zajímáme.<sup>84</sup> Další prvek, který ruší *studium*, nazývá Barthes *punctum*, je to právě ono, které nás z nějakého, nahodilého a nevysvětlitelného, důvodu zasahuje.<sup>85</sup>

Čím silnější je ono *punctum* fotografie, tím více jej můžeme zaměňovat s *punctum* samotného díla, jež je na fotografii zachyceno. V případě dvourozměrných děl je situace jiná než u soch a prostorových instalací. Máme k dispozici fotografie, které se snaží dílo dokumentovat co nejneutrálnějším způsobem. Zdá se, že záleží hlavně na technických dovednostech fotografa, aby na výsledné fotce nebyla jen tmavá nerozpoznatelná skvrna. To platí vždy, ale u trojrozměrných objektů vyvstává v mnohem větší míře otázka již zmiňovaného stanoviska.

O dílech Jany Skalické přístupných v podobě fotoalb Lucie Rohanová píše: „*Se sochami se tedy setkáváme v prostoru knihy. V něm je ale všechno jiné – místo trojrozměrných, světlo odrážejících objektů v životní a nadživotní velikosti člověka jsou tu ploché kartičky v řádu*

---

<sup>83</sup> V případě děl Jany Skalické to nejsou obrazy ve smyslu dvourozměrných zobrazení, ale pořád je chápou jako výsledek práce člověka, zachycení okolního světa nebo pocitů, které ke svému dokončení nemusí projít technickými procesy uvnitř aparátu. V podobě, která je nyní k dispozici na fotografii, těmito procesy již prošlo.

<sup>84</sup> Roland Barthes, *Světlá komora. Poznámky k fotografii*, Bratislava 2004, s. 27.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 28.

*centimetrů, jediný úhel pohledu místo všech – původní prostor, který umožňoval sochy vnímat a pochopit, je jim odňat. Přesto fungují.*<sup>86</sup>

Prostor je sochám odebrán tak, že se z prostorného objektu stává plochá fotografie, může mu být v jiném slova smyslu odebrán i z hlediska toho, jak moc fotografie zachycuje také jeho okolí. Čím více prostoru, kde se dílo nacházelo, vidíme, tím snazší je představit si jeho působení v něm. Jsou pak ale fotografie, které zachycují opravdu jen vše, co v místnosti bylo, a jiné, kde hrají velmi výraznou roli světelné podmínky dotvářející atmosféru. U takových pak nelze pochybovat, že právě stanovisko fotografa výsledný dojem ovlivňuje.

## Fotografie Jaroslava Beneše

Jana Skalická používá při popisu toho, k čemu se skrze své umění snaží dostat, pojem *světelné ohnisko*.<sup>87</sup> Je zajímavé, že ohnisko je slovo vyskytující se i ve fotografické terminologii. Světlo stojí rovněž ve středu zájmu Jaroslava Beneše, dvorního fotografa Jany Skalické, který je autorem většiny fotografií, kterých bylo využíváno při psaní tohoto textu.<sup>88</sup> Šlo podle něj sice jen o dokumentaci, ale na mnoha příkladech je vidět, jak se fotografův styl do snímků propisuje.

Jaroslav Beneš se ve své volné tvorbě věnuje focení moderní architektury, různých městských zákoutí a podchodů, na jejichž vyleštěných plochách se rozehrává hra světla, stínů a odrazů. Právě proto se mu nejspíš dařilo zachycovat objekty Jany Skalické tak, že vynikla právě jejich práce se světlem i prostorem, což jsou témata oběma umělcům společná.

## Závěr

Jana Skalická byla umělkyně, jež si v průběhu času našla pro svůj výtvarný projev charakteristický materiál – igelit. Tento jinak velmi obyčejný a všední prvek dnešního světa přetvářela za pomoci různých technik v originální a působivá díla, která byla ve většině případů efemérní povahy. Ve své rané tvorbě na začátku osmdesátých let se Skalická věnovala tapiserii, kdy pro ni bylo typickým postupem záměrné narušování struktury látky a její následná oprava. Textilní vlákna začala později propojovat právě s igelitem a vznikaly tak čím dál tím větší závěsné práce kombinující tyto materiály. Od čistě igelitových tapiserií dále Skalická přistoupila k prostorovým instalacím a sochám z kovových konstrukcí potažených PVC fólií. V letech devadesátých se k užívaným materiálům přidaly přírodní prvky v podobě dřeva nebo kamení. Ať už Skalická instalovala svá díla v prostoru galerie či v exteriéru, vždy pro ni při práci s transparentním igelitem hrálo velmi důležitou roli světlo a jeho efekty. O tom, jak Skalické éterická díla snoubící v sobě

---

<sup>86</sup> Lucie Rohanová, text k výstavě *Jana Skalická: souborná výstava* v galerii DOX, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.

<sup>87</sup> Jana Skalická, viz Pánková (pozn. 30).

<sup>88</sup> Jaroslav Beneš, *Fotografie*, Praha 2016.

pocit lehkosti s tíhou, touhu po letu s pádem i krásu s nevyhnutelným zánikem působila, se dnes dozvídáme pouze z fotografií.

André Bazin na úvod své *Ontologie fotografického obrazu* označuje za jednu ze základních potřeb lidské psychologie obranu proti času.<sup>89</sup> Obranu před smrtí, která je vítězstvím času. Stejně tak jako portrétovaného člověka nezachrání fotografie před tělesnou smrtí, nezachrání ani umělecké dílo před zkázou a zánikem, avšak skrze ni se nám na něj daří rozpomenout a „zachránit jej před druhou – duševní smrtí“.<sup>90</sup> Přestože tento text nebyl zajisté vyčerpávající monografií Jany Skalické, bylo i jeho účelem pomoci jejímu dílu zvítězit nad časem.

## LITERATURA A PRAMENY

- Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha 2001.
- Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, Bratislava 1994.
- Roland Barthes, *Mytologie*, Praha 2004.
- Jaroslav Beneš, *Fotografie*, Praha 2016.
- Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, <https://is.cuni.cz/studium/predmety/index.php?do=download&did=26774&kod=JJM085> vyhledáno 1. 5. 2017.
- Mary Bergstein, Lonely Aphrodites: On the Documentary Photography of Sculpture, *The Art Bulletin* LXXIV, 1992, č. 3, s. 475–498.
- Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004.
- Hal Foster – Rosalind Kraussová – Alain Bois-Yve et al., *Umění po roce 1900*, Praha 2007.
- Kurt Gebauer, *Ateliér veškerého sochařství. Katalog výstavy v Richterově vile 1. 5. – 7. 6. 1998*, Praha 1998.
- Tereza Hrušková, *Druhý plán: Hraniční polohy fotografie a jejího vystavování mezi osmdesátými a devadesátými lety 20. století* (diplomová práce), Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, Praha 2016.
- Jiří Hůla, Igelitové sochy Jany Skalické v galerii Václava Špály, *Denní Telegraph* III, 1994, č. 11 (279), 11.
- Markéta Králová, *Roman Havlík 1952–2000* (bakalářská práce), Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno 2008.
- Milena Lamarová, Mezi tapisérií a grafickým objektem, *Umění a řemesla*, 1985, č. 3, s. 60.
- Milena Lamarová, Tapisérie jako socha, *Umění a řemesla*, 1986, č. 1, s. 16–23.
- Jiří Luhan – Petr Poruba, *Splátka na dluh*, Praha 2000.
- Pavel Ondračka, Dveře ateliérů otevřené, *Tvorba* XII, 1981, č. 50, s. 18.
- Zdeňka Průstková, *Leonid Andrejev: Červený smích. Výbor fantastických z ruské klasické literatury*, Praha 1970.
- Lucie Rohanová, *Jana Skalická: Souborná výstava*, DOX, <http://www.dox.cz/cs/vystavy/jana-skalicka-souborna-vystava>, vyhledáno 27. 2. 2017.
- Milena Slavická – Marcela Pánková (edd.), *Výtvarné umění 3–4, (Zakázané umění I)*, Praha 1995.
- Milena Slavická – Marcela Pánková (edd.), *Výtvarné umění 1–2, (Zakázané umění II)*, Praha 1996.
- Jiří Šetlík, *In – Tensione II. Dialog s prostředím. Katalog výstavy v Centro Documentazione r.a.c. Luigi di Sarro Roma*, Praha 1997.
- Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Tereza Nekvindová et al. (edd.), *České umění 1980–2010*, Praha 2011.
- Rostislav Švácha – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1 a 2*, Praha 2007.
- Slovník historiků umění, výtvarných kritiků, teoretiků a publicistů v českých zemích a jejich spolupracovníků z příbuzných oborů (asi 1800–2008) A–M*, Praha 2016

<sup>89</sup> André Bazin, *Ontologie fotografického obrazu*, in: Karel Císař (ed.), *Co je fotografie?*, s. 21.

<sup>90</sup> *Idem*.

### Osobní archiv Jaroslava Beneše

Kurt Gebauer, Úvodní slovo na výstavě Janě Jan v Galerii Václava Špály, přepis na stroji, 1994.  
Magdalena Juříková, text k výstavě Romana Havlíka a Jany Skalické v Junior klubu Na Chmelnici, 1987.  
Magdalena Juříková, Jana Skalická. Text k výstavě *Objekty, sochy a instalace* v Národním technickém muzeu v Praze, 1989.  
Wulf Kirschner, Až narazí kosa na kámen, výstřižek z časopisu *Domov* 1994, 56–57.  
Ludmila Kybalová, Jana Skalická: *Tapisérie*, text k výstavě v divadle Drak, Hradec Králové, prosinec 1981.  
Marcela Pánková, *Igelity Jany Skalické*, text k výstavě v ÚKDŽ v Praze, Horská Kamenice 1990.  
Jana Skalická, *Životopis – biografická data, seznam výstav a literatury, psáno na stroji, nedatováno (končí rokem 1994)*.  
Plakát ke 3. výstavě na dvoře v Krokově ulici, 1982.  
Program *Kulturního matiné*, Junior klub Na Chmelnici, 1987.  
Plakát s programem akce *Situace*, Junior klub Na Chmelnici, 1989.  
Pozvánka na výstavu *Objekty, sochy, instalace v Národním technickém muzeu*, červen až srpen 1989.  
Digitalizované video záznamy z výstav na DVD: 1.–4. výstava na dvoře 1980–1984; *Kulturní matiné*, Junior klub Na Chmelnici 1987 a *Situace*, Junior klub Na Chmelnici 1989.

### Internetové stránky

Jana Skalická na abART, <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=detail&IDosoby=3200>, vyhledáno 27. 2. 2017.  
Historie divadla Drak, <http://draktheatre.cz/historie-divadla-drak>, vyhledáno 8. 4. 2017.

## JANA SKALICKÁ: WORK AND ITS PHOTOGRAPHIC REFLEXION

### Summary

Jana Skalická (1957–2015) belongs to the generation of Czech artists born in the 1950s, coming of age and starting their artistic careers during the 1970s and 1980s. Her absence in our written art history, alongside the fact that today the pieces cannot be seen in their physical form, threw Skalická's art in oblivion. This bachelor thesis may therefore serve as a reminder of her work and the events she was part of during the 1980s and early 1990s in Prague as well as it aims to show how important is to the art of an ephemeral nature and its reception through the medium of photography.

Jana Skalická was born in 1957 in Jaroměř and moved to Prague early in her life to complete her studies in the field of textile production, which affected the future use of textiles and similar materials in her own art. At first, she worked with a more traditional kind of tapestry while incorporating the principles of destruction and reconstruction of the surface. She soon discovered that some other material, namely transparent thin PVC foil, would work better for her. The very first exhibition of Skalická's tapestries took place in 1981 in Hradec Králové where they were on display together with the photographs of her partner, photographer Jaroslav Beneš. With Beneš and friends Jaroslav Horálek and his wife Helena, she also participated on five self-organized group exhibitions in the backyard of their ateliers in Prague. The public was able to discover Skalická's work on two exhibitions in then famous non-conformist venue called Junior Club Na Chmelnici in 1987 and 1989. As time passed, she moved more and more in the direction of three dimensionality and her hanging textile and PVC tapestries changed into metal or wooden skeletons covered with plastic skin expanding into space, with wings floating in the

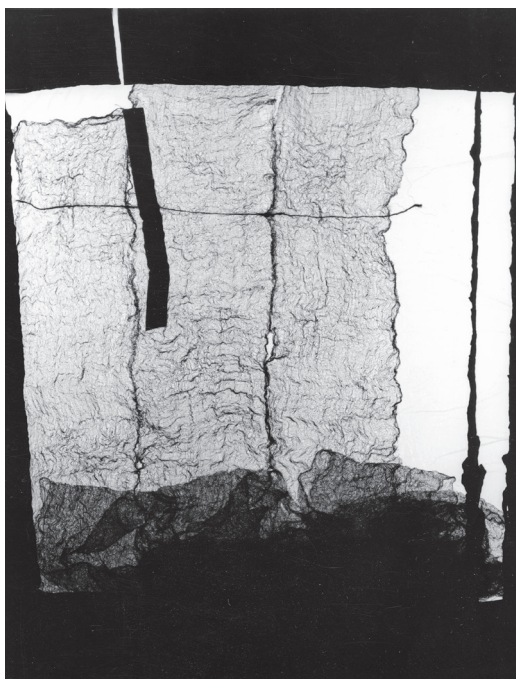
air or meandering on the floor like snakes. One of the examples of this approach is her solo exhibition in Špálova gallery in 1994, where she recycled old wooden sleepers and other materials in the installation. During the 1990s Skalická worked as an assistant in Kurt Gebauer's atelier at UMRUM and created sculptures both in interior and exterior.

The question of space, (non)transparency and light effects brought by elaborated installation of the fragile pieces was always essential to the work of Jana Skalická. The way she used artificial and natural light gave her plastic tapestries and sculptures the depth and "aura" that is visible in numerous photographs and a few video recordings from her shows. However, the captured light and overall atmosphere bring another critical point to the reception of Skalická's works. Is it ever possible to have an idea about now non-existing piece of art, which would not be manipulated by the way it was photographed? Many essays were already written about the meanings of photography and the last chapter of this text is based on the most famous ones by Walter Benjamin and Roland Barthes.

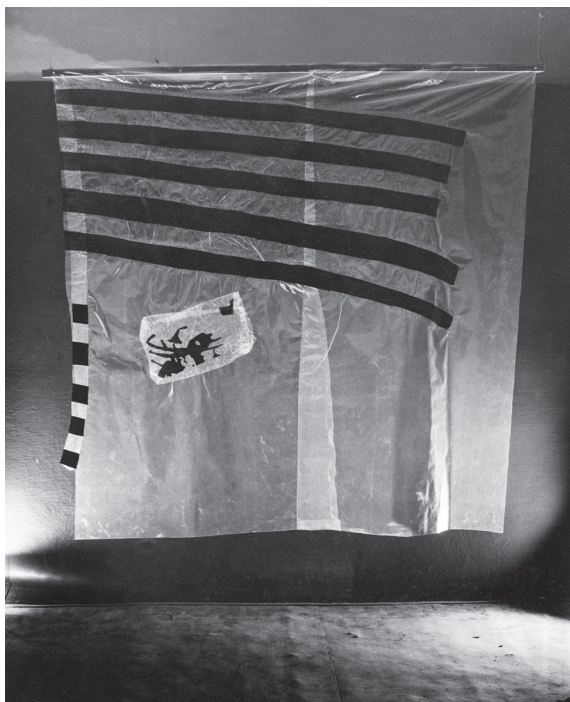




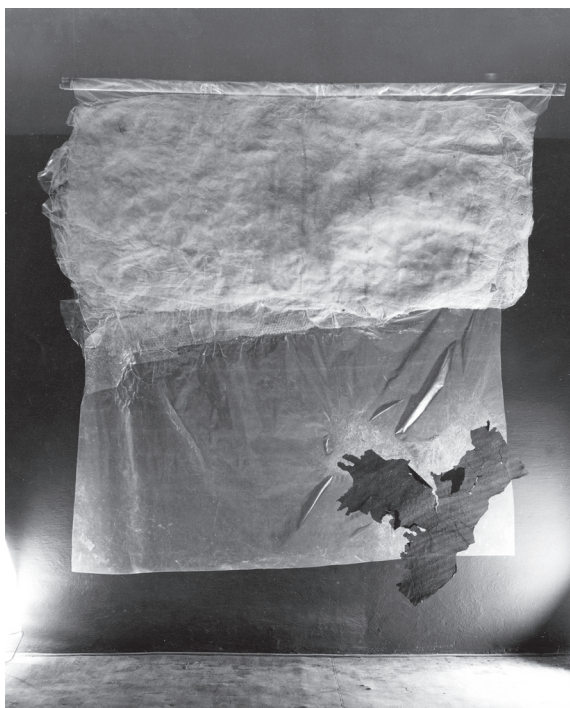
**Obrázek 1:** Jana Skalická, *Červený smích*, 1981. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 2:** Jana Skalická, *Bez názvu*, 80. léta. Foto: Jaroslav Beneš



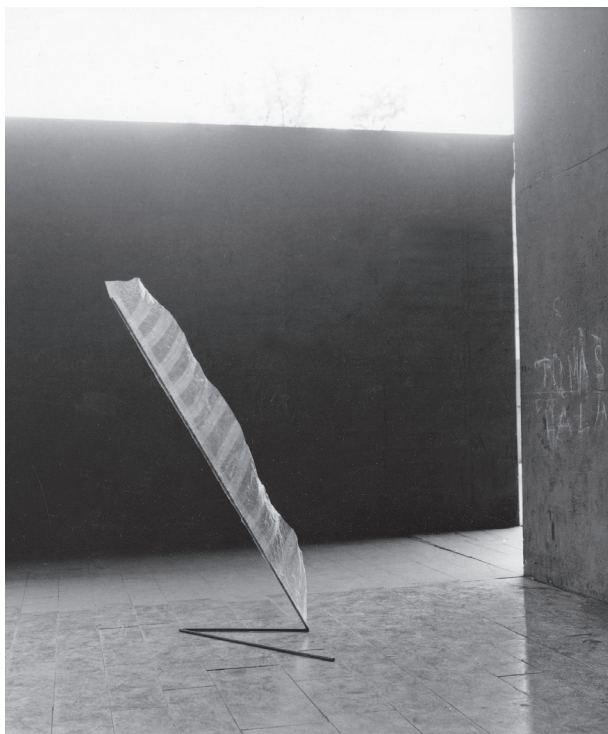
**Obrázek 3:** Jana Skalická, *Bez názvu*, 1989. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 4:** Jana Skalická, *Jedu na výlet*, 1989. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 5:** Jana Skalická, instalace v pléneru, Litoboř, 80. léta. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 6:** Jana Skalická, *Křídlo*, konec 80. let. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 7:** Jana Skalická na výstavě *Janě Jan* v Galerii Václava Špály, 1994. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 8:** Jana Skalická, *Bez názvu*, výstava *Janě Jan*, Galerie Václava Špály, 1994. Foto: Jaroslav Beneš



**Obrázek 9:** Jana Skalická, pohled do výstavy *Janě Jan*, Galerie Václava Špály, 1994. Foto: Jaroslav Beneš



## KONEC UMĚNÍ?<sup>1</sup>

EVA DREXLEROVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy; University of Edinburgh  
E-mail: eva.drex@gmail.com

### ABSTRACT

#### The End of Art?

The essay is dedicated to the end of art topic from the perspective of one of the most important Anglo-American philosophers Arthur Danto. The first part is devoted to Danto's end of art thesis that reinterprets Hegel's prediction that art will end in its transmutation into philosophy. Having arrived at the limit of its innate drive for self-understanding, art is now recognised through the theories of the artworld, confirming Hegel's vision. Art is set free to express itself in any possible style, yet such flexibility is bought at a price. For philosophy now takes over the responsibility of art's definition and operates as an interlocutor, communicating the embodied meaning that is no longer recognised by the beholder. The second part defends art against the notion that it has come to an end and, by recalling Aristotle's *Poetics* and Ernst Gombrich's *Art and Illusion*, proposes an alternative theory that is able to explain art's historic turns while circumventing the pitfalls encountered by Danto. Although the way art is produced has fundamentally shifted, its internal narrative, as will be demonstrated, has not changed in the manner Danto advocates.

**Keywords:** aboutness; Aristotle; Danto; essence of art; embodiment; Gombrich; Hegel; the artworld; the language of art; the post-historical era; schemata

Století po Hegelově předtuše, že umění spěje ke svému konci, publikoval americký filozof Arthur Danto článek *Svět umění* (1964). V něm píše, že „vidět něco jako umění“ nezáleží pouze na tom, co může odhalit oko, ale vyžaduje určitý svět neboli „atmosféru umělecké teorie, znalost dějin umění“.<sup>2</sup> Danto vybuodoval svůj „svět umění“ na základě toho, čeho byl svědkem ve městě, ve kterém žil. Umění jako koncept podle něj došlo konce, uskutečnění či sebezpoznání událostí, která se odehrála roku 1964. Byla jí výstava Andyho Warhola v newyorské Stable Gallery, na které poprvé spatřil Warholovy *Krabice Brillo*, vyskládané na podlaze galerie jako v jakémkoliv supermarketu. Totožnost Warholových *Krabic* s jejich komerční obdobou přivedla Danta k otázce nerozlišitelných protějšků (*indiscernible counterparts*), kterou označil za jediný možný způsob, jak definovat podstatu umění.<sup>3</sup> Přesto trvalo ještě další dvě dekády, než publikoval článek *Konec umění*

<sup>1</sup> Text je upravenou verzí bakalářské diplomové práce, která vznikla v Ústavu pro dějiny umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze pod vedením doc. Marie Rakušanové.

<sup>2</sup> Arthur Danto, *Svět umění*, *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74, zde s. 71.

<sup>3</sup> Otázka nerozlišitelnosti navazuje podle Danta na jeden ze stěžejních filozofických problémů, v jehož rámci představují dva navenek nerozlišitelné jevy zcela odlišné filozofické kategorie. Zatímco Descartes hledal rozdíl mezi stavem snění a stavem probouzení se, Kant pátral po tom, v čem spočívá morální akt a akt, který jej pouze připomíná, a Wittgenstein usiloval o rozlišení mezi záměrným pohybem ruky a pouhým fyzickým pohybem, jakým je kupříkladu tik. Viz Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton 1997, s. 35. – Garry Hagberg, *The Aesthetics of Indiscernibles*, in: Norman

(1984), ve kterém pomocí Hegelova modelu dějin identifikoval událost z roku 1964 jako konec umění. Porozumět Dantově *konci umění* znamená vstoupit do jeho *světa umění*, osvobozeného od domněnky, že je umění definováno svým zevnějškem, neboť veškeré poznání toho, co činí umělecké dílo uměním, je obsaženo v *teoretickém vědění* tohoto světa.

V rámci své esencialistické definice, vyložené v knize *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), odpovídá Danto na otázku *Proč je toto umění?*, kterou povaha *Krabice Brillo* přináší, na základě dvou hegelíánských podmínek.<sup>4</sup> Umělecký předmět musí být „o něčem“ a tento vyjádřený obsah či „aboutness“ musí být ztělesněn. Jako dodatečnou dimenzi zahrnuje do své definice hegelíánskou představu, podle které je význam uměleckého díla opatřen ikonografií své doby. To znamená, že rozlišit ontologický status dvou opticky totožných protějšků je možné pomocí jejich rozdílné provenience. Tou se v Dantově definici rozumí nejen historický kontext vzniku díla, ale i záměr, s jakým jej autor vytvořil. Co dělá z *Krabice Brillo* umělecký objekt, proto není lepenková Brillo krabice sama o sobě, ale to, co jí Warhol sděluje, důvod, proč ji vystavil, a způsob, jak ji naaranžoval; je to jistá *kontextuální interpretace*, která v posledku přináší tvrzení o umění jako takovém. Pro výklad Warholova poselství je proto nutná umělecká teorie, tedy Dantův svět umění, do kterého se musí objekt zařadit, chce-li nést status uměleckého díla.

Má-li smysl hovořit o *duchu doby*<sup>5</sup> pozdního postmodernismu, je možné považovat dílo amerického filozofa Arthura Danta za pokus o jeho komplexní shrnutí.<sup>6</sup> Smyslem této studie je vyložit Dantovu tezi o konci umění, spadající do celkové tendence „konců“ a apokalyptických vizí osmdesátých let.<sup>7</sup> Zatímco je Dantově definici věnována první část textu, druhá a závěrečná část se obrací ke dvěma otázkám, které jsou s myšlenkou konce umění spojené. Tou první je Dantova představa, podle níž je umění přechodným

---

Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (edd.), *Visual Theory. Painting and Interpretation*, Cambridge 1991, s. 221–228.

<sup>4</sup> Viz Michael Kelly, *Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art*, *History and Theory* XXXVII, 1998, s. 30–43.

<sup>5</sup> Hegeliánský obrat „duch doby“, ze kterého sám Danto ve své teorii konce umění čerpá, je v této práci používán k vyjádření dominantních sil, které v dané době převládají a ztělesňují tak historickou nutnost, tj. vedou dějiny k jejich předem danému cíli.

<sup>6</sup> Ačkoli je dnes českému čtenáři Dantovo dílo z velké části dostupné nejen v knihovnách, ale i online (kritiky současného umění, které publikoval pro časopis *The Nation* v letech 1999 až 2008 jsou volně dostupné na adrese <https://www.thenation.com/authors/arthur-c-danto>), v českém překladu vyšlo doposud jen pár kratších byť stěžejních textů: esej *Konec umění* v překladu Tomáše Hříbka (viz Arthur Danto, *Konec umění*, *Časopis pro estetiku a teorii umění* I, 1998, s. 1–18), stať *Svět umění* přeložená Tomášem Kulkou – viz Danto (pozn. 2) – a méně známá studie *Hloubková interpretace* z roku 1981 v překladu Alice Chocholeuškové (Arthur Danto, Hloubková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 28–37). Do slovenského jazyka přeložil Jozef Cseres Dantovo pozdější dílo zabývající se tématem „zneužívání krásy“ (viz Arthur Danto, *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia*, Bratislava 2008). V polovině devadesátých let popularizoval Dantovu filozofii v českém prostředí také Tomáš Hříbek rozsáhlou recenzí dvou autorových knih, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective* (1992) a *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations* (1994), viz Tomáš Hříbek, Dvakrát nový Arthur Danto, *Umění* XLIV, 1996, s. 572–577. Společně s Tomášem Pospiszylem uskutečnil Hříbek roku 1997 s Arthurem Dantem i rozhovor na dálku, ve kterém diskutují mj. o Dantově postoji k analytické filozofii a jeho „hegelíánském obratu“, viz Tomáš Hříbek – Tomáš Pospiszyl (edd.), *O filozofické metodě, Derridovi a posthistorickém umění*, *Umění* XLV, 1997, s. 381–385.

<sup>7</sup> Jen o několik málo let před tím, než vydal Danto článek *Konec umění*, vyhlásil konec filozofie Richard Rorty a konec politiky Michel Foucault. Koncem osmdesátých let prohlásil posléze i Francis Fukuyama konec historie.



stádiem na cestě k čistšímu poznání filozofie. Druhou je myšlenka, že je umění formou symbolické komunikace, kterou Danto ve své teorii nepopírá, ale ani neobhájí. Na pozadí této diskuze a s pomocí Aristotelovy *Poetiky* a Gombrichovy studie *Umění a iluze* (1960) je představena teorie uměleckého jazyka jako sady komunikačních schémat, podle které umění nekončí, ale sehrává nezastupitelnou roli v rámci mezilidské komunikace.

## I. Filozofie umění Arthura Danta

### Mezi realitou a fantazií

V rámci zkoumání, co umělecké dílo oproti mimoumělecké skutečnosti získává, se Danto obrací k nejstarší teorii umění, k Platónově teorii mimésis, která poprvé tematizovala, že umění zaujímá vůči běžné realitě určitý distanc. V *Ústavě* charakterizuje Platón umění jako zrcadlení, nesmyslné zdvojování, které kopírováním kopií odvádí pozornost od reality samotné: „Daleko od pravdy je umění napodobovací, a jak se zdá, umí dělat všechno proto, že v každé věci zachycuje jen něco málo, totiž její zevnějšek.“<sup>8</sup> Málo na tom, jak krásný může umělecký předmět být, vždy bude jen nedokonalým, lživým zobrazením reality.

Aristotelés opouští platónské chápání mimésis a poznamenává, že je to právě *odstup* uměleckého díla od reality, který přináší divákovi potěšení. „Věci, které sami o sobě vidíme s nelibostí,“ vykládá v *Poetice*, „pozorujeme v obzvláště věrném vyobrazení s potěšením, např. podoby nejposlednějších zvířat a mrtvol.“<sup>9</sup> Vědomí, že jde o pouhou napodobeninu, je předpokladem našeho potěšení; toto rozpoznání (*recognition*), jak jej Aristotelés nazývá, je „změna nevědomosti v poznání“, během které si divák uvědomí, že to, na co se dívá, je pouhá imitace a nikoliv reálná věc.<sup>10</sup> Danto takové potěšení přirovnává k tomu, které lidé prožívají ve fantaziích, během nichž si uvědomují, že to, co zakouší, je pouhá představa, která neodpovídá událostem ve skutečném světě.<sup>11</sup> Aristotelés tvrdí, že potěšení, které diváci získávají, pramení z jejich schopnosti *interpretovat*, tj. uchopit rozumem to, co vidí. A tento druh potěšení je proto dostupný pouze tomu, kdo má koncept reality, který kontrastuje s fantazií (či imitací) a kdo si uvědomuje, že zcela jiným druhem potěšení by bylo, kdyby se tyto fantazie či imitace uskutečnily. Danto přijímá Aristotelovu teorii a tvrdí, že to, o co běží v uměleckém díle, není imitace *skrze* kopii reality, jako je tomu u Platóna, ale imitace *jako kontrast* ke skutečnosti.<sup>12</sup>

Záměrem uměleckého díla proto není konfrontovat diváka s objektem, který je tožný s tím, co zobrazuje, ale přinést něco, co v originálu není. Pomocí kontrastního pojmu reality vykládá Danto umělecké dílo jako něco, co není pouze mimetickým součtem jednotlivých částí, ale rozlišuje mezi tím, jakým způsobem se ukazuje umělecké dílo a předmět, který není ničím jiným, než čím se být zdá. Rozdíl mezi uměním a realitou se tak stává méně otázkou samotných *objektů*, ke kterým se divák vztahuje, ale problémem

<sup>8</sup> Platón, *Ústava*, Praha 2001, s. 309.

<sup>9</sup> Aristotelés, *Poetika*, Praha 1962, s. 38.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 46–47.

<sup>11</sup> Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981, s. 15.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 22.

dvou odlišných *postojů*, které vůči nim zaujímá. Co je proto nutné pro odlišení umění od běžné reality zohlednit, je *způsob*, jakým se k danému objektu divák vztahuje; jeho kontemplativní odstup, který v něm umění přirozeně vyvolává.

### Umění jako ztělesněný význam

V návaznosti na Aristotelovu estetiku existuje podle Danta vnitřní souvislost mezi statusem uměleckého díla a jazykem, který se používá k jeho interpretaci. Protože pojmy světa umění, které se v rámci výkladu uplatňují, odlišují způsob, jakým hovoříme o umění a jakým popisujeme předměty praktického světa.<sup>13</sup> Tím, že objektu připisují určitý význam, vyvádí jej ze světa všedních předmětů a *transfigurují* jeho status na umělecké dílo.<sup>14</sup> Dantova první podmínka umělecké definice, podle níž musí být umělecké dílo „o něčem“, je tedy podmínkou umělecké interpretace, neboť neinterpretovat dílo, tj. zaujímat k němu „neutrální“ postoj, předpokládá, že jeho umělecká struktura zůstane skrytá: „*Usilovat o neutrální výklad znamená vidět dílo jako věc.*“<sup>15</sup> Interpretace jako podmínka uměleckého díla tudíž nerozlišuje pouze jedno dílo od druhého, ale i umělecké dílo od obyčejné věci. Aby mohl být obsah uměleckého díla interpretován, musí být podle Dantovy druhé podmínky umělecké definice *ztělesněný*, tedy musí dávat podobu abstraktním idejím. Umění v tomto smyslu přináší látku něčeho, co je ze své podstaty imateriální, a umožňuje jeho smyslové uchopení podobným způsobem, jakým vyjadřuje kresba smyčky koncept nekonečna.

Způsob, jakým je umělecký obsah vyjádřen, ztělesňuje současně i umělcův postoj k znázorněnému, který dává dílu jeho charakteristický *výraz*.<sup>16</sup> Ten přináší podle Danta subjektivně zabarvenou výpověď, která je podobná výkladu rétora snažícího se přesvědčit své publikum o určitém stanovisku. Umělecké dílo tak přirovnává k entymému, o němž hovoří Aristotelés v *Rétorice* jako o zkráceném sylogismu, logickém tvrzení, jehož chybějící předpoklad či závěr musí doplnit posluchač. Ten, kdo používá entymém, a Aristotelés hovoří zcela jasně o tom, že je jeho cílem posluchače manipulovat, musí na místo chybějící části naznačit maxim, o kterém lze předpokládat, že jej publikum bez pochyb přijme.<sup>17</sup> Přestože je vyvratitelný, nebude ho zpochybňovat, pakliže metafora, kterou používá, nebude ani příliš přitažena za vlasy, ani příliš zjevná.

Podle Danta sehrává metafora v rámci rétorického entymému podobnou úlohu jako v umění. Neboť co transfiguruje jeden způsob řeči do druhého, je *rétorický* prvek, kterým metafora disponuje: zatímco jednotlivá slova si ponechávají stejný význam, prostřednictvím způsobu, jakým jsou jako celek užita, získávají význam nový. A ten se stává zřejmým ve chvíli, kdy posluchač, řízen rétorem, dokončí chybějící část entymému. Podobně jako se v rétorice pracuje se slovy, pracuje se podle Danta s věcmi reálného světa v uměleckém díle. Díky tomu se chová jako transfigurativní zobrazení (*transfigurative representation*),

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 156.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 135.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 126–127.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 189.

<sup>17</sup> Sugestivní síla uměleckého výrazu umožňuje *přesvědčit* diváka o jistém názoru či pravdě vyvoláním příslušných pocitů. Na takové schopnosti spočívá například umělecký kýč či umění ve službách politické ideologie.

a nikoli jako zobrazení *tout court*.<sup>18</sup> Jelikož subjekt uměleckého díla nemůže být zaměněn za něco jiného, podobně jako je tomu v realitě, kde to, co bylo jednou zaměněné, je navždy ztracené, umělecké dílo se v to, co reprezentuje, spíše transfiguruje (*proměňuje*), než transformuje (*přetváří*).<sup>19</sup> Jeho originální identita zůstává neměnná. V procesu transfigurace je pouze obohaceno o nové významy, a tím povzneseno na odlišnou rovinu od obyčejných věcí. Pochopit umělecké dílo tak znamená pochopit záměr, který do něj umělec vložil, tedy metaforu, která je jeho součástí.<sup>20</sup>

Maxim, díky kterému entymém stejně jako vizuální metafora funguje, představuje gesto či generalizaci, která je specifická pro kulturní kontext své doby. Aby mohl divák doplnit chybějící část entymému, musí být vybaven jak souborem znalostí, které s daným objektem souvisí, tak se způsobem zobrazování a jeho významovými konotacemi.<sup>21</sup> Podobně jako jejich lingvistické protějšky se mohou i vizuální metafory opotřebovat, změnit nebo upadnout v zapomnění. Často pak dokonce potřebují, jak Danto poznamenává, „vědecké vzkříšení“, spadající do kompetencí kunsthistorie.<sup>22</sup> Nemá-li divák přístup k významům dané metaforické vrstvy, která je dorozumivacím prostředkem světa umění, nejenže obsaženou metaforu nepochopí, ale nebude ji schopen ani interpretovat, a tím pádem určit, zdali se jedná o umělecké dílo.

Z výše uvedeného je zřejmé, že podle Dantovy definice umění nelze redukovat identitu věcí na jejich vnější podobu. Neboť pokud jsou *ontologicky rozdílné* věci opticky totožné, jejich materiální základna nemůže být tím, co určuje jejich odlišnou identitu. V *Transfiguration of the Commonplace* Danto hovoří o řadě fiktivních i reálných děl, která jsou významná pro dějiny lidské tvorby a kultury, přestože vypadají jako předměty všedního světa a nesou buď zcela minimální stopy lidské práce, nebo vůbec žádné. Co dává těmto věcem identitu, je, jak se Danto domnívá, *transfigurativní* schopnost lidské mysli, tedy existence těchto věcí ve formách života, které jsou prosceny přítomností lidského ducha, atmosféry a intelektu. Aby mohly být předměty transfigurovány, musí projít světem metaforického jazyka umění, světem, který obývá vzájemně se ovlivňující vědomí umělců a teoretiků.

## Dantovo pojetí filozofie historie

Dantova filozofie prošla, v duchu tehdejší doby, výrazným obratem od analytického atomismu k historickému kontextualismu. Jeho přístup k pojetí historie se vyvíjel od roku

---

<sup>18</sup> Danto, *The Transfiguration* (pozn. 11), s. 172.

<sup>19</sup> Aby Danto vysvětlil, jak se stávají každodenní objekty uměleckými díly, používá termín „transfigurace“ (*transfiguration*), který implikuje vizuální změnu. Přestože pomocí metafory s křesťanskou svátostí identifikuje, co se stane s každodenními objekty, používá, jak se zdá, nepatřičný termín. Neboť proces, během kterého získávají obyčejné předměty ontologický status uměleckého díla, není toliko podobný procesu transfigurace, nýbrž procesu transsubstanciaci. Přestože vypadá chleba a víno stále stejně, křesťané věří, že se jejich podstata změnila, že se staly tělem Krista a krví Krista. Proces transsubstanciaci je podobný procesu s obyčejnými předměty, který popisuje Danto: přestože zůstává podoba těchto předmětů stejná, byly předměty transsubstanciovány do uměleckých děl. Rozlišení jemné nuance mezi těmito termíny připomíná, že co se v procesu proměny obyčejného předmětu na umělecké dílo mění, není jeho podoba, ale podstata, tj. esence.

<sup>20</sup> Danto, *The Transfiguration* (pozn. 11), s. 172.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 174.

1965, kdy publikoval svoji „první seriózní filosofickou práci“ *Analytical Philosophy of History*, až do roku 1997, ve kterém byla jako výsledek série přednášek vydána kniha *After the End of Art*.<sup>23</sup> V průběhu několika let se odklonil od analytického k substantivnímu pojetí filozofie historie, v němž se přiblížil k Hegelově výkladu historie jako organického pohybu směřujícímu k předem stanovenému cíli.

Jak substantivní, tak analytická filozofie používá pro výklad dějinného vývoje narativní strukturu, která historické události organizuje do časových celků. Zatímco však analytici filozofové používají narativ jako způsob organizace faktů, prostřednictvím kterého analyzují v retrospektivním sledu minulé události, narativ v pojetí substantivních filozofů představuje jakousi „objektivní strukturu“, která má svůj historický vývoj s jeho konečným významem předznamenáný na samotném začátku. To znamená, že zatímco bude analytický filozof historie vykládat význam vynálezu fotografie tak, že ji uvede do souvislosti s jinými historickými událostmi, představitel substantivní metody identifikuje vedoucí úlohu, kterou fotografie sehrála v rámci vývoje *a priori* existující objektivní narativní struktury. Jinými slovy, fotografii připíše význam tím, že poukáže na to, jak přispěla k uměleckému záměru reprezentovat co nejvěrněji realitu, tj. k její úloze v rámci objektivní, předem ustanovené historické struktury.

Podle Danta si substantivní filozof nárokuje jakési privilegované poznání, jako kdyby měl schopnost podívat se na konec knížky a spatřit, jak to celé dopadne, podobně jako příliš zvědaví čtenáři.<sup>24</sup> Omyl substantivních filozofů spatřuje v jejich přesvědčení, že je možné „psát dějiny událostí ještě předtím než se staly“ a „vykládat minulost na základě výkladu budoucnosti“.<sup>25</sup> Namísto „prorocké“ praxe substantivních filozofů nabízí to, co nazývá *narrative sentences*, které vysvětlují události s odkazem na ty, které jim předcházely.<sup>26</sup> Domnívá se, že význam skutečně důležitých událostí je často skrytý těm, kteří jsou jejich svědky, a jediný způsob, jak uchopit jejich podstatu, je podívat se na ně z historického odstupů. Aby mohl opustit Hegelovu představu, podle které je možné vykládat význam přítomnosti a budoucnosti na základě očekávaného konce, v němž je signifikance všech událostí předpovězena, a zároveň udržet ve své teorii objektivní narativní struktury, formuluje to, co později nazývá narativní realismus (*narrative realism*). Ten vykládá dějiny jako narativně strukturované, s organickým vývojem a vyvrcholením, ovšem na rozdíl od Hegelova pojetí pojímá význam historických změn retrospektivně.<sup>27</sup>

Přestože Danto zpochybnil představu unifikovaného obrazu historie, v němž jsou individuální události součástí organizovaného vývoje, jeho koncepcí konce dějin umění umožňuje vykládat minulé a budoucí události jako změny, které směřují ke svému konečnému poslání. Neboť s koncem umění v šedesátých letech dochází k *odhalení* historického poslání umění, tj. k dosažení *telosu* jeho dějinného vývoje, na základě kterého lze rozkrývat významy jednotlivých uměleckých fenoménů. Výrazným rysem po konci dějin umění se stává bezprecedentní pluralismus, který uznává všechny styly jako stejně hodnotné.<sup>28</sup> Danto parafrázuje Marxe a přirovnává stav posthistorického umění k představě

<sup>23</sup> Danto (pozn. 3), s. 43.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, London 1965, s. 13–14.

<sup>26</sup> Viz Arthur Danto, *Narration and Knowledge*, New York 1985, s. 17.

<sup>27</sup> Arthur Danto, *Narrative and Style*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, č. 49, s. 209.

<sup>28</sup> Viz Arthur Danto, *Learning to Live with Pluralism*, in: Gregg Horowitz – Tom Huhn (edd.), *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998, s. 81–95.

postrevolučního člověka, který může být „abstrakcionista ráno, fotorealistou odpoledne a minimálním minimalistou večer“.<sup>29</sup>

## Věk umění

V Dantově výkladu je historie Věku umění předcházena dobou předuměleckou a následována dobou posthistorickou. Podle tohoto pojetí existuje historický Věk umění, ve kterém jsou umělecká díla vytvářena s vědomím pojmu umění a jeho dějin.<sup>30</sup> V tomto duchu hovoří německý teoretik umění Hans Belting ve své studii *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art* (1994) o votivních obrazech křesťanského Západu pocházejících z doby předumělecké jako o obrazech, které nebyly vědomě vytvořeny jako umění.<sup>31</sup> Smyslem těchto obrazů nebylo *zpodobnění*, tj. reprezentace skutečnosti takovým způsobem, jak ji popisuje teorie mimésis, ale *zpřítomnění*. To znamená, že nebyly vytvořeny za účelem pouhé nápodoby, ale jako zázračné otisky boží přítomnosti, jako posvátné reprezentace božského původu. Proto v jejich výkladu nehrála roli ani postava umělce, jehož úloha se do obecného povědomí dostává až s příchodem Věku umění, v době diskontinuálního *zlomu*, v němž se nové umělecké praktiky rozešly s dosavadním způsobem tvorby.

V Dantově pojetí jsou tak dějiny umění něčím, co má jako lineární vývojový narativ svůj počátek a konec, přičemž jeho konec je předznamenán na samotném počátku. Veškeré umělecké etapy, tj. objektivní struktury dějin, představují vývojové fáze, které směřují k vyššímu cíli historie umění jako takové. Každá historická struktura se vyznačuje určitou manýrou, která typizuje dané období a je výsledkem přijetí uměleckých iniciativ předcházející éry. V tomto smyslu jsou umělecká díla prosycená gestem daného času a jejich historický kontext určuje, zda jsou uměleckými díly, nebo ne. Přestože mohou kupříkladu Motherwellovy koláže připomínat umění pop-artu stejně jako mohou některá díla pop-artu připomínat Motherwellovy koláže, není mezi nimi možné ustanovit historickou afinitu. Ta může vzniknout pouze v rámci stejné objektivní struktury, neboť s přechodem z jedné do druhé se mění i podmínky toho, co je a není uznáno jako umění. Jinými slovy, co platí v jedné fázi vývoje, nemusí platit v té následující. Kvůli tomu není například možné označit design komerční krabice Brillo, navržený abstraktním expresionistou Stevem Harveym, za umělecké dílo, neboť historická struktura jejího vzniku nebyla připravena na gesto, jaké mohl učinit až o něco později Andy Warhol.<sup>32</sup>

Počátek Věku umění klade Belting i Danto do doby rané renesance, kdy se umění osamostatnilo od kultovní funkce a získalo specifickou hodnotu samo o sobě. Až do devatenáctého století bylo podle Danta živeno úsilím po stále dokonalejším ekvivalentu přírody tak, jak jej popsal Ernst Gombrich ve svém *Příběhu umění* (1950). Hlavní *hrdinové* tohoto příběhu – malíři – se ve své tvorbě přibližovali na způsob „tvorby a shody“

<sup>29</sup> Danto, *Konec umění* (pozn. 6), s. 17.

<sup>30</sup> Danto (pozn. 3), s. 1.

<sup>31</sup> Viz Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, New York 1994.

<sup>32</sup> Danto, *The Transfiguration* (pozn. 11), s. 51.

(*making and matching*) stále dokonalejšímu obrazu skutečnosti, který sloužil jako norma pro posouzení, zda je objekt uměleckým dílem.<sup>33</sup>

Zlom v tomto vývoji nastal podle Danta v pozdním devatenáctém století se vznikem fotografie a rané kinematografie, která završila úsilí statického média tím, že umožnila vyjádřit (a nikoli pouze naznačit) pohyb. Kinematografická technologie vyřešila staleté snahy o co nejdělejší nápodobu vnější reality a posunula umělecký zájem k realitě vnitřní, ležící za hranicemi smyslového vnímání. Touto tendencí pokračoval i trend rozvíjející se umělecké teorie, která popisovala jevy, jež nebylo možné interpretovat v pojmech viditelného světa. Takové směřování dovedly podle Danta do krajnosti manifesty moderního umění, které vetkly umělecké praxi filozofický rozměr; přijmout něco jako umění od té doby obnášelo pochopit filozofii, která ho obhajovala.

Protože naslouchalo umění dvacátého století stále více filozofickému pojetí pravdy, na jehož základě pokládalo každé hnutí právě svoji tvorbu jako „*akt obnovy, odhalení či jevení pravdy, která byla ztracená nebo brána jen nejasně na vědomí*“, závisela jeho existence stále více na umělecké teorii.<sup>34</sup> Ta přestávala fungovat jako vnější součást světa, které se umění jako objektu svého zájmu snažilo porozumět, a stala se *vnitřní* součástí díla samotného. Pakliže chtělo umělecké dílo pochopit svůj obsah, muselo nyní pochopit především sebe sama. Snaha po *zvnitřnění* vlastní teorie a myšlenky o sobě samém vede podle Danta umění do stavu, ve kterém dosahuje „*nulové existence*“ zatímco jeho teorie se přibližuje nekonečnu takovým způsobem, že „*vlastně všechno, co nakonec zbývá, je teorie*“.<sup>35</sup>

Danto se v této souvislosti odvolává na teorii Clementa Greenberga, který hovoří o moderním umění jako reflexivním obratu k sobě samému, jenž odhaluje vnitřní souvislost mezi uměním a filozofií. Moderní umění se dle něj vysléklo ze svých mimetických kvalit, které v platónském duchu deklasují umění v pouhou náhražku reality, a prostřednictvím vědomí sebe sama podniklo kvazikantovské pátrání po vlastních základech. S příchodem modernismu se stává umění subjektem svého vlastního zájmu a prostřednictvím vlastního působení se snaží určit účinky, které jsou pro jednotlivé umělecké disciplíny výlučné. Malířství, kterému Greenberg věnuje nejvíce pozornosti, se kupříkladu emancipuje od aspektů, které náleží primárně jiným disciplínám, jako trojrozměrnost sochařského média či iluze podmalby a stínování. Sám Greenberg ztotožňuje esenci malby s plochostí, pomocí které dospěla k základním otázkám kompozice a monochromu. Tvrdí, že se tím malířství stalo nejen filozofickým, ale také skutečně historickým, neboť skrze popírání aspektů vlastní tradice si mohlo začít uvědomovat i své dějiny.<sup>36</sup>

Nicméně aby mohlo umění dosáhnout svého vrcholu, tj. své filozofie, musí dle Danta položit otázku po své podstatě ve správném filozofickém znění. Přestože manifesty moderního umění tyto snahy reflektují, v odpovědi na vlastní podstatu selhávají, neboť zůstávají v zajetí hranic daného manifestu. Tvrdí, že pouze jejich umění je to správné, „*že*

<sup>33</sup> Termín pochází z Gombrichovy studie *Umění a iluze*, která vznikla jako série přednášek přednesených roku 1956 v Národní galerii ve Washingtonu pod pracovním názvem *The Visible World and the Language of Art*. Viz Ernst Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985. – Veronika Kopecký, Letters to and from Ernst Gombrich regarding *Art and Illusion*, including some comments on his notion of „schema and correction“, *Journal of Art Historiography*, 2010, č. 3, nepag.

<sup>34</sup> Danto (pozn. 3), s. 28.

<sup>35</sup> Danto, Konec umění (pozn. 6), s. 16.

<sup>36</sup> Clement Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem*, Praha 1998, s. 36.

umění je bytostně X a že všechno jiné než X není – přinejmenším ne bytostně – uměním“.<sup>37</sup> Problémem modernistických umělců je to, že nedokázali opustit horizont vlastních teorií a položit si daleko obecnější otázku, čím se objekt ve své nevyčerpateľné formě stává uměním. Takový pohled přináší až pop-art, jehož důsledkem je splynutí umělecké tvorby s každodenním světem a rozpad jakéhokoliv ideálu, na jehož pozadí by se umění formovalo. Ve chvíli, kdy se jeho obsahem stává každodenní svět, pouto mezi ideály a normami minulosti je zpřetrháno; a tento zlom je dle Danta signálem, že dějiny umění skončily.

## Posthistorické umění

K vyvrcholení pohybu modernistického umění dochází podle Danta ve chvíli, kdy umění předává svůj úkol po sebepoznání filozofii. Tento „diskontinuální zlom“ neznamená podle Danta pouze konec příběhu umění, jak jej popsal Greenberg, ale konec samotného Věku umění, v němž bylo umění poháněno realizací *a priori* stanoveného dějinného cíle. Stanovisko podobné svému vlastnímu nachází u Hanse Beltinga, který nabídl ve svém díle otázku „*Das Ende der Kunstgeschichte?*“.<sup>38</sup> Oba dva, „*hovořící z odlišných disciplín a píšící v odlišných jazycích*“, rozpoznali, že se v šedesátých letech odehrálo něco výjimečného, že bylo něco takzvaně „*ve vzduchu*“.<sup>39</sup> Totiž že se nad umělecký svět snesl jistý soumrak, který se dodnes nerozplynul, a ve kterém se umělci společně s uměleckými kritiky vyjadřovali s notnou dávkou pesimismu k otázkám, zdali má umění budoucnost. Podobně jako Beltingova teze o konci umění implikuje i Dantova to, že umělci počínaje šedesátými léty pozbyli své úlohy v rámci historického vývoje, na němž se v minulosti spolupodíleli. Slovy Beltinga, že „*současní umělci projevují své povědomí o historii, ale již ji nadále nikam neposouvají*“.<sup>40</sup> Konec umění tak vnímají oba autoři jako konec velkého příběhu umění, na jehož konci se význam pojmu „umění“ vyčerpá, a nikoli jako smrt hlavního hrdiny tohoto příběhu, tj. smrt umění.

## II. Kritické uchopení Dantovy teze o konci umění

### Rozum a představivost v uměleckém zobrazení

Hegelova koncepce historické kontinuity je progresivní podobným způsobem jako Dantova koncepce dějin umění, protože v obou případech směřuje objektivní narativní struktura k *a priori* stanovenému cíli. Hegelův koncept vývoje umění je však širší než Dantův, neboť uměleckou činnost pojímá jako jednu z mnoha fází obecného historického vývoje, spějícího k Absolutnímu Vědění. Podle postřehu Hegelova interpreta Alexandra Kojěva odpovídá narativní struktura *Fenomenologie ducha* literárnímu žánru *Bildungsroman*, příběhu o sebevýchově. Jeho hlavní hrdina či hrdinka prochází řetězcem omylů a zkoušek na cestě k sebepoznání, které by bylo bez předešlých omylů a pádů prázdné. Hegelův *Bildungsroman* vypráví příběh světového Ducha, který prochází mnoha stádii

<sup>37</sup> Danto (pozn. 3), s. 28.

<sup>38</sup> Viz Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.

<sup>39</sup> Arthur Danto, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, London 1997, s. 331.

<sup>40</sup> Belting (pozn. 38), s. 5.

vývoje, aby nakonec dospěl do stavu „bytí o sobě a pro sebe“, tedy k sebepoznání.<sup>41</sup> Umění je *přechodným stádiem* uvnitř širšího historického vývoje a současně i *historickým vývojem* samo o sobě. Jako přechodná fáze směřující k určitému druhu vědění naplňuje svoji úlohu tím, že nakonec spadá v jedno se svým věděním. Je „*pohlčeno svou vlastní filosofií*“ a jeho vývoj se završuje a stává čímsi minulým.<sup>42</sup> Zodpovězení umělecké esence, stejně jako vysvětlení podstaty všech ostatních věcí, čeká na příchod konečného stádia historického poznání, na jehož místo staví Hegel filozofii, neboť její vlastní podstata „*je jedním z největších filozofických problémů*“.<sup>43</sup>

Ať již Danto přijímá Hegelovu představu umění jako přechodného stádia na cestě k Duchově realizaci sebe sama, či nikoliv, ztotožňuje se s myšlenkou, že úkol objevení podstaty umění je úkolem ryze filozofickým. Připodobňuje Hegelovu charakteristiku nástupu Absolutního Vědění k současné situaci v umění a tvrdí: „*Pokud může být něco příkladem takovéto koncepce poznání, pak je to umění naší doby – protože objekt, v němž umělecké dílo spočívá, je natolik prozřetelné teoretickým věděním, že dělení na objekt a subjekt je překonáno, a nehraje velkou roli, zda umění je skutečnou filosofií, nebo zda filosofie je uměním ve sféře myšlení.*“<sup>44</sup> Na tomto základě interpretuje poslání „historického smyslu umění“, tj. jeho *vnitřního narativu*, jako to, co „*činí možnou a smysluplnou filozofii umění*“.<sup>45</sup>

I při letmém pohledu na Dantovu koncepci uměleckého díla musí být čtenáři patrné, že její autor zdůrazňuje v rámci poznání, které umělecké dílo přináší, racionální stránku filozofického zkoumání nad imaginací. Neboť dosažení sebekritického poznání je cílem umění, ke kterému jeho dějiny směřují. V tomto duchu předpokládá Dantova teorie dvě po sobě jdoucí podmínky. Zaprvé, *smyslové* poznání uměleckého díla se musí v průběhu dějinného pohybu osamostatnit od matérie svého média a vstoupit na jinou, čistší rovinu vědomí. Zadruhé, jakmile umění dospěje do fáze sebereflexivního tázání, médium uměleckého díla pozbude své schopnosti předat abstraktní filozofický obsah divákovi a přizve si na pomoc filozofa. Konec umění proto značí v Dantově teorii stav, ve kterém dochází k vymezení jasných hranic mezi filozofií a uměním. Zatímco filozofie ovládá umělecký obsah, jehož poselství není postřehnutelné smysly a vyžaduje teoretický výklad, přestává zasahovat do historického významu umění, jako tomu bylo ve Věku umění.

Pakliže přijmeme principy první podmínky, umění jako prostředek k vyličení toho, co lze lépe vystihnout racionální prózou filozofie, ztratí na váze. Pakliže však domněnku, že cokoli umění znázorňuje, dokáže filozofie popsat lépe, neuznáme, logika přirozeného konce selže. Druhá část této práce nabízí alternativní pohled na vztah mezi uměním a filozofií, který na rozdíl od Danta pokládá za recipročně blahodárný. Nepřijímá Dantovu představu, podle které je umělecké poznání svým způsobem *podřadné* filozofickému a s pomocí Aristotelovy *Poetiky* navrhuje teorii, která staví souhru racionality s obrazovností jako to, co zakládá jedinečnost uměleckého zobrazení. Podobně jako se snažil Aristotelés dosáhnout „pravděpodobné nemožnosti“ pomocí *techné*, disciplinovanost

---

<sup>41</sup> Viz Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la phénoménologie de l'esprit*, Paris 1947. – Georg W. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Praha 1960.

<sup>42</sup> Danto, Konec umění (pozn. 6), s. 15.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 16.



racionálního uvažování pomáhá formulovat umělecké poselství, jehož účinků by sama o sobě nedosáhla. Racionalita v umění, jak bude dále ukázáno, proto nespočívá v uměleckém *obsahu*, jak tvrdí Danto, ale v jeho *médiu*, neboť cokoli se snaží umělci vyjádřit pomocí své představivosti, musí svým dílem náležitě *sdělit*, a má-li být tato komunikace účinná, vyžaduje jistou míru racionality.

### Umění má svá vlastní pravidla

V *Poetice* Aristotelés brání specifčnost uměleckého poznání proti výhradám některých řeckých osvícenců, jmenovitě Platónově obžalobě umění známé z *Ústavy*. Ta líčí básníka jako „*kejkliře*“, který se vydává za „*všeumělce*“, i když ve skutečnosti vyniká pouze v jediném oboru, a to „*přesvědčivé přetvářce*“.<sup>46</sup> Aristotelés se jasně vymezuje proti uplatňování měřítek vědecké správnosti na umění a tvrdí, že se *správnost* v básnictví posuzuje způsobem, který je básnictví vlastní: „*Správnost neznamená v básnictví totéž co v řečnictví, ani v básnictví totéž co v jiném oboru.*“<sup>47</sup> Umělec si nenárokují roli jakési *studnice znalostí*, která by přinášela podobně racionální výklad jednotlivosti jako například dějepisec-ké dílo, ale usiluje o nápodobu něčeho *obecného*. S tím souvisí Aristotelovo odlišné pojetí *mimésis*, které nejlépe vystihují slova z *Poetiky*: „*Metafora je přenesení cizího jména.*“<sup>48</sup> Napodobování spočívá v tom, že básník používá místo jména, které adekvátně popisuje daný jev, jméno jiné, které je z hlediska obyčejné či vědecké řeči nevšední. „*Stáří*“ může například nazvat „*západem života*“.<sup>49</sup> Umění se tak neřídí stejným ideálem jako věda, tj. hledáním co nejjasnějšího popisu vnější reality. Bylo-li by tomu tak, rozsah alternativních pohledů na skutečnost by se zúžil. Mezi řečí a vnímáním světa totiž existuje podle Aristotela vnitřní pouto a užívání metaforického jazyka, na rozdíl od jazyka obyčejného, učí hledat nové podobnosti mezi věcmi: „*Tvořit dobré metafory je totéž jako podobnost.*“<sup>50</sup> Platónův argument, podle kterého se básník vzdaluje věcnému znázorňování, a tím pádem selhává v zobrazení věrného obrazu reality, je ve světle Aristotelovy estetiky neuplatnitelný. Neboť Aristotelés se zastává básníka tím, že se od jednoznačného označování věcí odpoutává proto, aby rozšířil hranice zjevného světa o nové souvislosti mezi nimi.

Imitace v umění se tudíž liší od platónských zrcadlových obrazů, které se mají podle Aristotela k imitacím jako historie k poesii. Protože poesie, ač napodobující, není vázána k žádné konkrétní entitě způsobem, jakým je historie, je proto univerzálnější než dějepisectví. Umění se tak sice dotýká věcí obecně platných, ale jeho obsah není univerzální ve smyslu, v jakém o něm hovoří Danto ve své hegelianské filozofii. Přestože oba autoři rozlišují umělecké dílo od pouhé reality na základě něčeho obecného, co přesahuje konkrétnost umělecké matérie, Aristotelův básník nepromlouvá v sebereflexivních filozofických hádankách, nýbrž hovoří mluvou, jejíž význam je dostupný „*nejen vědcům, ale podobně i všem ostatním*“.<sup>51</sup> Umění není přechodnou fází na cestě k dokonalejšímu poznání filozofie, *náhradou* skutečného poznání, které je třeba se zbavit, jakmile splní svoji historic-

<sup>46</sup> Platón (pozn. 8), s. 309.

<sup>47</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 66.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 59.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 62.

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 38.

kou úlohu, ale *specifickou* formou poznání, která je hodnotná sama o sobě. Aristotelés nazývá toto poznání katarzi; ta spočívá v proměně divákova vnímání, ve „vyjasnění“ jeho představ a pojmů o životě následkem nově načerpaných emocí z uměleckého díla. Rozhodný moment katarze splyývá v Aristotelově filozofii s etickými a mravními pojmy, které přesahují rámec této práce. Katarze jako zlom v divákově vnímání nicméně napovídá, že umělecké dílo není tak nesvéprávné a neškodné, jak líčí Danto posthistorické umění, ale že je mocí své sugescie schopné s věcmi reálně *hýbat*. A takové tušení může být dost možná i jedním z důvodů, proč vyhání Platón v závěru desáté knihy *Ústavy* básnictví ze svého ideálního státu.<sup>52</sup>

Aby mohlo umělecké dílo dosáhnout katarze, může se, jak již byl řečeno, odpoutat od věcného popisu světa a sledovat pravidla, která mu jsou vlastní. Pokud podává báseň *nepravdu* z hlediska nějakého vědeckého oboru nebo zobrazuje něco iracionálního, je to tak správně, pakliže to básníkovi pomůže k dosažení jeho cíle. Aristotelés nadto podněcuje umělce, aby se naučil náležitým způsobem *lhát* a zobrazovat věci nemožné a fantaskní, pomocí kterých je možné manipulovat s realitou tak, aby vyšla najevo esence zobrazeného. Kritizuje například nepravdivost, s jakou namaloval lidské postavy Zeuxis, a podotýká, že ve skutečném umění je „*žádoucnější věc nemožná, je-li pravděpodobná, než možná, ale nepřesvědčivá*“.<sup>53</sup> Ačkoli vytvořil Zeuxis dokonalou kopii optické skutečnosti, není dle Aristotela přesvědčivá, neboť „*v sobě nemá charakterového nic*“; a skutečné umělecké dílo musí přinášet něco víc než věrnou kopii jednotlivostí.<sup>54</sup>

Bez ohledu na faktickou správnost či nesprávnost básnického zobrazení je tedy podstatné, aby bylo vylíčení děje takové, že jej učiní hodnověrným. Disciplína, která celým svým duchem a mnohoznačností vyniká v logice argumentace a psychologii přesvědčování, je rétorika; tu pokládá Aristotelés stejně jako básnictví za *techné*, tedy do jisté míry rutinu a zkušenost. Prostředek básnického či rétorického umění, melodický rým či mluvený projev, podléhá do jisté míry řemeslným (a nikoli čistě teoretickým) dovednostem, kterým se může podle zavedených pravidel a vzorců „*soustavným vzděláváním*“ naučit každý.<sup>55</sup> Na rozdíl od Danta tak Aristotelés rozpoznává, že *cíl* uměleckého díla, ať už jím chápe katarzi jako v *Poetice*, či nikoliv, je dosažitelný pouze *kvazi* racionálním způsobem. Neboť pakliže označuje básnictví jako druh *techné*, neklade umělecké poselství do sféry čistě konceptuálního poznání jako Danto, ale jako něco, co závisí na komunikačním aparátu uměleckého díla. Poznání, které básnictví přináší, proto není podobně univerzální a neměnné jako pojmové učení vědy, ale závislé na způsobu, jakým jej *nositel* uměleckého díla sděluje. Danto nahrazuje úlohu nositele postavou filozofa, který rozpoznává a následně vykládá autorův záměr, čímž dílu zaručuje jeho umělecký status. Umění v Aristotelově smyslu si na druhé straně nese v jistém smyslu *zodpovědnost samo za sebe*; neboť pokud není schopné *přesvědčivě komunikovat* iluzi svého děje, aby u diváků vyvolalo katarzi, nebude rozpoznáno jako umění.

Kromě argumentačních a přesvědčovacích manévřů, které musí každý dobrý básník stejně jako řečník ovládat, pokládá Aristotelés za nejdůležitější vlastnost uměleckého

<sup>52</sup> „*Toto tedy buďtež naše důvody při zmínce o básnictví, že jsme je pro jeho vlastnosti tehdy právem vykazovali z obce; neboť rozum nás k tomu nutil.*“ Viz Platón (pozn. 8), s. 320.

<sup>53</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 69.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>55</sup> Aristotelés, *Rétorika*, Bratislava 1980, s. 163.

stylu *jasnost*.<sup>56</sup> Zatímco na obsahové úrovni jsou věci nemožné a iracionální vítané, ve *způsobu*, jakým jsou předváděné události děje *sestaveny*, „nemá být nelogického nic“.<sup>57</sup> Racionální stránka *techné* uplatněná nejen v kontextu tragédie, ale umění vůbec se proto nevztahuje na obsah děje, ale jeho *skladbu*; neboť jedině logická skladba, zbavená všeho vyumělkovaného, má podle Aristotela potenciál přivést skrze přesvědčivou iluzi díla diváka ke katarzi. Je tedy možné říct, že pakliže je cílem a smyslem umění katarze, cílem a smyslem umění je stejnou měrou i její jasná, srozumitelná a přesvědčivá komunikace. Ta se na základě svého řemeslného, smyslového zakotvení vyvíjí – podobně jako vizuální řeč malíře iluzí – v rámci pokroku samotného uměleckého žánru; a zkušenosti načerpané v průběhu dějin předává novým generacím, podobně jako učí mistr tajemství *trompe-l'œil* své učně.

### Jen zdánlivě se vytrácející kritérium kvality v umění

Podle Danta je v posthistorické éře umění *všechno možné*.<sup>58</sup> Protože je umělecká práce založená na tom, že dává věcem podobu, a pokud je to, co definuje umění, zrakem nerozeznatelné, umělec již nemůže v definici pokročit nikam dál a může si dělat, co chce. To je nicméně samo o sobě zavádějící. Přestože se dnes může stát uměleckým dílem patrně cokoliv, otázka, co odlišuje *dobré* umění od *špatného*, s pluralismem nemizí, jen se stává komplikovanější.<sup>59</sup>

Ve druhé knize *Etiky* Aristotelés rozlišuje umění od ctnosti a poznamenává, že zatímco u ctnosti spočívá kategorie *dobra* jak na kvalitě jejího účinku, tak ve způsobu, jakým je jednání provedeno, u uměleckého díla se řídí pouze jeho vlastností. „*Umělecké dílo má dobro v sobě*“, tvrdí Aristotelés, „*stačí tedy, je-li přivedeno v takový stav, že má nějakou vlastnost*.“<sup>60</sup> V umění proto existuje silné pouto mezi tím, co „je dobré“ a co „dělá dobro“, neboť první je zcela determinováno druhým, tedy *výsledkem* uměleckého díla.<sup>61</sup> To je také důvod, proč Aristotelés v *Poetice* poznamenává, že ačkoli má básnictví určité normy, podléhají v posledku svému vnějšímu cíli, tj. přesvědčit publikum. Aby bylo umění dobré, musí *dělat* dobro, to znamená přivést diváka ke specifickému druhu poznání, *proměně* či katarzi. Takového účinku může dosáhnout pouze tehdy, kdy je jeho řemeslná stránka natolik zručně provedená, že vyjádří poselství díla jasně, srozumitelně a přesvědčivě. Co se proto podílí na tom, zda je dílo účinné a tím pádem i dobré, je autorova řemeslná zručnost. Nakolik mistrně ovládá své řemeslo, však neurčuje míra napodobení přirozených jevů, ale míra jejich *přesvědčivosti*. Pokud umělec zobrazí například koně, který „*vykročil současně oběma pravými nohama*“, ale přesto doručí básnický cíl, „*není to chyba básnická*“.<sup>62</sup> Čím přesvědčivěji svede v Aristotelově duchu autor tragédie vylíčit iluzi děje, tím

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 164.

<sup>57</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 65.

<sup>58</sup> Viz Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

<sup>59</sup> Sám Danto se problematikou hodnoticího kritéria věnuje ve svých uměleckých kritikách a pozdějších textech, které se zabývají tématem „zneužívání krásy“. Viz Danto, *Zneužití krásy* (pozn. 6).

<sup>60</sup> Aristotelés, *Etika Nikomachova*, Praha 1937, 32.

<sup>61</sup> Jako příklad zmiňuje Aristotelés stavitelství. Staví-li někdo například dům, staví ho podle Aristotela v tvořivém stavu s pomocí úsudku rozumu. „*Proto umění a tvořivý stav s pomocí pravdivého úsudku bude asi totéž*.“ Viz Aristotelés (pozn. 60), s. 131.

<sup>62</sup> Aristotelés (pozn. 9), s. 66.

silněji dává divákovi zakusit strach a soucit, a tím lépe ho dokáže katarzí přivést k porozumění obecných pocitů, zájmů či cílů.

Přijmeme-li závěry Aristotelovy obhajoby vyložené v *Poetice*, můžeme místo Dantovy představy o pozvednutí uměleckého obrazu k filozofii považovat za umělecký ideál neustálé rozvíjení a zdokonalování *komunikačního potenciálu* toho kterého uměleckého média. Danto hovoří o posthistorickém umění jako o „*Bábelu nesourodých uměleckých konverzací*“, který nabízí umělcům bezbřehou svobodu „*za cenu naprosté a garantované neškodnosti*“.<sup>63</sup> Na pozadí Aristotelovy estetiky se však ukazuje, že umění není tak bezmocné a odtržené od praktických záležitostí; básník se naopak vydává do světa poesie proto, aby rozšířil vnímání *tohoto* světa. Nejprve se skutečně osvobodí od všeho, co je v životě běžné, ale to aby se k němu nato zase vrátil a obohatil spektrum jeho možné zkušenosti. Obhajuje-li tudíž Aristotelés v *Poetice* autonomii uměleckého díla, tak jen proto, aby ukázal, že je umělecké poznání komplementární k poznání vědeckému a sehrává nezastupitelnou úlohu ve vývoji lidského intelektu.

Z výše uvedeného by mělo být patrné, že Aristotelova teorie umění otevírá cestu k interpretaci předmětu a zkušenosti umění, která je filozofická, aniž by byla skutečnou filozofií. Neboť rozpoznává racionalitu umělecké metafory a současně uznává její schopnost pronikat za bezprostřední chápání světa. Z tohoto pohledu přináší Aristotelovo pojetí tragédie umělecké dílo jako proces, který takzvaně „otevírá svět“ a místo Dantovy představy, podle které přesahuje samo sebe směrem k nekonečnému, poskytuje alternativní formy poznání.<sup>64</sup> Aby však mohlo být umění prospěšné a odkrývat povahu světa – ať už pomocí estetické zkušenosti, která přináší sjednocující účinky umění, nebo rozšiřováním vědomí o světě pomocí metaforické struktury díla – musí být *sděleno* cílovému publiku.

Skutečnost, že byl jazyk moderního umění pozměněn natolik, že se objevuje ve zcela přepracované formě, nemusí automaticky znamenat, že se změnil i způsob, jakým je umění vytvářeno. Dantovo přesvědčení, že bylo posthistorické umění natolik revidováno, že jeho schémata nejsou schopna komunikovat s publikem, přináší více otázek než odpovědí.<sup>65</sup> V rámci Aristotelova výkladu je naopak možné považovat odcizení uměleckého díla divákově schopnosti mu porozumět nikoli za stav trvalý, ale dočasný. Umělecký kritik sice sehrává roli prostředníka, ale jeho cílem není tento stav odtržení udržovat, ale propast, která mezi dílem a divákem zeje, postupně překonávat. Sehrává tak roli velmi důležitého mediátora, který má *klíč* k významům nového jazyka umění, a otevírá prostor pro to, aby mohl najít umělec s divákem opět vzájemné porozumění. S odvoláním se na teorii uměleckého jazyka, kterou rozvádí Ernst Gombrich ve své studii *Umění a iluze*, přináší závěrečná část této práce teorii, která vykládá změny v posthistorickém světě umění, aniž by se uchylovala k Dantově představě, že je jedinečná síla uměleckého vyjádření pohlcena ve své finální etapě filozofií.

---

<sup>63</sup> Danto (pozn. 3), s. 148. – Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York 1992, s. 188.

<sup>64</sup> Pojem „otevírání světa“ odkazuje k filozofii Martina Heideggera a jeho představě o „pravdivání“ uměleckého díla, podle které odkrývá umělecké dílo vše, co jest. Viz Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016.

<sup>65</sup> Danto (pozn. 3), 13.

## Gombrichova teorie obrazového znázorňování

Gombrich ve svém uměleckohistorickém díle rozpoznává, že podoba umění je určena vývojem uměleckého *jazyka* neboli tím, co nazývá „schéma“. V *Umění a iluzi* se zabývá otázkou, která vychází z předpokladu, že je v každém historickém období obecně převládajícím stylem *zobrazovací* umění, které se v jednotlivých fázích svého vývoje liší. To je dle Gombricha dáno tím, že je jedním z uměleckých cílů přesné zobrazení přírody. „*Dosažení shody*“ však bude „*vždycky pozvolným procesem*“.<sup>66</sup> Podle Gombricha je struktura této *progresivní* realizace analogická se strukturou vědeckého poznání, jak ji vykládá jeho přítel a krajan Karel Popper.

Popperův pohled na vědu spočívá na předpokladu, že se vědecké poznatky vyvíjí na základě „pokusů a omylů“, tj. odmítnutím jedné teorie ve prospěch druhé, neboť výroky té první se ukázaly jako falešné. Sekvence domněnek, falzifikací a nových domněnek je podobná Gombrichově posloupnosti uměleckých schémat, odmítnutých ve prospěch těch, které se lépe shodují s vizuální realitou. A stejně jako věda nevyvozuje své hypotézy indukci z dílčího pozorování skutečnosti, nýbrž z tvůrčí intuice, která je tímto pozorováním následně ověřována, tak i umělec, jak uvádí Gombrich, „*nezačíná vizuálním dojmem, nýbrž svou myšlenkou nebo konceptem*“.<sup>67</sup> Ten je metodou *making and matching* ověřován a krok za krokem přizpůsobován skutečnosti, dokud není nalezena uspokojivá shoda. „*Tvorba předchází srovnávání*“ v obrazové reprezentaci stejně jako teorie předchází pozorování ve vědě.<sup>68</sup> Umělecké podobně jako vědecké poznání není souborem absolutně jistých výroků, ale neustálým hledáním pravdy a odstraňováním omylů.<sup>69</sup>

Jak dlouho bude trvat dosažení shody, závisí dle Gombricha na výchozím schématu, které je metodou *making and matching* postupně přizpůsobováno, aby sloužilo jako portrét. Schéma, které umělec používá k zobrazení motivu, zkrusluje způsob, jakým daný motiv vnímá: „*Malování je činnost a umělec bude spíše vidět to, co maluje, než malovat to, co vidí*“.<sup>70</sup> Gombrich hovoří o jakémsi předem existujícím a dosud nevyplněném „formuláři“, do kterého umělec zaznamenává jednotlivé vizuální informace. Rozlišení těchto informací podléhá normám a možnostem schématu: „*Pokud v [něm] není místo pro určitý druh informací, jež považujeme za důležité, doplatí na to informace*“.<sup>71</sup> To znamená, že umělec není schopen vyjádřit a rozlišit nic víc než to, co klasifikuje a zachycuje síť předem daného vzoru. V procesu napodobování však může pomocí zpětné korekce upravit například malbu tak, aby se lépe shodovala s elementy daného motivu, který je schématem vyjádřen, byť ne zcela determinován. Neboť zatímco schéma poskytuje kategorie, v jakých je daný motiv možné vyjádřit, empirické pozorování umožňuje opravu, která přidává do uměleckého „blanketu“ *políčka* pro nové údaje.

<sup>66</sup> Gombrich (pozn. 33), s. 82.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>69</sup> Přestože pravděpodobně nebylo Popperovým záměrem posílit pozici umění ve vztahu k filozofii, jeho teorie vědy, která vykládá vznik nových hypotéz jako akt tvůrčí představitivosti, toho svým způsobem docílila. Nehledě na to, zda-li si toho byl Gombrich vědom, přivlastněním si Popperova empirického, antiidealistického postoje k povaze poznání naznačuje, že smyslové poznání není něčím, od čeho by se muselo umění ve svém závěrečném stádiu očistit, ale nepostradatelným elementem v mezilidské komunikaci. Viz Karl Popper, *The Logic of Scientific Discovery*, London 2002.

<sup>70</sup> Gombrich (pozn. 33), s. 98.

<sup>71</sup> *Ibidem*, s. 82.

Přestože Danto přiznává, že je vliv, který měla Gombrichova studie *Umění a iluze* na jeho vlastní úvahy větší, než si sám připouští, není podle něj metoda schématu a korekce schopná vysvětlit posun, ke kterému dochází v umění od impresionismu k postimpresionismu, a který může být obecněji chápán jako odklon od mimetického k abstraktnímu umění.<sup>72</sup> Jakkoli účinně může paradigma „tvorby a shody“ vysvětlit vývoj *obrazové* reprezentace, selhává dle Danta tam, kde nehrají měřítka optické iluze žádnou roli, jako je tomu u moderního umění. „Bez nástupu modernismu by bylo Gombrichově analýze jen málo co vytknout,“ podotýká. Nicméně „jak se můžeme v rámci [Gombrichova] vymezení vypořádat s umělcem jako je Duchamp, aniž bychom ho jednoduše odmítli vzít vážně?“<sup>73</sup> Danto upozorňuje, že zatímco lpí Gombrichova metoda na vývoji *vizuálního* zobrazení, opomíjí, co sám ve své definici nazývá „ztělesněný význam“ uměleckého díla.

Nicméně navzdory nedostatkům Gombrichovy teorie, které Danto retrospektivně rozkrývá, *Umění a iluze* zodpovídá problémy, které dějiny vizuální reprezentace přesahují a ke kterým zůstává Danto poněkud hluchý. Klíčovým prvkem jeho studie je vývoj uměleckých schémat, který vnímá jako systém *komunikačních kanálů*, tedy specifickou řeč, pomocí které se umělci dorozumívají s divákem.<sup>74</sup> Aby byla komunikace účinná, musí diváci v díle rozpoznat znaky, jejichž významy jsou jim známé a které se naučili podobným způsobem, jakým si osvojili řeč. Nejsou-li tato vodítka rozpoznatelná či srozumitelná, není možné předávat a přijímat „zprávu“ díla. Umělci proto volí ze slovníku názorovacích možností *omezeně* takovým způsobem, aby byl jejich styl v souladu s technikami a schématy, které jsou přístupné divákům. Gombrich tím ukazuje, že umělci nepoužívají metodu *making and matching* pouze k tomu, aby dosáhli dokonalé shody s přírodou, ale aby vytvořili srozumitelnou sadu sociálně uznávaných kódů, které slouží jako prostředek *komunikace*. V *Příběhu umění* rozpoznává období, ve kterých převažuje *tvorba* nad shodou a umělecký obraz má primárně funkci sdělovací. Přes tři tisíciletí zůstal například egyptský sloh věrný vysoce schematizovanému obrazu skutečnosti, neboť jeho primárním cílem bylo zachytit život Egyptanů jasně a logicky jako v kronice. O tom, jak odolný byl egyptský sloh vůči experimentování, svědčí vláda krále Amenofise IV., jehož pokus o uvolnění výrazové strohosti neměl dlouhého trvání. Egyptské umění se záhy po králově smrti navrátilo k tradičním formám, které nejlépe vyhovovaly jeho funkci; přesnost, srozumitelnost a úplnost vyhrála nad novostí a uvolněností, neboť byla nanejvýš důležitá pro ty, kteří věřili, že spása zesnulého závisí na jakémisi symbolickém inventáři pozemského života.<sup>75</sup>

Převaha *tvorby* nad shodou v určitých etapách uměleckého vývoje svědčí o tom, že je umělecký obraz nepostradatelným nástrojem *komunikace*. Tam, kde je primárním cílem umění, výtvarné prostředky není nutné měnit, dokud splňují svůj účel. V podobném duchu opustili například i středověcí umělci téměř vše, čeho dosáhl řecký iluzionismus, a nově nabytá trivializace začala naslouchat „*novým požadavkům panovnických obřadů*“

<sup>72</sup> Arthur Danto, *Philosophizing Art*, London 1999, s. 1–3.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 3.

<sup>74</sup> Přestože Gombrich nikdy explicitně neidentifikoval umění s komunikací, jeho zájem o obraz jako formu symbolické komunikace je dobře známý. Viz Tiziana Migliore, *Discovery or invention? The difference between art and communication according to Ernst Gombrich*, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–24.

<sup>75</sup> Ernst Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992, s. 48–53.

a zjevení<sup>76</sup>. Navázat na pokrok řeckých předchůdců nebylo podstatné, protože středověké umělecké schéma bylo primárně zdrojem pro *biblia pauperum*, vyprávění svatých příběhů. Umělci se podle Gombricha odklání od stereotypních vzorců ve chvíli, kdy začíná jejich tradiční pojmosloví pokulhávat v uspokojení nových potřeb. Pakliže středověké umění neusilovalo o nic jiného než věřícího ohromit a pokořit, jak vykládá Gombrich, renesanční obraz přišel s novou podmínkou, a to předložit divákovi vyprávění „jako by byl očitým svědkem imaginárních událostí“.<sup>77</sup> Pro takový požadavek samozřejmě postrádalo tradiční schéma výtvarné prostředky. Aby se mu učinilo zadost, bylo nutné do schématu zabudovat výrazy, které by byly schopné vylíčit trojrozměrnou strukturu věcí. Co vedlo k proměně tradičního jazyka, byla proto primárně změna v postoji a mentálním nastavení doby, v níž chtěli umělci namísto Boží vůle vyjádřit humanistické myšlenky věcí pozemských. Umělecký záměr proto určuje způsob, jakým je schéma užíváno a přizpůsobováno. V tomto smyslu je možné vykládat změny, které se odehrály od impresionismu, expresionismu a kubismu jako posun v uměleckých schématech, kdy musely být formy tradičního umění opuštěny ve prospěch těch, které vyjadřovaly poselství nové generace.

Dantova kritika, podle které není Gombrich schopný vysvětlit vývoj v umění po *Krabici Brillo*, pramení z Gombrichova přísného uplatnění Popperovy vědecké revize na dějiny vizuálního obrazu.<sup>78</sup> Jak jsme však viděli, teorie *making and matching* se současně vztahuje i na teorii uměleckého jazyka, které musí jak umělec, tak divák znát, aby mohlo mít umění nějaký účinek. Pokud tedy vyjmeleme metodu *making and matching* z kontextu světa viditelných věcí, do kterého ji Gombrich primárně zasazuje, a vztáhneme ji na způsob, jak se vyvíjí *komunikační kanál* umění, aby dosáhl svého cíle, udrží si, navzdory Dantově kritice, relevanci i pro vysvětlení posthistorického vývoje umění. Umělci stále pokračují formou „tvoření a srovnávání“ ve vývoji nových schémat jako nositelů kulturních významů. Neboť i nadále čerpají z obrazů a ikon současného světa, které přizpůsobují symbolickému médiu, aby efektivně doručilo jejich zprávu. Přestože Danto správně poznamenává, že jsou Gombrichovy dějiny historií především *vizuálního* obrazu, velká část komunikačního paradigmatu, které používá, historii reprezentace přesahuje.

### „Čtení obrazů“

Aby mohl divák *přečíst* umělcovu zašifrovanou zprávu, musí mít přístup k významům nově přidaných znaků. K tomu je podle Gombricha nutné, aby měl jisté očekávání či „mentální nastavení“, díky kterému může *odhadnout* pravděpodobný záměr umělce.<sup>79</sup> Gombrich hovoří o pozorovatelově *projektivním* podílu, tedy schopnosti *promítnout* jemu známá schémata do uměleckého zobrazení a rozeznat vzájemné vztahy znaků na obraze tak, aby jeho iluze vytvořila soudržný, smysluplný celek. Čím více zobrazuje obraz klíčů podporujících soudržné čtení, tím snadnější je divákova hra s projekcí.<sup>80</sup> Reagovat na umělcův náznak se však stává v průběhu dějin stále obtížnější a radost z toho, co by

<sup>76</sup> Gombrich (pozn. 33), s. 161.

<sup>77</sup> *Ibidem*, s. 171.

<sup>78</sup> *Ibidem*, s. 363.

<sup>79</sup> Gombrich používá termín „mentální nastavení“ pocházející z psychologie především k vysvětlení rozdílů mezi čtením textu a figurativního obrazu. Viz Richard Woodfield, Ernst Gombrich: Iconology and the „linguistics of the image“, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–25.

<sup>80</sup> Gombrich, *Umění* (pozn. 33), s. 234.

Aristotelés nazval rozpoznáním, stále záluďnější. „*Umělec dává divákovi postupně stále víc práce, vtahuje ho do kouzelného kruhu tvůrčích činností a umožňuje mu, aby prožil něco z tvůrčího nadšení, které bylo kdysi výsadou umělce.*“<sup>81</sup> Jedni z prvních, kdo využili výzvy neúplného zobrazení, byli impresionističtí malíři. Ti zkomplikovali předávání a přijímání informací v tom smyslu, že na rozdíl od svých realistických předchůdců nezakotvili motiv pevně na plátně, ale od diváka vyžadovali, aby pomocí své představivosti doplnil, co zůstalo nevyjádřené nebo jen nejasně naznačené. Míra prázdných míst impresionistických obrazů, čekajících na to, až je naplní divákova představivost, je však zlomkem toho, co přinášíjí konceptuální hádanky dvacátého a dvacátého prvního století.

Umělecká komunikace může být dle Gombricha úspěšná jen tehdy, najde-li si „*divákovo ztotožnění s umělcem svůj protějšek v umělcově ztotožnění s divákem.*“<sup>82</sup> To znamená, že umělec musí dělat jisté *ústupky* vůči divákovým vědomostem a jeho schopnosti *přečíst a interpretovat* jazyk uměleckého díla. Neudělá-li tento kompromis, nebude příjemce schopen uvést v provoz mechanismus projekce a promítnout na neurčitou plochu díla očekávané zobrazení. Jeho „mentální nastavení“ nebude schopné odhadnout umělcův záměr a doplnit prázdná místa Aristotelova entymému. Tam, „*kde je všechno možné a nic nečekané*“, poznamenává Gombrich, „*musí se komunikace zhroutit.*“<sup>83</sup> Ačkoli v závěrečné kapitole *Příběhu umění* souhlasí, že i dnes, v době skutečné plurality uměleckých stylů, vzniká velké umění, stěží bychom mohli tvrdit, že promlouvá k tak širokému publiku, s jakým bylo ve spojení v minulosti. S odkazem na Gombrichovu teorii je možné propast, která mezi tvůrcem a širokým publikem zeje, považovat za důsledek všeobecného zmatení schémat. A jelikož Dantova definice uměleckého díla, vykládající umění jako ztělesněný význam, nepočítá s divákem a prvkem efektivní komunikace, není tuto příčinu schopná odhalit.

## Hledání nových schémat

Gombrich tvrdí, že jsou všechny umělecké objevy „*objevy nikoli podobnosti, ale ekvivalencí, které nám umožňují vidět skutečnost v pojmech zobrazení a zobrazení v pojmech skutečnosti. A žádná ekvivalence nikdy tolik nespočítává na podobnosti prvků, jako spíš na identitě reakcí na jisté reakce.*“<sup>84</sup> Umělci vrcholného modernismu jistě pátrali po takových ekvivalencích. Jejich technika se však rozešla s tradicí studia přírody a užíváním konvenčních forem mimetického umění. Opustili tím jistý normativní soubor, poskytující umělecké praxi metafyzicky nabyté ikony, kterými bylo po staletí možné vyjádřit ucelený obraz smyslového světa. S úpadkem náboženských a mytických narativů, které udávaly tempo ranému modernímu období, se nyní umělci, dotýkající se metafyzických otázek, ocitli ve svízelné situaci. V té najednou hledali, jako například Mondrian, podobu pro vyjádření představy absolutna či objektivních vesmírných zákonů, pro které doposud žádné jasné koncepce neexistovaly. S podobnými nesnáze se ovšem nesetkávali jen ti, které zajímali transcendentální otázky, ale i umělci zabývající se tématy společenského významu. Bez ohledu na záměr díla, moderní svět od umělce vyžadoval, aby se *přeladil*

---

<sup>81</sup> *Ibidem.*

<sup>82</sup> *Ibidem*, s. 269.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 425.

<sup>84</sup> *Ibidem*, s. 389.



ze staré hypotézy zobrazování na jinou a setrval v tomto hledání tak dlouho, dokud ne najde takovou, která zachytí skutečnou melodii nové doby. Tvrzením o ekvivalencích Gombrich dokládá, že není rozdíl mezi percepcí a iluzí, protože lidé se mohou o tom, co vidí, pouze dohadovat. A jejich dohady trvají tak dlouho, než metodou pokusů a omylů interpretují to, co vidí, v pojmech nového jazyka umění.<sup>85</sup>

Avšak pokouší-li se umělec o shodu s ideálem či pojmem, který leží za hranicemi viditelného světa, paradigma „tvorby a shody“ se ocitá ve slepé uličce. Síla umělecké metafory vytvářet nové mýty a rozpouštět staré kategorie je sice značná, ale když dojde k zhroucení tradičních schémat, hledání nových forem projevu předběhne umělcovu schopnost doručit „nové umění“ nové době. Protože podle Gombricha „každý umělec, malíř jako spisovatel, potřebuje slovník, než se pustí do ‚kopírování‘ skutečnosti“, musí i umělci post-historického období nejprve vytvořit nové znakové situace, nový rytmus, než budou schopni uchopit a sdělit tok nového věku.<sup>86</sup> Aby však mohly být vynálezy nového jazyka srozumitelné, musí být zabudovány a chápány v kontextu již rozvinuté, tradiční řeči umění. „Rostoucí uvědomění, že umění nabízí klíč k myslí i k vnějšímu světu, vedlo ze strany umělců k radikální změně zájmu. Domnívám se, že je to zákonitý posun, ale bylo by škoda, kdyby tyto nové objevy nemohly těžit z lekce tradice.“<sup>87</sup> Důsledkem širokého spektra vyjadřovacích možností, ze kterého dnes umění čerpá, je řeč pohlčená novotou do té míry, že se stává nesrozumitelnou. Výsledný efekt takového umění pak může, jak Gombrich poznamenává, „docela snadno spočívat v tom, že diváci budou jeho ekvivalent jen těžko číst a přijímat, protože se ještě nenaučili nové kombinace interpretovat“.<sup>88</sup>

### Umění jako nekončící rozprava

Gombrichova teorie není podle Danta schopná vysvětlit odklon posthistorického umění od optické věrnosti a nemůže proto zhodnotit některé z nejvýznamnějších děl dvacátého století. Ačkoli Gombrich nedokázal rozeznat měnící se schémata posthistorického umění, jeho výrok, že „jazyk složený z nových slov a nové skladby by se nedal rozlišit od hatmatilky“, předpovídá svým způsobem změny, ke kterým dochází v umění od šedesátých let.<sup>89</sup> Vztáhneme-li proto strukturu Gombrichovy vizuální teorie *making and matching* na vývoj uměleckého jazyka, aniž bychom ji považovali za měřítko mimetické ekvivalence, nemusejí být změny, ke kterým v umění od poloviny šedesátých let dochází, chápány jako konec umění, ale jako součást jeho *kontinuálního* vývoje. Přestože není v posthistorické éře vedoucím imperativem dokonalý obraz přírody, umělci jsou i nadále zapojeni do procesu „pokusů a omylů“ a přidávání nových metafor a vizuálních vodítek. I když si tvoří, co chtějí, stále pokračují v řešení problémů, které jim přenechaly předchozí generace. Ty už nejsou spojeny s co nejvěrnější shodou s vizuálním světem, ale s úspěšným přizpůsobením symbolické metafory uměleckému médiu; s dosažením takového efektu, který vyjádří umělcovo poselství. Aristotelés tvrdí, že básník usiluje tragédií o určitý účinek; umění je tak pro něj v jistém smyslu *making and achieving*. Gom-

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 370.

<sup>86</sup> *Ibidem*, s. 100.

<sup>87</sup> *Ibidem*, s. 412.

<sup>88</sup> *Ibidem*, s. 336.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

brichova historická studie dokládá, že experimentální proces zaměřený na komunikaci s divákem byl v umělecké tvorbě vždy přítomen. Nicméně společně s tím, jak se mění potřeby společnosti, mění se i účinky, kterých může umění pomocí svého symbolického média dosahovat. Cílem této práce bylo ukázat, že spíše než že by došla svého naplnění, symbolická řeč moderního umění se stala ve dvacátém století zastaralá. Umělci a jejich kritické publikum odmítli překonaný jazyk a usilovali vytvořit nový, kterým by mohli symbolicky sdělit společensky významné otázky novému věku. Ovšem společně se zanecháním tradičních schémat a formováním nových přišli i o prostředky, pomocí kterých promlouvali k širokému publiku. Navzdory zdání, že umění došlo svého konce, umění, jak se tato práce pokusila nastínit, neskončilo. Neboť nehledě na to, zda jsou umělci osvobozeni od potřeby vyjádřit uměleckou definici, stále se pokoušejí přeformulovat umělecký jazyk a promlouvat k co nejširšímu okruhu diváků.

Teorie schémat, jejichž dějinný vývoj odhaluje Gombrich v *Umění a iluzi*, je v Dantově teorii přítomná, ačkoliv ji autor explicitně neuznává. Proces „pokusů a omylů“, který je pro dosažení transformačních efektů v souhře mezi tvůrci a diváky nezbytný, však není v rozporu s Dantovou základní tezí: že umělecké dílo je ztělesněným významem, který je součástí světa umění, tj. umělecké teorie a dějin. Co brání propojení Gombrichovy teorie vývoje umělecké komunikace s Dantovou definicí je pouze jeho hegelianská interpretace konce umění. Neboť Gombrichova teorie neukazuje historii umění jako něco uzavřeného, ale jako neustálý proces vytváření nových, lépe padnoucích schémat. Pokud by Danto uznal Gombrichovu teorii o vizuální řeči umění, jeho esencialistická definice by získala na síle a schopnosti vysvětlit stav posthistorického umění nad rámec poněkud populárního sloganu „anything goes“.<sup>90</sup>

#### LITERATURA A PRAMENY

- Aristotelés, *Poetika*, Praha 1962.  
Aristotelés, *Etika Nikomachova*, Praha 1937.  
Aristotelés, *Rétorika*, Bratislava 1980.  
Hans Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago 1987.  
Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, New York 1994.  
Arthur Danto, *After the End of Art*, Princeton 1997.  
Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, London 1965.  
Arthur Danto, *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, New York 1992.  
Arthur Danto, *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present*, London 1997.  
Arthur Danto, Hloubková interpretace, *Aluze*, 2007, č. 2, s. 28–37.  
Arthur Danto, Konec umění, *Časopis pro estetiku a teorii umění I*, 1998, s. 1–18.  
Arthur Danto, Learning to Live with Pluralism, in: Gregg Horowitz – Tom Huhn (edd.), *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the End of Taste*, Amsterdam 1998, s. 81–95.  
Arthur Danto, *Narration and Knowledge*, New York 1985.  
Arthur Danto, Narrative and Style, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1991, č. 49, s. 201–209.  
Arthur Danto, *Philosophising Art*, London 1999.  
Arthur Danto, Svět umění, *Aluze*, 2009, č. 1, s. 66–74.  
Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.  
Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, London 1981.  
Arthur Danto, *Zneužitie krásy alebo Estetika a pojem umenia*, Bratislava 2008.

<sup>90</sup> Viz Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York 1986.

- Ernst Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985.
- Ernst Gombrich, *Příběh umění*, Praha 1992.
- Clement Greenberg, Modernistická malba, in: Tomáš Pospiszyl (ed.), *Před obrazem*, Praha 1998, s. 35–42.
- Garry Hagberg, The Aesthetics of Indiscernibles, in: Norman Bryson – Michael Ann Holly – Keith Moxey (edd.), *Visual Theory. Painting and Interpretation I*, 1992, s. 221–228.
- Georg W. F. Hegel, *Fenomenologie ducha*, Praha 1960.
- Martin Heidegger, *Původ uměleckého díla*, Praha 2016.
- Tomáš Hříbek, Dvakrát nový Arthur Danto, *Umění XLIV*, 1996, s. 572–577.
- Tomáš Hříbek – Tomáš Pospiszyl (edd.), O filozofické metodě, Derridovi a posthistorickém umění, *Umění XLV*, 1997, s. 381–385.
- Michael Kelly, Essentialism and Historicism in Danto's Philosophy of Art, *History and Theory XXXVII*, 1998, s. 30–43.
- Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel: leçons sur la phénoménologie de l'esprit*, Paris 1947.
- Veronika Kopecky, Letters to and from Ernst Gombrich regarding *Art and Illusion*, including some comments on his notion of „schema and correction“, *Journal of Art Historiography*, 2010, č. 3, nepag.
- Tiziana Migliore, Discovery or invention? The difference between art and communication according to Ernst Gombrich, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–24.
- Platón, *Ústava*, Praha 2001.
- Popper, Karl, *The Logic of Scientific Discovery*, London 2002.
- Woodfield, Richard, Ernst Gombrich: Iconology and the „linguistics of the image“, *Journal of Art Historiography*, 2011, č. 5, s. 1–25.

## THE END OF ART?

### Summary

The study investigates Arthur Danto's end of art thesis that postulates pluralism as the true essence of what he introduces as post-historical art.

The opening chapter situates Danto's end of art thesis within the framework of his broader essentialist theory of art. That centres on the presence of an array of artworks, art theory and the awareness of art history, that is, on the presence of what he terms the “artworld”. Based on the conception of the artworld, the essay further explores Danto's definition of art, presenting the artwork as an “embodied meaning”.

The second and concluding chapter isolates two main issues connected to the idea that art has ended. Firstly, Danto's idea that art is a transitory form of knowledge that will be dialectically resolved. Secondly, the conception of art as a means of figurative communication that Danto acknowledges but does not fully examine. An exploration of Aristotle's *Poetics* discusses the first theme, advocating a way of perceiving art that would not lead to its end. After offering the groundwork for a more reciprocal relationship between art and philosophy, the second issue is approached by outlining a communicative theory of art. Grounded in Ernst Gombrich's study of artistic language as a set of communicative schemata, the theory is applied to Danto's concept of post-historical art. Rather than considering the artworld's growing dependence on the philosopher to explain the artwork's non-visible message as Danto does, the essay's apprehension that art's linguistic schemata evolve progressively proposes a diminished role for philosophical explanation as art gradually succeeds in dealing with the deficit of its communicative facility.



## HOMOSEXUALITA A STARÉ UMĚNÍ: POZNÁMKY K INTERPRETACI MUŽSKÝCH RENESANČNÍCH PORTRÉTŮ

LIUBOV MARSOVA

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: marsovaliubov@gmail.com

### ABSTRACT

#### **Homosexuality and Old Art: Notes to Interpretation of Male Portraits of Renaissance**

The paper is concerned with the problematic of one of the aspects of the perception of the male portrait of the Renaissance. The article is a separate chapter of the master's thesis devoted to the male portrait of friends in Italian Renaissance painting. The contemporary (current) viewer can perceive old masters portraits rather ambiguously, including as images of homosexuals. However, for such statements is necessary to realize very confidently what exactly "homosexuality" means and whether such a concept existed in the past. In addition, it is necessary to have as much knowledge as possible about the most varied aspects of the period under study, while always be aware that our knowledge is very mediocre and limited. The author critically analyzes the studies, in which the problem of the representation of homosexuality in old art is touched upon, and tries to identify methodological warnings for further interpretations. In conclusion, the author proposes new open discourses for future research in this field, encourages researchers to take a fresh look at not only the portraits of the Renaissance, but also at their own interpretations.

**Keywords:** Portraits; Renaissance; homosexuality; Italy; art history; paintings; sexuality; Foucault; Giorgione; Pontormo; Titian; Raphael; Renaissance poetry; interpretation

Homosexualita stále zůstává jedním z relativně málo probádaných témat v dějinách umění; minimálně kvůli tomu, že byla v širším společenském kontextu „objevena“ relativně nedávno a například v americkém prostředí si zatím udržuje charakter „boje za práva gayů“. V současnosti často vznikají publikace, které získávají popularitu převážně díky svým provokativním názvům a které jsou postaveny zejména na spekulacích o „kvantitě“ (například různé historické „seznamy“), nebo „kvalitě“ jednotlivců (významné osobnosti), čímž nepřesahují úroveň žlutého tisku. Ve své knize *Homosexualita v dějinách české kultury* Martin Putna označuje podobné spisy názvem „apologický biografismus“.<sup>1</sup>

Výše zmíněná literatura spíše odvrací zájem odborníků od zkoumání této oblasti a v určité míře znevažuje ty seriózní odborné studie, které odvážně vznikají. Prakticky v každém případě nesou úvahy o vztazích starého umění a homosexuality charakter kritiky dosavadního bádání a uměleckohistorické sebereflexe. Nicméně odborníci by se neměli vzdávat podobných pokusů a předávat tento diskurs do rukou bulvárních autorů.

Před začátkem pojednání o homosexualitě v renesančním umění je nutné položit několik důležitých otázek, odpovědi pak určují celkový charakter výzkumu. Základní otáz-

<sup>1</sup> Martin C. Putna et al., *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha 2013, s. 24.

ka zní: *co je homosexualita?* Je nutné na to odpovědět aspoň v rámci jednoho konkrétního bádání. Nejde o to, co znamená homosexualita po medicínské a biologické stránce, ale o to, *co se vnímá jako homosexualita* při uvažování o uměleckém díle a *co tak bylo vnímáno* šest staletí před tím. Přestože na poslední otázku nelze odpovědět přesně, je onu neviditelnou linii zapotřebí určit.

Pokud budeme přistupovat k otázce homosexuality z dnešního pohledu, je nutné začít zvláštní diskursem, jenž je ovšem těžko slučitelný s diskursem historickým. Stejná gesta, stejné pohledy, oblečení a jiné věci, které jsou dnes považovány za „symboly“ homosexuality, nemusely být vnímány stejně člověkem minulosti. Jednalo by se spíš o výzkum vnímání (termín z literární vědy – tzv. *receptivní estetiky*). Uvažování o obrazu přestává být spojeno s dějinami vůbec, ale má vztah jenom k jednomu konkrétnímu uměleckému dílu v mimočasovém rozměru.

V případě „historického“ diskursu je nutné aspoň přibližně pochopit, o čem se konkrétně jedná, když mluvíme o „homosexualitě v umění 16. století“ a jaké existují podklady pro zkoumání. Jak v „soudobém“ „vizuálním“ diskursu, tak i v diskursu „historickém“ se nelze vyhnout otázce – *o čí homosexualitu se vlastně jedná?*

Klíčovým momentem pro pochopení homosexuality je vědomí toho, že homosexualita jako taková ve starší době vlastně vůbec neexistovala. To, co se pod tímto pojmem myslí dnes, je produktem kulturních dějin od 18. století. Michel Foucault poukazuje na to, že sexuální vztahy byly do té doby řízeny v rámci stejného systému (ze strany církve, občanského práva apod.) jako ostatní složky společenského života – stejný přístup jako kupříkladu ke krádeži či pomluvě byl aplikován také na hříchy typu manželská nevěry, incest a také „sodomie“. Pojetí „nepřirozenosti“, „úchytky“, které se začalo používat v odsuzující rétorice následujících staletí, tehdy neexistovalo, jak manželská nevěra, tak sodomie byly vnímány jako přestupek porušující zákon.<sup>2</sup> Termín „sodomie“, kterým operovaly někdejší předpisy, přitom není přesně definován. Jednalo se ovšem v každém případě jednoznačně pouze o konkrétní fyzický čin – důraz na sny, touhy, duševní vnitřní procesy začal být kladen teprve po protireformačním období. Pro období renesance proto není snadné najít pro tuto oblast lidských vztahů správný termín. Zatímco „homosexualita“ jako pojem neexistovala, termín „sodomie“ do sebe zase nemůže zahrnout oblast vnitřních pocitů, myšlenek, platonické lásky, tedy právě to, co se vyhledává na portrétech ve starém umění.

Pojetí homosexuality nepochybně odráželo dělení uvnitř určité společnosti (církve, aristokracie, buržoazie, rolnictvo), přičemž toto dělení není jediné možné (jiným je literatura, hudba, církevní předpisy, občanské zákony). Hřích sodomie byl dlouhou dobu přísně pronásledován církví a zakazován nařízeními vládnoucích autorit. Právě tyto zákazy a dokumentace pronásledování přitom dnes slouží jako hlavní podklad pro bádání v této oblasti. Například je známo, že tresty za „sodomii“ ze strany církve nebyly stejně kruté pro aristokracii jako pro rolnictvo.<sup>3</sup>

Pokud je řeč o homosexualitě autora uměleckého díla, je nejprve nutné zaujmout nějaké stanovisko vůči otázce vztahu osobnosti „autora“ a jeho díla. V celé řadě badatelských prací 19. století byla postava „génia“ podstatná, k ní jako k centru se vztahovaly veškeré

<sup>2</sup> Michel Foucault, *Volja k istině: po tu storonu znanija, vlasti i seksualnosti*, Moskva 1996, s. 97–133. – České vydání: Michel Foucault, *Dějiny sexuality. I. Vůle k vědění*, Praha 1999.

<sup>3</sup> Guy Poirier, *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1996, s. 8–21.

nitky interpretace. První generace badatelů, kteří začali analyzovat homosexualitu v umění jako historický fenomén, přitom náleží právě k poslední čtvrtině 19. století. Stojí za zmínku například práce britského kritika a básníka Johna Addingtona Symonda (1840–1893). Ve svých knihách *Life of Michelangelo*, *Life of Benvenuto Cellini*, *The Renaissance in Italy* se poprvé pokusil překonat cenzuru a nepozornost starších badatelů, pokoušel se propojit osobní život umělců s jejich díly.<sup>4</sup> Tato generace badatelů však nebyla schopna překonat určitá omezení své doby, jak metodologická, tak i filozofická. Často připisovali homosexualitu historickým osobnostem na základě kritérií, která nemohou sloužit jako doklady: psychické zvláštnosti, netypické chování, odívání apod. Kromě toho si Symonds byl vědom své vlastní homosexuality a rozhodl se doplnit život Celliniho „nejtemnějšími chytí, které deformovaly florentskou společnost své doby“<sup>5</sup>

Další důležitou kapitolu tvořil také odkaz Sigmunda Freuda s jeho interpretací vzpomínky na dětství Leonarda da Vinciho. Ve své studii *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinciho* na základě dochovaných textů renesančního mistra dospívá k závěru, že umělec byl v důsledku nepřekonaného oidipovského komplexu založen homosexuálně, ale svou homosexualitu sublimoval do své tvorby a do platonických vztahů ke svým žákům.<sup>6</sup> Freudova práce se stala velice inspirativní, neboť nabízela novou cestu interpretaci uměleckých děl, avšak později byl tento psychoanalytický přístup přehodnocen.

Ovšem po zrušení autora jakožto „centra“ umění Barthesem,<sup>7</sup> Foucaultem<sup>8</sup> a do jisté míry i psychoanalýzou Lacana<sup>9</sup> se zdá mluvit o „géniovi“ jakožto o základní postavě dějin umění skoro nevhodné, i když se nelze často obejít bez jeho konstrukce. Pochopení toho, zda pro určité bádání bude použito pojetí „autora“, je každopádně velice důležité, neboť se od toho odvíjí, jak bude vnímáno umělecké dílo. I kdyby nějaký umělec byl gay, nemuselo se to nutně projevovat v jeho umělecké tvorbě. Na druhou stranu to, že gayem nebyl, ještě neznamená, že téma nezobrazoval. Vztah autora k homosexualitě mohl být jakýkoliv, ale to, jak dílo žije v očích diváka, je úplně jiný příběh.

Dále pokud se mluví o homosexuálním modelu na nějakém portrétu, vzniká řada jiných problémů. *Je-li zobrazená osobnost zároveň objednavatelem?* Musí se něco z osobního života odrážet na barevné ploše? Dostáváme se do virtuální oblasti vztahů mezi umělcem a jeho modelem a mluvíme o tom, jak umělec vnímal model a jak model/objednavatel chtěl být prezentován.

*Jaký byl objednavatel?* Byla to stejná postava na portrétu a zároveň homosexuál, nebo homosexuál, který chtěl mít portrét nějakého člověka? Věčná otázka, která je vždy spojena s díly starých mistrů – *kde je hranice mezi přáním objednavatele a úmyslem samotného autora?*

<sup>4</sup> James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in art and society*, New Haven – London 1986. s. 14. – Nebo Whitney Davis, *Queer beauty: Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York 2010, s. 99–134.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* [Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910)], Praha 1991. – Putna (pozn. 1), s. 23.

<sup>7</sup> Roland Barthes, Smrt autora, *Aluze X*, 2006, č. 3, s. 75–77.

<sup>8</sup> Michel Foucault, „*Qu'est-ce qu'un auteur?*“ (1969), Paris 1994.

<sup>9</sup> Například Jacques Lacan, *Séminaire Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse. Les fondements de la psychanalyse*, Paris 1964. Autorka měla k dispozici ruské vydání: Jacques Lacan, *Seminary, kniha XI* (1964), *Čtyre osnovnyje ponjatija psychoanaliza*, Moskva 2004. s. 116–130.

Konečně existuje ještě další „tvůrce“, který je pro nás nejbližší a zároveň nejvzdálenější – *divák*. Tuto „masku“ může použít každý z aktérů: umělec, který není vyloučen ze společnosti a reflektuje svou kulturu, ve které žije; objednavatel, který mohl buď dát umělci konkrétní zásady, anebo ho nechat tvořit samostatně; jsou to měšťané v Římě, Benátkách a Florencii, návštěvníci a přátelé; konečně to jsme i my, vytvářející tuto konstrukci vnímání, náš vztah k homosexualitě je stejně důležitý a musí být zahrnut do diskursu. Opatrné formulace typu „nejednoznačná sexualita“ tento problém neřeší: taková „nejednoznačnost“ se v podstatě rodí v očích diváka, nikoliv v barevné vrstvě.<sup>10</sup>

Ze všeho řečeného vyplývá, že homosexuální diskurs ve vztahu k dílům starého umění je velice složitým problémem a vyvolává víc otázek než odpovědí.

## Přehled dosavadního bádání

Tématu homosexuality v renesančním umění byla v poslední době věnovaná aktivní pozornost badatelů, jejichž publikace se ovšem nedokázaly vyhnout některým problémům v přístupu, které byly probrány výše. Na tomto místě je nutné připomenout několik jmen, jejichž práce jsou s výzkumem homosexuality spojeny nejúžeji. Přestože například Guy Poirier se zajímá spíše o renesanci ve francouzském prostředí, metodologické postřehy, které přináší v úvodu své knihy, jsou velice cenné.<sup>11</sup> Patricia Simons se dlouhou dobu zabývá otázkou reprezentace homosexuality a „mužskosti“ v renesančním umění, zasahuje rovněž i do feministického diskursu tím, že zkoumá problematiku ženského portréту.<sup>12</sup> Publikace Armandea Maggiho, primárně profesora literatury a dějin středověké italské kultury, jsou přínosné i pro renesanční umění, a to v tom smyslu, že dává představu o tom, jak byla otázka homosexuality reflektována ve spisech Marsilia Ficina a následující generace.<sup>13</sup> Ulrich Pfisterer se zabývá tím, zda homosexuální vztahy mohly mít vliv na výtvarné umění: postupuje většinou skrze zkoumání literárních pramenů, dopisů a archivních dokumentů. Dá se říct, že jeho zájem o tuto problematiku se začal rozvíjet po jeho „objevu“ homosexuálního kontextu v díle římského medailéra Lyssipa.<sup>14</sup> Christofer Reed rozbíjí rámec evropocentrismu tím, že zkoumá homosexualitu v umění z celosvětového hlediska, včetně zaoceánských kmenů a starobylých kultur. Snaží se porovnat rozmanitá pojetí homosexuality v různém prostředí a rozdílné vztahy mezi homo-

<sup>10</sup> Patricia Simons, *Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture*, in: Joanna Woodall (ed.) *Portraiture*, Manchester 1997, s. 29–51.

<sup>11</sup> Viz Poirier (pozn. 3). V úvodu pod názvem *Imaginaire et homosexualité?* (Imaginárnost a homosexualita?) dává přehled literatury jak historického charakteru, tak i autorů, kteří se zabývali spíše psychoanalýzou.

<sup>12</sup> Patricia Simons, *Women in frames: The gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture*, in: Norma Broude – Mary D. Garrard (edd.), *The expanding discourse*, Boulder 1992, s. 38–57. – eadem, *Homosociality and erotics in Italian Renaissance portraiture*, in: Joanna Woodall (ed.) *Portraiture*, Manchester 1997, s. 29–51.

<sup>13</sup> Armando Maggi, *On Kissing and Sighing*, in: Beert C. Verstraete – Vernon Provencal (edd.), *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the*, *Journal of Homosexuality* XLIX, 2005, č. 3–4, s. 315–339.

<sup>14</sup> Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder, Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.



sexualitou a uměním.<sup>15</sup> Marianne Koos a Jaynie Anderson zkoumají většinou benátské prostředí okruhu Giorgioneho. Jeho nejasné a mnohoznačné portréty se staly předmětem dlouhodobého zájmu těchto badatelek.<sup>16</sup> Pod vedením Marianne Koosové rovněž vyšel sborník příspěvků věnovaných problematice homosexuality v umění.<sup>17</sup> Bádání pokračuje nadále a nabízí stále více otázek než odpovědí. Především chybějí prameny, které by dokázaly jednoznačně určit význam některých mužských portrétů. A kromě toho tzv. „nejednoznačnost“ například benátských mužských portrétů je výsledkem interpretace z pohledu současného diváka, a proto potřebuje velkou míru sebereflexe.

## Mušský renesanční portrét a homosexualita

Nelze si nevšimnout, že ve většině případů portrétů anonymních žen v uměleckohistorické literatuře se objevuje výraz „ideál krásy“, který prý neměl nějaký reálný prototyp, tedy existující ženu. Ale v případě mužské reprezentace se nejčastěji jedná o „představu osobnosti“, člověka jako takového, jehož ctnosti a zásluhy jsou samozřejmě akcentovány. Nakolik taková představa o mužském portrétu odpovídá realitě?

Objednavatelem obrazů byl v převážné většině případů muž. Právě mužské publikum bylo adresátem výtvarného díla. Vyplyvá z toho otázka, jestli mohl existovat také ideál krásy v mužském světě, který by nebyl ideálem vojenským, ideálem kondotiéra, dobyvatele, ale krásy zženštilější, mladé a křehké jako na portrétech mladých pastýřů, Amorů, Erótů, Ganymedů, sv. Sebastianů. Pro čí oči byla vytvořena podobná plátna?

Pokud se ponoříme do dobové literatury – buď filozofického charakteru, nebo krásné literatury – situace se komplikuje. Jak již bylo poznamenáno, slovo „sodomie“ v zákonech, předpisech a jiných dokumentech se vztahovalo jenom na fyzickou stránku vztahů, zatímco oblast duševních vztahů a touhy, vášní nebyla v době před protireformací ničemu podřízena. Velice nejednoznačně by se daly interpretovat pasáže Marsilia Ficina *O lásce* (jinak *Komentář k Symposionu Platóna*). Renesanční novoplatonik přímo tvrdí, že láska mezi muži je mnohem silnější a přirozenější než vztah se ženou.<sup>18</sup> Přičemž je jasné, že Ficino nemá na mysli to, co se nazývalo „sodomie“, ale lásku platonickou, filozofickou, lásku jako ideální, všepohlcující přátelství. Je pravděpodobné, že by v dnešní době takové vztahy, ač nespojené s fyzickým vztahem, byly považovány za vztahy jednoznačně homosexuální. Ovšem v minulosti taková rozdělení neexistovala – znamená

<sup>15</sup> Dokonce uvádí tabulku, ve které se snaží porovnat tyto rozdíly: Christopher Reed, *Art and homosexuality: A history of ideas*, New York – Oxford 2011, s. 8.

<sup>16</sup> Jaynie Anderson, *The Giorgionesque portrait II: Representations of homosociality, or the importance of friendship*, in: Renaissance Venice, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008, s. 155–173. – Jeanette Kohl – Marianne Koos – Adrian W. B. Randolph (edd.), *Renaissance love: Eros, passion, and friendship in Italian art around 1500*, Berlin – München 2014.

<sup>17</sup> Mechthild Fend – Marianne Koos (edd.), *Männlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004.

<sup>18</sup> Marsilio Ficino – Nina Revjakina (ed.), *Komentarij na Pir Platóna*, in: Vasilij Zubov (ed.) *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*. Moskva, 1962. – Český překlad se zatím připravuje: <https://www.kosmas.cz/knihy/122240/o-lasce-de-amore>, vyhledáno 28. 7. 2017. – Viz Maggi (pozn. 14), s. 317–321.

to tedy, že objednavatelé portrétů tuto hranici nevnímali?<sup>19</sup> Ideální přátelství a láska v pojetí novoplatonismu se prakticky nerozlišovaly: když si uvědomíme tento rozdíl, nebudou vznikat chybné interpretace uměleckých děl, například reliéfu se zobrazením dvou mužů z dílny Pietra Lombarda.<sup>20</sup> Přestože se mohlo jednat o zvláštní ilustraci *Dialogu o lásce* Marsilia Ficina, nelze považovat dílo za reprezentaci homosexuálních vztahů, jak je chápeme dnes.<sup>21</sup>

Renesanční novoplatonici také považovali mužskou krásu za nejdokonalejší, ale nejspíš skrze pozorování; domnívali se, že prostřednictvím půvabného vzhledu člověkem prostupuje půvabná duše a že osobnost, která má vnitřní hodnoty, bude mít i vnější krásu. Zobrazení, vizuální kontakt je pro renesanční novoplatoniky klíčový. Uznávání milovaného člověka, empatie, vcítění – tyto hodnoty jsou povýšeny do procesu skoro magického, božského rázu. Samotný vzhled a pohled z hlediska novoplatonismu 15. století nabývá neobyčejné síly.<sup>22</sup>

Jako jeden z příkladů složitosti terénu, do kterého zde vstupujeme, lze uvést traktát Flaminia Nobilho *Il Trattato dell'amore humano* (*Traktát o lidské lásce*), ve kterém je představeno dost složité schéma druhů lásky a druhů polibků rozdělených na svaté, občanské, zamilované a chlípné. Přičemž pouze ten poslední se vztahuje výhradně na vztahy mezi mužem a ženou.<sup>23</sup>

Samozřejmě že uvažování novoplatoniků nebyla vždy přijata. Například Francesco Sansovino v *Ragionamento d'amore* zmiňuje, že společnosti novoplatoniků je třeba se vyhýbat, neboť jejich chování je dost pochybné. Tullia Aragonská v dopise Benedettu Varchimu velice ostře odsuzuje učení Marsilia Ficina.<sup>24</sup>

Nejvzdělanější osobnosti epochy jako Janus Pannonius, Pico della Mirandola, Galeotto Marzio da Narni a další byli s těmito myšlenkami, které se tehdy „objevovaly ve vzduchu“, obeznámeni. A pro dějiny zůstane navěky nejasné, zda například Jana Pannonia s Galeottem spojoval jenom přátelský vztah v moderním pojetí. Ztracený Galeottův portrét, který namaloval Andrea Mantegna před rozloučením dvou přátel, je znám jenom podle veršů Jana Pannonia. Přestože verše se staly předmětem různých interpretací, nelze je považovat za doklad mileneckých vztahů.<sup>25</sup> Stejně nelze říct nic konkrétního ani o vztazích portrétovaných na dochovaných dílech: mezi Raffaelem a jeho neznámým

<sup>19</sup> Viz Foucault (pozn. 2). Ten označuje soudobou (20. století) společnost za „znovuobjevení viktoriánství“. Ve třech dílech nedokončeného velkého projektu Dějiny sexuality Foucault analyzuje, jak zákazy a „normy“ určovaly lidské chování po celé dějiny. Dnešní společnost také nazývá společností perverzí.

<sup>20</sup> Viz Anderson (pozn. 17) s. 168.

<sup>21</sup> Pietro Lombardo (dílna): *Reliéf s profily starého a mladého muže*, 1495–1500, mramor, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. [Obr. 1]

<sup>22</sup> Viz Ficino (pozn. 19). – Originální text Marsilio Ficino, *Sopra Lo Amore ovvero Convito Di Platone*, 1914: <https://archive.org/details/MarsilioFicinoSopraLoAmoreovveroConvitoDiPlatoneCarabbaEditore1914>, vyhledáno 28. 7. 2017.

<sup>23</sup> Viz Maggi (pozn. 14), s. 315–339.

<sup>24</sup> Ibidem. Maggi cituje spis *Dialogo dell'infinit à d'amore* (*Dialogy o nekonečnosti lásky*) Tullie Aragonské. Tullia reaguje na otázku Varchiho o tom, jaký je její názor na milenecké vztahy mezi dvěma mládenci, neboť ve svém vztahu neusilují o pokračování rodu, a proto vyvstává otázka, zda jejich láska může být považována za „čistou“.

<sup>25</sup> Ágnes Ritoók-Szalay, Andrea Mantegna e Giano Pannonio, in: Peter Farbaky – Louis A. Waldman (edd.) *Italy & Hungary, humanism and the art in the early Renaissance*, Milano 2011, s. 151–172. Interpretace veršů viz také Liubov Marsova, *Přátelské portréty v italském renesančním malířství* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2017, s. 38–43.

přítelem<sup>26</sup> nebo mezi dvěma mladými muži na obrazu Jacopa Pontorma.<sup>27</sup> I když o fyzický vztah, přísně zakázaný a odsuzovaný, se nejednalo, nelze jednoznačně odmítnout i to, že čisté platonické vztahy, tzv. *ideální přátelství* mohly mít i homosexuální náboj. Ještě jednou je třeba zdůraznit, že pojetí *ideálního přátelství* nevycházelo jenom ze spisů Cicero *De amicitia*, k nimž odkazuje jeden z protagonistů Pontormova obrazu, když drží citát z nich, harmonicky se prolínalo s tehdejšími novoplatonismem. Lze zmínit například spis Leona Battisty Alberti, který nese název *O rodině*. Na základě spisů antických filozofů Alberti vynáší vztahy mezi dvěma muži na nejvyšší stupeň své hierarchie vztahů.<sup>28</sup> Alberti nepochybně byl ovlivněn soudobým novoplatonským myšlením, které poznal na setkáních tzv. Platonské akademie v medicejské vile v Careggi.

Složitá situace vzniká v oblasti benátských portrétů. V Benátkách vzniká zvláštní žánr zobrazení většinou mladých „ideálů“ mužské zženštilé krásy v podobě děl na hranici alegorie a portrétu. Dokonce i obraz připisovaný dnes Giorgionemu v Palazzo Venezia v Římě mohl být objednan jedním z podobných sběratelů kolekcí, které obsahovaly portréty mladých pastýřů, amorů apod., obeznámeného s novoplatonskými představami, čtoucího traktáty o lásce.<sup>29</sup> Portrét mohl vystupovat jako plnohodnotný společník, kterému chybí jenom hlas. Vizuální ztělesnění ideálu mužské krásy mohlo být také i objektem lásky. Básně nalezené Ulrichem Pfistererem jsou věnovány portrétu krásného mladého „Daniela“, do kterého se autor veršů zamiloval natolik, že hodlá skončit svůj život sebevraždou. Lhostejnost obrazu, jeho chladnost a nepřístupnost hubí básníka, jako odraz sebe samého ve vodní hladině hubí mladého Narcise:

#### *Na dospívajícího Daniela v rozpuku*

Ó pevná naději, která mi září, obraze Daniela,  
zřítelnicí mých očí už po dlouhý čas.  
Jsem spalován láskou k tobě a střelu nosím v hrudi  
raněn, a ty se nestaráš o naši (= mou) bolest.  
Před tvou tváří probodnu mečem svou hrud'  
a vypustím duši se zuřivou bolestí.  
Na můj náhrobek budou napsány takové zpěvy:  
Tady leží. Pohledte, mládenci, na toho,  
jehož onen proradný spanilý Daniel krutou smrtí zahubil.  
Říká se o tobě, že jsi svědek i původce mé smrti.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Raffaello Santi: *Autoportrét s přítelem*, 1518–1520, olej na plátně, 99 × 83 cm, Louvre, Paříž. [Obr. 2]

<sup>27</sup> Jacopo Carucci, zv. Pontormo: *Portrét dvou přátel*, kol. 1523–1524, olej na dřevě, 88 × 68 cm, Galleria di Palazzo Cini, Fondazione Cini, Benátky. [Obr. 3]

<sup>28</sup> Leon Battista Alberti, *Knigi o semje*, Moskva, 2008, s. 242–318.

<sup>29</sup> Giorgione da Castelfranco (příp.): *Portrét mladíka s bigaradií v ruce a sluhou v pozadí*, kol. 1502–1509, olej na plátně, 80 × 68 cm, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Řím. [Obr. 4]

<sup>30</sup> [Překlad podle originálního textu]: ZODOMI IN DANIELEM ADOLESCENTVLVM PRIMARIVM // 0 Spes firma mihi fulgens Danielis ymago / Luminibus pupilla meis iam tempore longo / Vror amore tui telumque in pectore porto / Saucius & nostri non est tibi cura doloris. / [...] / Ante tuos vultuo [sie] gladio mea pectora dextra / Percutiam ejfundamque animam foribundo dolore. / Talia dehinc nostro scribentur carmina saxo: / Hic jacet aspicate, o luvenes, quem perfidus ille / Formosus daniel crudeli morte peremit, / Spectatosque mee mortis et diceris autor. Přepsáno z Ulrich Pfisterer, *Freundschaftsbilder – Liebesbilder: Zum visuellen Code männlicher Passionen in der Renaissance*, in: Sibylle Appuhn-Radtke – Esther P. Wipfler (edd.), *Freundschaft*, München 2006, s. 239–259; s. 253,

Dalším poukazem na vztah mužského portréru a homosexuálního náboje může být portrét také zmíněný Pfistererem, pocházející od benátského malíře Francesca Torbida.<sup>31</sup> Řádek z veršů zobrazený na plátně je citátem z poezie Girolama Angeriana, reflektující řecké antické básnictví věnované homosexuální lásce. Do stejné poetické linie patří rovněž verše vytvořené bratrem zmíněného Leonica Tomea, Bartolomea Fusca v Benátkách, věnované portréru Giovanniho Belliniho.<sup>32</sup>

Interdisciplinární bádání, kterých by se zúčastnili historici umění, každodennosti, sexuality a filologové, se mohou stát pramenem pro nové výklady uměleckých děl. Propojení výtvarného umění a umění básnického je příznačné pro evropskou tradici od nejstarších časů. Pro italské renesanční umění lze uvést příklad florentského básníka zv. il Burchiello. Záhadné a složité sonety tohoto autora jsou předmětem sporů různých badatelů.<sup>33</sup> Nicméně odvážím se vyslovit předpoklad, že výrazové prostředky nebo „kódy“ použité básníkem byly součástí dobové kultury a mohly být svým způsobem aplikovány rovněž ve výtvarném umění, například pro žánr portréru. Zvláště se to týká těch případů, kdy význam zobrazení nemusel být jasný pro každého, kdy se jednalo o portrét soukromého charakteru určeného pro intimní prostředí, jako jsou portréty blízkých přátel nebo milenců. Podobnou analýzou se zabýval například již zmíněný historik umění John Shearman. Porovnával například básnické přístupy oslovení čtenáře a zapojení diváka do obrazu pomocí vizuálních nástrojů, jimiž je pohled portrétovaného, nebo gesta, se kterými se zobrazený obrátí na pozorovatele.<sup>34</sup>

## Závěr

Jako objednavatel a divák uměleckého díla vystupoval převážně muž. Nelze jednoduše říct, z jakého důvodu si mohl objednávat zobrazení mladých mužů, která neměla reálný prototyp. Mohlo se jednat o nostalgii vlastního mládí, o abstraktní pozorování ideálu krásy a/nebo erotický podnět (v dnešním pojetí) nebo všechno dohromady – nelze to chápat jednoznačně. Pravděpodobně se jeví jedině to, že podobné portréty náležely k velice intimní oblasti lidského života a nebyly určeny pro širokou veřejnost.

Pojetí „ideálního přátelství“ harmonicky absorbovalo jak antické spisy, tak renesanční novoplatonskou filozofii. Nejpodstatnější je to, že pojetí lidských vztahů vůbec se výrazně lišilo od toho dnešního. Ideální přátelství zahrnovalo také i nefyzickou, platonickou

---

pozn. 1. Děkuji panu PhDr. Josefu Šimandlovi, Ph.D. za podstatnou pomoc při překládání latinského textu.

<sup>31</sup> Francesco Torbido, *Portrét mladíka s růží*, 1516, olej na plátně, 62 × 51,8 cm, Alte Pinakothek, Mnichov. [Obr. 5]

<sup>32</sup> Jennifer Fletcher, Harpies, Venus and Giovanni Bellini's classical mirror: Some fifteenth century Venetian painters responses to the antique, in: Gustavo Traversari (ed.), *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia*, Roma 1990, s. 170–176.

<sup>33</sup> Poslední vydání sonetů s potvrzeným autorstvím: Domenico di Giovanni detto il Burchiello – Antonio Lanza (ed.), *Le poesie autentiche di Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, Roma, 2011. Interpretace sonetů viz: Alan K. Smith, Fraudomy: reading sexuality and politics in Burchiello, in: Jonathan Goldberg (ed.), *Queering the Renaissance*, Durham, 1994, s. 84–106. Antonio Corsaro, Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo, in: Aldo Galli – Chiara Piccinini – Massimiliano Rossi (edd.), *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Firenze 2007, s. 117–136.

<sup>34</sup> John K. G. Shearman, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, s. 115–117.

lásku, která by mohla být z dnešního pohledu chápána jako homosexuální. Takzvaná „sodomie“, fyzický akt, byla pronásledována množstvím zákonů, zákazů, policií, církví, obecnou morálkou. Ale nefyzické vztahy v podstatě nebyly omezeny.

Je nutné podotknout, že žádné poznatky o intimních vztazích nemohou být základem definitivního výkladu uměleckého díla. Týká se to i případů, které jsou jaksi „potvrzené“ dokumenty ohledně některých umělců. Rozsáhlé pasáže, ve kterých Giorgio Vasari odsuzoval chování malíře Sodomy,<sup>35</sup> nemohou sloužit jako klíč pro traktování jeho tvorby, stejně jako i případ Benvenuto Celliniho.<sup>36</sup> Řeč je především o rozšíření kontextu, o zapojení do naší představy o minulosti neviditelných „aktérů“, skrytých za oponu historických předsudků, cenzury, náboženských a občanských zákazů.

## LITERATURA A PRAMENY

Leon Battista Alberti, *Knigi o semje*, Moskva 2008.

Jayne Anderson, The Giorgionesque portrait II: Representations of homosociality, or the importance of friendship, in Renaissance Venice, in: Sylvia Ferino-Pagden (ed.), *Giorgione entmythisiert*, Turnhout 2008.

Roland Barthes, Smrt autora, *Aluze X*, 2006, č. 3.

Benvenuto Cellini, *Žizň Benvenuto Cellini*, Moskva, 1958.

Antonio Corsaro, Appunti sull'autoritratto comico fra Burchiello e Michelangelo, in: Aldo Galli – Chiara Piccinini – Massimiliano Rossi (edd.) *Il ritratto nell'Europa del Cinquecento*, Firenze 2007.

Mechthild Fend – Marianne Koos (edd.), *Mänlichkeit im Blick: Visuelle Inszenierungen in der Kunst seit der Frühen Neuzeit*, Köln 2004.

Marsilio Ficino – Nina Revjakina (ed.), Kommentarij na Pir Platona, in: Vasilij Zubov (ed.) *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*. Moskva, 1962. – Český překlad se zatím připravuje: <https://www.kosmas.cz/knihy/122240/o-lasce-de-amore>, vyhledáno 28. 7. 2017.

Marsilio Ficino, *Sopra Lo Amore ovvero Convito Di Platone*, 1914:

<https://archive.org/details/MarsilioFicinoSopraLoAmoreovveroConvitoDiPlatoneCarabbaEditore1914>, vyhledáno 28. 7. 2017.

Jennifer Fletcher, Harpies, Venus and Giovanni Bellini's classical mirror: Some fifteenth century Venetian painters responses to the antique, in: Gustavo Traversari (ed.), *Congresso Internazionale Venezia e l'Archeologia*, Roma 1990.

Michel Foucault, *Volja k istině: po tu storonu znanija, vlasti i seksualnosti*, Moskva 1996. – České vydání: Michel Foucault, *Dějiny sexuality I, Vůle k vědění*, Praha 1999.

Michel Foucault, „*Qu'est-ce qu'un auteur?*“ (1969), Paris 1994.

Sigmund Freud, *Vzpomínka z dětství Leonarda da Vinci* [Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci (1910)], Praha 1991.

Domenico di Giovanni detto il Burchiello – Antonio Lanza (ed.), *Le poesie autentiche di Domenico di Giovanni detto il Burchiello*, Roma 2011.

Jeanette Kohl – Marianne Koos – Adrian W. B. Randolph (edd.), *Renaissance love: Eros, passion, and friendship in Italian art around 1500*, Berlin – München 2014.

Jacques Lacan, *Seminary, kniha XI (1964)*, Čtyre osnovnyje ponjatija psychoanaliza, Moskva 2004.

Armando Maggi, On Kissing and Sighing, in: Beert C. Verstraete – Vernon Provencal (edd.), *Same-sex desire and love in Greco-Roman antiquity and in the classical tradition of the*, *Journal of Homosexuality* XLIX, 2005, č. 3–4.

Liubov Marsova, *Prátelské portréty v italském renesančním malířství* (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2017.

<sup>35</sup> Giorgio Vasari, *Žizněopisanija naibolee znamenitych živopistcev, vajatelej i zodčich, polnoje izdanije v odnom tomě*, Moskva 2008. s. 928–935.

<sup>36</sup> Benvenuto Cellini, *Žizň Benvenuto Cellini*, Moskva 1958, s. 537, pozn. 1 ke kap. XCIX.

- Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde: Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance, oder, Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.
- Guy Poirier, *L'homosexualité dans l'imaginaire de la Renaissance*, Paris 1996.
- Martin C. Putna et al., *Homosexualita v dějinách české kultury*, Praha 2013.
- Christopher Reed, *Art and homosexuality: A history of ideas*, New York – Oxford 2011.
- Ágnes Ritoók-Szalay, Andrea Mantegna e Giano Pannonio, in: Peter Farbaky – Louis A. Waldman (edd.), *Italy & Hungary, humanism and the art in the early Renaissance*, Milano 2011.
- James M. Saslow, *Ganymede in the Renaissance: Homosexuality in art and society*, New Haven – London 1986.
- John K. G. Shearman, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- Patricia Simons, Women in frames: The gaze, the eye, the profile in Renaissance portraiture, in: Norma Broude – Mary D. Garrard (edd.), *The expanding discourse*, Boulder 1992. – eadem, Homosexuality and erotics in Italian Renaissance portraiture, in: Joanna Woodall (ed.) *Portraiture*, Manchester 1997.
- Alan K. Smith, Fraudomy: reading sexuality and politics in Burchiello, in: Jonathan Goldberg (ed.), *Queering the Renaissance*, Durham 1994.
- Giorgio Vasari, *Živnôpisanija naibolee znamenitych živopistcev, vajatelej i zodčich, polnoje izdanije v odnom tomě*, Moskva 2008.
- Whitney Davis, *Queer beauty: Sexuality and aesthetics from Winckelmann to Freud and beyond*, New York 2010.
- Joanna Woodall (ed.), *Portraiture*, Manchester 1997.

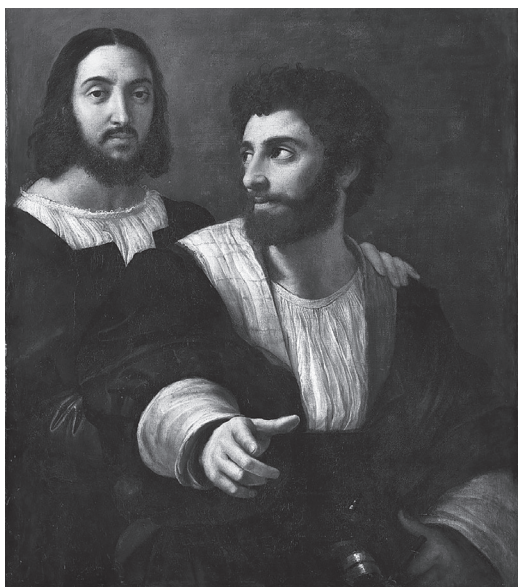
## **HOMOSEXUALITY AND OLD ART: NOTES TO INTERPRETATION OF MALE PORTRAITS OF RENAISSANCE**

### Summary

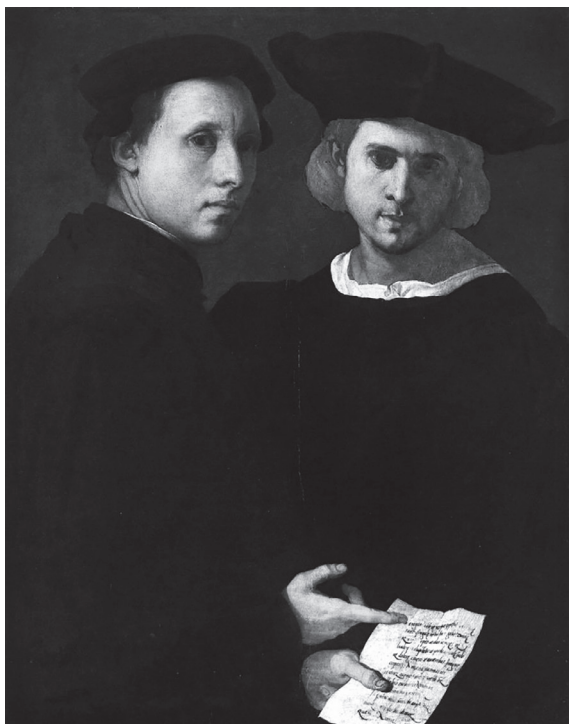
The paper is concerned with the problematic of one of the aspects of the perception of the male portrait of the Renaissance. The article is a separate chapter of the master's thesis devoted to the male portrait of friends in Italian Renaissance painting. The contemporary (current) viewer can perceive old masters portraits rather ambiguously, including as images of homosexuals. However, for such statements is necessary to realize very confidently what exactly "homosexuality" means and whether such a concept existed in the past. In addition, it is necessary to have as much knowledge as possible about the most varied aspects of the period under study, while always be aware that our knowledge is very mediocre and limited. The author critically analyzes the studies, in which the problem of the representation of homosexuality in old art is touched upon, and tries to identify methodological warnings for further interpretations. In conclusion, the author proposes new open discourses for future research in this field, encourages researchers to take a fresh look at not only the portraits of the Renaissance, but also at their own interpretations.



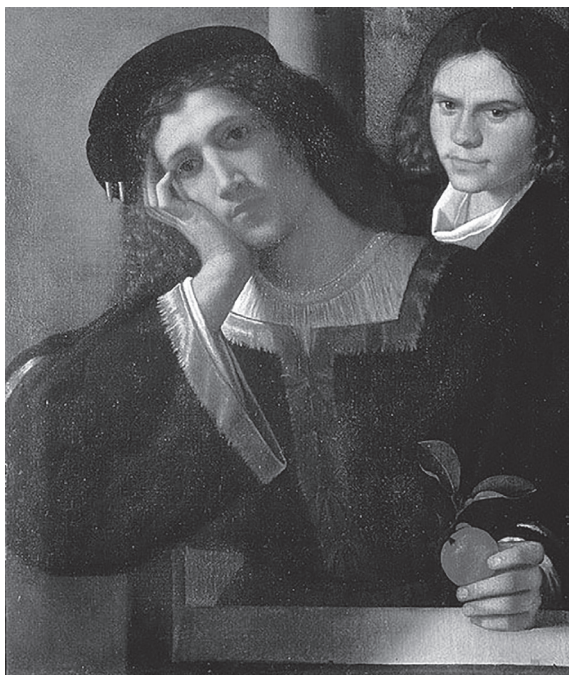
**Obrázek 1:** Pietro Lombardo (dílna): Reliéf s profily starého a mladého muže, 1495–1500, mramor, Kunsthistorisches Museum, Vídeň. Převzato z: Alison Luchs, *Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in Renaissance Venice: 1490–1530*, Cambridge 1995, s. 273, fig. 127



**Obrázek 2:** Raffaello Santi: Autoportrét s přítelem, 1518–1520, olej na plátně, 99 × 83 cm, Louvre, Paříž. Převzato z: Sylvie Béguin – Odile Menegaux, *Les peintures de Raphael au Louvre*, Paris 1984, s. 39

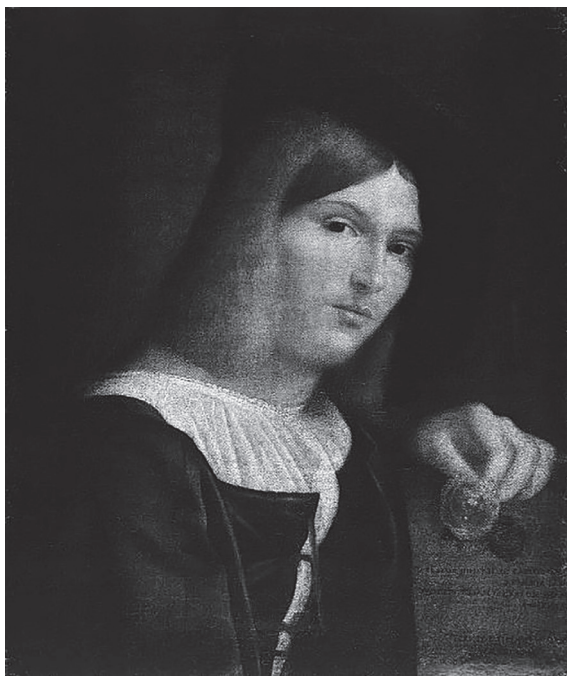


**Obrázek 3:** Jacopo Carucci, zv. Pontormo: Portrét dvou přátel, kol. 1523–1524, olej na dřevě, 88 × 68 cm, Galleria di Palazzo Cini, Fondazione Cini, Benátky. Převzato z: Alessandro Cecchi – Antonio Natali – Carlo Sisi (edd.), *L'officina della maniera: Varietà e fierrezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530*, Venezia, 1996, s. 296, kat. heslo 104



**Obrázek 4:** Giorgione da Castelfranco (přip.): Portrét mladíka s bigarádii v ruce a sluhou v pozadí, kol. 1502–1509, olej na plátně, 80 × 68 cm, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, Řím. Převzato z: Anderson (pozn. 17), s. 159, fig. 4





**Obrázek 5:** Francesco Torbido, Portrét mladíka s růží, 1516, olej na plátně, 62 × 51,8 cm, Alte Pinakothek, Mnichov. Převzato z: Pfisterer (pozn. 30), s. 241, Abb. 1



**VARIA**



## VNÍMAT, MYSLET, ČÍST – PERCEPTUÁLNÍ A KONCEPTUÁLNÍ MOŽNOSTI ANALÝZY UMĚNÍ

ELIŠKA KORYNTOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: ela.koryntova@gmail.com

Toto číslo časopisu *Studia Historiae Artium* z ediční řady *Acta philosophica et historica* je zčásti věnováno příspěvkům, které zazněly na doktorandské konferenci *Vnímat, myslet, číst – perceptuální a konceptuální možnosti analýzy umění* pořádané Ústavem pro dějiny umění FF UK v Galerii Tranzitdisplay ve dnech 19. 9. – 20. 9. 2017. Druhá část letošního svazku dává vedle uměleckohistorických textů prostor i pro hlasy z jiných oborů (konkrétně z egyptologie, estetiky a neurologie).

Naším cílem bylo aktualizovat pojetí umění jako svébytného druhu jazyka a otevřít řadu otázek, které se týkají analýzy vnímání a vztahu mezi obrazem a textem. V čem se jazyk umění odlišuje od jazyka verbálního a co s ním má společné? Každý historik umění se během své praxe dostal do situace, kdy se mu nedaří slovy vyjádřit to, co považuje na uměleckém díle za podstatné. Verbální řeč má své limity – představte si, že máte nevidomému popsat, jak vypadá modrá barva. Můžete se pustit do nekonečného výčtu všech věcí na světě, které mají modrou barvu, můžete popsat barvu z fyzikálního hlediska, můžete se pokusit vyjádřit, co při pozorování modré barvy cítíte – žádný popis však není schopen zrakový vjem modré barvy nahradit. Umění je prostředkem komunikace, na rozdíl od verbální řeči však nejsou jeho primární doménou vyjádření slova, ale fenomény vnímatelné zrakem, hmatem, pohybem, tělesnou orientací v prostoru apod. Myšlenky, které stojí v pozadí vzniku uměleckých děl, lze vyjádřit textuálně – přesto nelze umělecká díla chápat jakou pouhé ilustrace verbálně formulovaných myšlenek. Umění má své vlastní prostředky vyjádření – podle Susanne Langerové, jejímž dílu se věnuje v tomto sborníku Tereza Hadravová, je smyslem umění jeho schopnost rozšířit pole lidské komunikace za hranice běžné verbální řeči.

V umění se perceptuální a konceptuální složka prolínají tak, že nelze jednu oddělit od druhé. Metodologie dějin umění od svých počátků mezi oběma složkami osciluje. (Že jiné kulturní okruhy nemusí obraz a text tak přísně oddělovat, ukazuje příspěvek Hany Benešové, věnovaný problematice semiosis a mimesis v umění starého Egypta.) V poslední době řada autorů zdůrazňuje, že obraz není textem nahraditelný a vztah mezi perceptuální a konceptuální stránkou umění promyšlí jako dialektický. Podle Michaela Podra nelze obsah uměleckého díla oddělit od jeho formy: dva obrazy s totožným výjevem podané různým malířským rukopisem totiž budeme interpretovat jinak.<sup>1</sup> Proti ostrému rozdělování perceptuální a konceptuální stránky umění se vymezuje David Summers, podle kterého je „*lingvistický imperialismus*“ pouze krátkodobou epizodou

<sup>1</sup> Michael Podro, Znárodnění a zlaté tele, in: Ladislav Kesner, *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 2005, s. 91–119.

v dějinách umění.<sup>2</sup> (Myšlenky Davida Summerse aktualizoval na konferenci Jiří Kroupa v závěru svého příspěvku *Curieux, Erudita, Cicerone: historik umění v Arkádii*, který pronesl na vyžádání organizátorů jako host.) Martin Kemp se domnívá, že význam díla nemusí být jednoduše přeložitelný do slov, protože slovy popisujeme pouze ty aspekty obrazů, které jsou skrze verbální jazyk postižitelné. Podle Kempa není jazyk výtvarného umění pouze kulturně podmíněný, ale vychází z našeho tělesného vnímání a lze v něm najít určité univerzální rysy.<sup>3</sup> Dalibor Veselý si v úvodu své knihy *Architektura ve věku rozdělené reprezentace* postěžoval, že o architektuře se dnes příliš mnoho píše<sup>4</sup> – tímto nadsazeným tvrzením chtěl poukázat na skutečnost, že architekti by se měli soustředit na to, jak kýžený význam vloží do realizované stavby, než jak ho dodatečně formulují verbálně. Architektura by podle Veselého měla „komunikovat spíše vizuálně než slovy“<sup>5</sup> a na diváka by měla působit svým „tichým jazykem“.<sup>6</sup>

Jak ale může historik umění interpretovat „tichý jazyk“ uměleckých děl jinak než slovy? Měli bychom snad analyzovat umění skrze výtvarnou tvorbu, jak zaznělo na diskusi konference? Jakýkoli autor zdůrazňující primární postavení smyslového vnímání se dostává do paradoxní situace – své přesvědčení o dominantní úloze smyslů vyjadřuje pomocí verbální řeči. Paradoxní povahu takového počínání přesně vystihl Miroslav Petříček: „Kdybychom se snažili hledat takové myšlení obrazem, které není čtením obrazu, už bychom si na samém začátku vážně protiřečili: o obrazech mluvíme i tehdy, když se chceme zaměřit na vidění obrazů.“<sup>7</sup> Poznání, že jazykem nelze zprostředkovat všechny nuance výtvarného umění, by však nemělo vést ke skepsi. Tvrzení, že tváří tvář „nevýslovnému“ je lepší mlčet, lze brát pouze jako rétorickou figuru. Snaha překonat propast, která stojí mezi jazykem a nevyslovitelnou zkušeností, má v evropském myšlení svou dlouhou tradici v díle teologů a mystických básníků.<sup>8</sup> „Není ani bytím ani věčností ani časem. [...] Není tmou ani světlem ani omylem ani pravdou,“ říká Dionýsios Aeropagita, když vyjmenovává vše, co nelze ztotožnit s Bohem, a dokládá tak, že i negace může být formou přítakání.<sup>9</sup> Ačkoli se různé autority napříč staletími shodují v tom, že Boha nelze ztotožnit se slovy či obrazy, která k jeho popisu používáme, všichni mystičtí básníci tyto prostředky používají, aby skrze ně tlumočili svou extatickou zkušenost. Mnozí tento paradoxní úkol chápou za svůj životní cíl – slovy Williama Blakea, mistra básně i obrazu: „*Neustanu ve svém velkém úkolu otvírat věčné světy.*“<sup>10</sup> Jak se k Bohu přiblížit, když se zavedené symbolické formy rozvolní a jejich čtenáři tak schází „slovník“ (ve smyslu společenského konsenzu) k jejich dešifrování, ukazuje příspěvek Hany Lamatové věnovaný konceptuálnímu zobrazení křížové cesty ve 20. století.

<sup>2</sup> David Summers, Reálná metafora: pokus o definici „konceptuálního“ zobrazení, in: Kesner (pozn. 1), s. 154.

<sup>3</sup> Martin Kemp, *Visualizations. The Nature Book of Art and Science*, Oxford 2000, s. 1.

<sup>4</sup> Dalibor Veselý, *Architektura ve věku rozdělené reprezentace – Problém tvořivosti ve stínu produkce*, Praha 2008, s. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>7</sup> Miroslav Petříček, *Myšlení obrazem: Průvodce současným filosofickým myšlením pro středně nepokročilé*, Praha 2009, s. 10.

<sup>8</sup> Evelyn Underhill, *Mystika. Podstata a cesta duchovního vědomí*, Praha 2004, s. 110–111.

<sup>9</sup> Dionýsios Aeropagita, *Listy O mystické teologii*, Praha 2005, s. 179–181.

<sup>10</sup> Underhill (pozn. 8), s. 273.

Historik umění sice není mystik, ale je vědec, nicméně i v jeho práci přichází ke slovu intuice a schopnost vcítění. Intuicí jako předpokladem pro „anachronické“ dějiny umění se zabývá příspěvek Evy Skopalové s tajuplným názvem *Třetí oko historika umění*. Radikálně odlišný přístup, jak interpretovat umění, představuje Petr Adámek v článku věnovaném statisticky analytické metodě „eye-trackingu“ využívané v neurologii, při níž přístroj zaznamenává pohyb lidského oka během sledování obrazu. Kontrast obou přístupů nás přivádí k problematice „objektivního“ a „subjektivního“ popisu světa, které bývají často chápány jako nesmiřitelné protiklady, ačkoli jsou spíše provázanými modalitami lidského poznání světa.

Nevyšlovitelné aspekty umění nelze sice řečí pochytit, ale vždy je lze v náznacích přiblížit – čtenář textu porozumí na základě srovnávání se svou vlastní životní zkušeností. (Při četbě příspěvku Zdislavy Melicharové Ryantové věnovanému popisu akčního umění nás dokonce může napadnout, že formálně úsporný popis může někdy skutečnost zpřístupnit naléhavěji než obrazově košaté metafory.) Vhodně zvolená slova navedou čtenáře i k vnímání toho, co přímo v textu zmíněné není. Význam věty se utváří až v myslí čtenáře, který pochopí i to, co je v textu naznačené, ale ne přímo obsažené: „*Řeč není žádná uzavřená oblast vyslovitelného, kolem níž by byly jiné oblasti nevýslovného, nýbrž ona zahrnuje všecko.*“<sup>11</sup> Člověk má schopnost skrze řeč pochytit i ty aspekty lidské zkušenosti, které se řečí vzpírají a nejen to, celý proces může i vědomě reflektovat. Následující metodologicky různorodé příspěvky ukazují, že vztah mezi obrazem a textem je nevyčerpatelný a zasluhuje si obsáhlou reflexi.

---

<sup>11</sup> Hans-Georg Gadamer, *Člověk a řeč*, Praha 1999, s. 28.





## TEORETICKÉ MODELY PŮSOBNÍ UMĚLECKÉ INTENCE NA DIVÁKA A JEJICH EXPERIMENTÁLNÍ OVĚŘENÍ

PETR ADÁMEK

3. lékařská fakulta Univerzity Karlovy; Národní ústav duševního zdraví;  
kognitivní laboratoř Univerzity Palackého v Olomouci  
E-mail: petr.adamek@nudz.cz

### ABSTRACT

**Theoretical models of the effect of artistic intention on the viewer and their experimental verification.**

The image is often discussed as a tool of the communication process across many disciplines, including the history of art and aesthetics. At present, it is also becoming of importance to cognitive sciences, which until recently have focused mainly on the basic physical properties of artefacts and how these aspects are able to influence the basic variables of our perception. However, the process of visual perception and the associated mental cognition in relation to authorial intention remained a somewhat neglected aspect. The paper presents hypotheses and theories discussing the influence of artistic intent on spectator perception and the possibilities of their application in experimental research.

**Keywords:** psychology of art; eye movements; photography; paintings; artist's intention

K formování významu uměleckého díla v mysli diváka dochází několika ve své podstatě odlišnými způsoby. Umělec může podávat rozhovory, psát prohlášení o svém díle a divák je může anebo nemusí číst. Taktéž se mu nabízí možnost dozvědět se o významu uměleckého artefaktu skrze texty kritiků či historiků umění snažících se o komplexní uchopení problematiky a analýzy díla v kontextu aktuální tvorby a konsensu. Skrze tyto postupy je divákům nabízena pomoc s interpretací a tím, jak dílo chápat. Všechny zmiňované postupy před divákem kladou již prefabrikovaný názor a dílo se tak postupně skrývá za řadu více či méně relevantních interpretací, které jsou jakýmsi sekundárním nástrojem výkladu: význam je totiž manifestován jakožto vnější charakteristika utvářená a do artefaktu projektovaná tím, kdo na něj nahlíží.

V osmdesátých letech 20. století se však začalo mimo jiné o díle uvažovat jako o indexu své doby, nesoucím si ve své struktuře pozůstatky okolností svého vzniku.<sup>1</sup> Michael Baxandall o uměleckém díle uvažuje jako o řešení určitého problému postaveného před umělce, který se poté v díle do jisté míry otiskl. Jako příklad uvedme složitou a do značné míry unikátní kompozici Manetova obrazu *Un bar aux Folies-Bergère* (1882), vyžadující malířovu pečlivou přípravu a rozvahu. Thierry de Duve doplňuje, že takováto kompozice nemohla být dílem náhody a Manetův záměr se vepsal hluboko do struktury obrazu

<sup>1</sup> David Summers, Form, Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description, *Critical Inquiry* XV, 1989, č. 2, s. 372–406. Dostupné online na [www.jstor.org/stable/1343590](http://www.jstor.org/stable/1343590), vyhledáno 20. 10. 2016.

samotného a pro oko pozorného diváka by tudíž neměl zůstat skryt.<sup>2</sup> Důležitou charakteristikou podílející se na interpretaci se tak dle zmiňovaných teorií stává vnější tvar objektu a vnitřní (kompozice) fyzická struktura díla. Porozumění výtvarnému dílu by se tím pádem dalo v extrémním případě redukovat pouze na snahu popsat tyto dva základní aspekty, tedy tvar a kompozici, a následně z nich odvozovat význam a funkci artefaktu. Z interpretačního procesu by proto viděno tímto prismaem vypadla snaha autora zařadit umělecký objekt do určité kategorie, tedy tzv. kategorická intence autora, kterou Jarrold Levinson spojuje s kulturní identitou<sup>3</sup> a označuje ji za zásadní významotvorný činitel. V našem světě existuje celá řada objektů, u nichž bychom bez znalosti autorské intence nebyli schopni objekt správně pojmenovat/zařadit<sup>4</sup> a dopouštěli bychom se dezinterpretace. Vezměme si například středověká ciboria, která mohou mít mimo jiné tvar kalichu, za nějž může laik ciborium zaměnit. Ovšem kalich není ciborium. Problematika tvaru je silně artikulována i v eseji Michela Foucaulta „*Ceci n'est pas une pipe*“<sup>5</sup> na příkladu stejnojmenného Magrittova obrazu: „*bez nejasností a zaváhání nechá vyjevit to, co reprezentuje (vyobrazení dýmky – pozn. autora). Je jakoukoli stopou, která na papíře nebo na tabuli uchovává trochu tuhy nebo křídového prachu <neodkazuje> jako šipka nebo ukazatel na vzdálenou či nepřítomnou dýmku; je sama dýmku.*“<sup>6</sup>

Vyobrazení se stává dýmkou, poněvadž divák je příliš zaujatý formou a je dle Foucaulta vězněm reprezentace tvaru. Magritte se však svou slovní hříčkou „*Ceci n'est pas une pipe*“ snaží diváka z tohoto vězení vysvobodit a do obrazu dokonce vkládá samu instrukci, čímž nepřímou podporuje tvrzení o důležitosti intence v interpretačním procesu.<sup>7</sup> Magritte i Foucault poukazovali na fakt, že slovní označení objektu X může být použito i při pojmenovávání vizuální reprezentace X,<sup>8</sup> ale nemělo by s ní být zaměňováno. Vyobrazení dýmky a její následné „popření“ však vzniklo na základě vědomého intencionálního rozhodnutí autora nakreslit dýmku. V tuto chvíli samozřejmě do hry vstupuje velké množství aspektů formujících schopnosti autora vytvořit vyobrazení. Jsou jimi například zkušenost a médium,<sup>9</sup> ale také historický a kulturní kontext, v nichž vyobrazení vzniká, a které kladou autorovi také jisté limity.<sup>10</sup> Vyobrazení vikingského drakarů bude mít jen málo společných rysů s futuristickým konceptem lodí třídy Littoral amerického námořnictva, avšak v očích dnešního diváka budou obě vyobrazení označena za loď. Jedná se totiž o intersubjektivní interpretaci, jež je sice formována skrze *kulturní encyklopedii*<sup>11</sup> a topoi, v níž se vyskytujeme. Nicméně je možné prohlásit, že jsme schopni z uskupení

<sup>2</sup> Thierry de Duve, Intentionality and Art Historical Methodology. A Case Study, *Nonsite.org*, č. 6 (Intention and Interpretation) [online], <http://nonsite.org/article/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study>, vyhledáno 20. 12. 2017.

<sup>3</sup> Viz Jerrold Levinson svou koncepci intencionální/historické teorie poprvé představil v eseji *Extending Art Historically*. (Jerrold Levinson, Extending art historically, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* LI, 1993, č. 3, s. 411–423.)

<sup>4</sup> Paul Bloom, Intention, History, and Artifact Concepts, *Cognition* LX, 1996, č. 1, s. 1–29.

<sup>5</sup> Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, London 1983.

<sup>6</sup> *Ibidem*, cit s. 20.

<sup>7</sup> Viz Bloom (pozn. 4).

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> David Summers, Intentions in the History of Art, *New literary history* XVII, 1986, č. 2, s. 305–321.

<sup>10</sup> Arthur C. Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, *Grand Street* IV, 1985, č. 3, s. 171–189.

<sup>11</sup> Viz Petr Bílek, Reprezentace: Metafora, pojem či koncept?, in: Veronika Vebrová – Petr Bílek – Vladimír Papoušek et al. (edd.), *Jazyk reprezentace*, Praha 2012.

barevných skvrn či linií rozpoznat určitý tvar a následně mu přiřadit některou „obecnou“ kategorii nebo příslušnost k určitému hmotnému projevu reality.<sup>12</sup>

Linie artefaktu, respektive jeho fyzická struktura zahrnující autorskou intenci, tedy hrají důležitou roli v naší schopnosti kategorizovat a dekodovat významy objektů. Často se tak mluví o *afordanci*<sup>13</sup> objektu (uměleckého díla), přesněji o jeho sociokulturní stránce závislé na primárním účelu jeho existence, a to jak je divák schopen s daným objektem interagovat, potažmo jej interpretovat na základě jeho pouhého vzhledu. Artefakt tedy s určitostí spadá do kategorie X pouze v případě, pokud víme, že intencí autora bylo objekt do této kategorie zařadit.

V předcházejících odstavcích jsme nastínili několik případů, které by se daly označit obecným pojmem *sémantické intence*,<sup>14</sup> tedy intence skládající se z podnětů poukazujících na význam díla, nikoli však z intence podílející se na jeho vnitřní konstituci.<sup>15</sup> Za tu bývá běžně označována *intence kategorická*.<sup>16</sup> Ta na rozdíl od svého protějšku není vnější charakteristikou vyplývající z „viditelných“ vlastností uměleckého díla, ale je jeho vnitřní formou, kterou není možné abstrahovat, a tudíž by ji nemělo být možné „volně“ číst. Jedná se o vnitřní status díla – objektu interpretace.<sup>17</sup> Pokud ale opravdu přistoupíme na toto tvrzení, není jakákoli snaha o zevrubnější interpretaci uměleckého artefaktu naprosto znemožněna? Je kategorická intence skrze dílo opravdu nepřenositelná na diváka, a k její případné rekonstrukci je potřeba sekundárních pramenů? Domnívám se, že nikoli!

Levinson předpokládá, že bez kategorické intence by interpretaci chyběl jakýkoli rámec, a ta by z tohoto důvodu neměla jasný začátek ani konec, a tudíž by se „*možností výkladu etiologií staly ve své podstatě prakticky bezbřehé*“.<sup>18</sup> V roce 1986 Flint Schier ve své knize *Deeper into Picture* prezentuje teorii, podle níž je interpretace díla závislá na intenci umělce, která ovlivňuje percepci díla. Uvádí, že kategorická intence musí být pro diváka v jistém smyslu viditelná, čímž mu umožní připsat konkrétní intence autorovi, a to na základě jeho setkání s uměleckým dílem. Podrobněji byl tento přístup rozpracován v sérii článků Allesandra Pignocchiho (2010, 2012). Pignocchi se táže: „*Jaký je psychologický mechanismus, který dovoluje divákovi číst autorskou intenci a jak toto čtení souvisí se samotnou percepcí obrazu?*“ V jeho intencionálním modelu nemusí být čtení autorské intence na vědomé úrovni, jedná se o „*implicitní i explicitní, vědomé i nevědomé úmysly a duševní stavy, které stály za vznikem uměleckého artefaktu*“.<sup>19</sup> Současně výzku-

<sup>12</sup> Hans Gombrich ve svém popisu zlaté plakety umístěné na palubě Voyageru 1 upozorňuje na stejnou problematiku, tedy na schopnost naší interpretace až na základě zkušenosti a kulturního kontextu. (Viz František Mikš, *Gombrich – Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, s. 48–49.)

<sup>13</sup> James J. Gibson, *The Theory of Affordances*, in: Robert Shaw – John Bransford (edd.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, Mahwah 1977. – James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Oxford 2014. – Ladislav Kesner, *Intence, affordance a význam kulturních objektů*, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Laudová – Lubomír Konečný (edd.), *Orbis Artium*, Brno 2009, s. 59–73.

<sup>14</sup> O problematice sémantické intence viz Paisley Livingston, *Intentionalism in Aesthetics*, *New Literary History* XXVIII, 1998, č. 4, s. 831–846. – Jerrold Levinson, *Intention and Interpretation in Literature*, in: idem, *The Pleasure of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca 1996, s. 175–213.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 183.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 188.

<sup>17</sup> Mark Rollins, *What Monet Meant. Intention and Attention in Understanding Art*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* LXII, 2004, s. 175–188.

<sup>18</sup> Jerry A. Fodor, *Déjà vu all Over Again: How Danto's Aesthetics Recapitulates the Philosophy of Mind*, in: Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics. Second Edition*, Chichester 2012, s. 55–68.

<sup>19</sup> Allesandro Pignocchi, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris 2012, cit. s. 115.

my na poli kognitivních věd, které se zabývají intencionálními postoji člověka, dávají tomuto modelu za pravdu.<sup>20</sup> Výzkum malířské intence se však díky specifickému médiu v podobě uměleckého díla částečně liší. Pignocchi mluví o takzvaných intencionálních akcích umělce, k jejichž odkrývání dochází skrze motorický systém v divákově mozku a ten je schopen reprodukovat a zrcadlit motorické aspekty vzniku díla. Pignocchiho teorie však popisuje pouze jednu vrstvu autorské intence, a sice tu zodpovědnou za strukturální aspekty malby, jakým jsou tahy štětce a plasticita barvy, tedy kategorickou intenci.

Současná kognitivní věda nabízí obecnou teorii zastřešující jak sémantickou, tak i kategorickou/motorickou složku intence a jejich vzájemnou interakci ve společném kaskádovém modelu. Elisabeth Pacherie pojmenovává tři základní složky intence, které jsou zároveň v hierarchizovaném pořadí. Takzvané distální intence (potencionální, možné, nebo také do budoucna směřované – za její analogii můžeme považovat koncept zmiňované sémantické intence) jsou v kontextu malířské tvorby zodpovědné za koncepci a nápady vedoucí k tvorbě díla. Dále je to proximální intence (aktuální, směřované do současnosti – za její analogii můžeme považovat kategorickou intenci). Zde se již bavíme o převedení myšlenek do samotného média malby, tedy o akci, při níž dostávají prvotní myšlenky fyzickou formu. Poslední rovinou jsou motorické intence, v nichž můžeme spatřit schopnosti umělce, jako je zručnost či talent, ale například i aktuální psychické rozpoložení. Mezi jednotlivými složkami je možné vysledovat kauzální vztah, a tedy lze hovořit o tzv. intencionální kaskádě. [Obr. 1] Přechod od distálních k proximálním intencím zahrnuje také transformaci deskriptivního a konceptuálního obsahu do vizuálně vnímatelného spektra a ten se tak stává indexem původní ideje. Tato koncepce tak otevírá možnosti, jak pomocí experimentálních postupů částečně rekonstruovat distální, proximální a motorické intence, přesněji řečeno jejich index. Divákův zkoumající pohled na obraz je totiž v prvních okamžicích ovlivněn jeho vizuálními kvalitami, jež jsou souhrnem konkrétních formálních vlastností díla<sup>21</sup> a podílejí se na jeho celkové vizuální a následné sémantické a afektivní salienční.<sup>22</sup> Tímto způsobem jsme v díle schopni nalézt konkrétní prvky, jež konstituují jeho vnímání. Záznam okulomotorického chování oka je tedy ovlivněn proximálními a zejména motorickými intencemi. Tato skutečnost

<sup>20</sup> Angela Ciaramidaro et al., Do you mean me? Communicative intentions recruit the mirror and the mentalizing system, *Social cognitive and affective neuroscience* IX, 2013, č. 7, s. 909–916. – Caroline Catmur, Understanding intentions from actions: Direct perception, inference, and the roles of mirror and mentalizing systems, *Consciousness and cognition* XXXVI, 2015, s. 426–433.

<sup>21</sup> Barevnost, komplexnost (Davide Massaro et al., When Art Moves the Eyes. A Behavioral and Eye-tracking Study, *PLoS one* VII, 2012, č. 5, dostupné online na <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0037285>, vyhledáno 10. 8. 2015.), dynamismus (ibidem), prostorovou frekvenci (Sabira K. Mannan – Keith H. Ruddock – David S. Wooding, Automatic Control of Saccadic Eye Movements Made in Visual Inspection of Briefly Presented 2-D Images, *Spatial vision* IX, 1995, č. 3, s. 363–386.), kontrast, luminositu (Tien Ho-Phuoc et al., When Viewing Natural Scenes Do Abnormal Colors Impact on Spatial or Temporal Parameters of Eye Movements?, *Journal of Vision* XII, 2012, č. 2. – Antje Nuthmann – George L. Malcolm, Eye Guidance during Real-world Scene Search. The Role Color Plays in Central and Peripheral Vision, *Journal of Vision* XVI, 2016, č. 2.), kompozici, hloubku ostrosti u fotografie, perspektivu, počet objektů ve scéně (Kai Kaspar – Peter Koenig, Viewing Behavior and the Impact of Low-level Image Properties across Repeated Presentations of Complex Scenes, *Journal of Vision* XI, 2011, č. 13. – Calen R. Walshe – Antje Nuthmann, Mechanisms of Saccadic Decision Making while Encoding Naturalistic Scenes, *Journal of Vision* XV, 2015, č. 5.).

<sup>22</sup> Tedy tomu jak a které části vnímaného vizuálního pole přitahují naši pozornost; viz Adámek (pozn. 13).

nám však prozatím nedovoluje říci nic o autorském záměru. Ten by bylo možné z média malby abstrahovat až na základě určitého kontrastu odkazujícího na tvůrčí proces. Tímto kontrastem se poté v určitých případech může stát fotografie, a to tehdy, pokud umělci sloužila jako referenční médium pro jeho tvorbu. Porovnáním záznamu optomotorických drah divákova zkoumajícího pohledu mezi referenční fotografií a malbou tak dostaneme kontrast, v němž vidíme místa odkazující k motorickým a distálními intencím autora. Problematickým aspektem je poté samotná struktura kaskádového modelu, jež nedovoluje rekonstruovat otisky autorské intence rovnoměrně. [Obr. 1] Čím blíže se nacházíme centru pyramidy, tím více jsou distální intence autora zastřeny nánosy proximálních a motorických intencí, a v neposlední řadě i možných náhod. Jak vidíme na pyramidálním schématu, motorické intence je možné rekonstruovat nejpřesněji.

K verifikaci výše představeného teoretického modelu byl vytvořen eyetrackingový experiment.<sup>23</sup> Na základě statisticko-analytických metod aplikovaných na záznam okulomotorických pohybů divákova oka byla nalezena místa, která autor v procesu tvorby moduloval a také to, jak tyto změny ovlivňovaly divákův pohled. Experiment potvrdil i hierarchické uspořádání intencionální kaskády. Záznam proximálních a motorických intencí bylo možné na základě statistické analýzy popsat a do jisté míry i abstrahovat z uměleckého díla. U distálních intencí je situace značně složitější, jejich podoba byla popsána pouze na základě statistického výpočtu vztahujícího se k intencím motorickým a proximálním, díky čemuž není možné stoprocentně říci, jak a zda vůbec se distální intence podílejí na divákově percepci. I přes tuto skutečnost jsme se pokusili o potvrzení účinku distálních intencí na recipienta pomocí šesti případových studií. Zde autoři maleb popisují, jak chtěli, aby dílo působilo na diváka a jakými konkrétními prvky toho mělo být dosaženo. Autoři popsali stejné prvky, jaké vyplynuly ze statistické analýzy, avšak vzhledem k malému počtu případových studií není možné stoprocentně prohlásit, že distální intence mohou být odvozeny ze statistického záznamu intencí motorických a proximálních: tento závěr bude nutné potvrdit v některé z následujících studií.

K odkrývání intencionálního záměru tak docházelo vždy a v plné míře a naše čtení odhaluje pouze některé jeho vrstvy. Distální intence stojící za samotným vznikem díla, ale zároveň nejdále od diváka, jsou nejhůře čitelné a pravděpodobně často nejsou popsatelné ani samotným umělcem, jenž může koncepci díla vytvářet i na zcela intuitivní, částečně vědomé či nevědomé úrovni. Nižší vrstvy kaskády, především motorické intence, jsou divákovi o něco dostupnější. Jelikož je v řetězci obsaženo méně ostatních, na autorově intenci nezávislých, proměnných, viz obr. 1 – boční části pyramidy), je pravděpodobnější, že ovlivní divákovu percepci a tím i celkové chápání uměleckého díla ve směru, jaký autor při jeho tvorbě na rovině motorických intencí do díla zasadil.

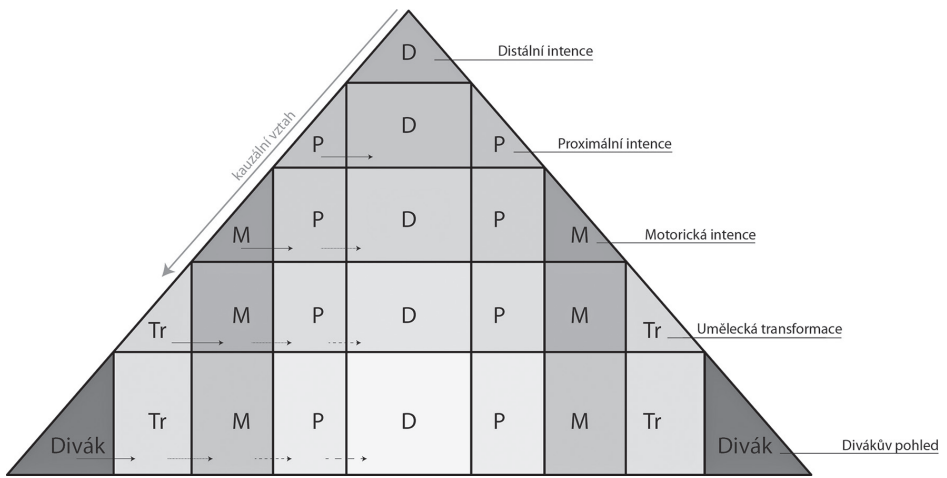
## Poděkování

Tento článek je výsledkem badatelské činnosti podporované projektem číslo LO1611 za finanční podpory MŠMT v rámci programu NPU I.

<sup>23</sup> Petr Adámek – Dominika Grygarová – Jiří Lukavský et al., *Tracking artistic transformations: Comparing paintings and their source photographs*, I-Perception 2018 (v recenzním řízení; ID: IPE-17-0156).

## LITERATURA A PRAMENY

- Petr Adámek – Dominika Grygarová – Jiří Lukavský et al., Tracking artistic transformations: Comparing paintings and their source photographs, *I-Perception* 2018 (v recenzním řízení; ID: IPE-17-0156).
- Petr Adámek, *Akční skript a jeho kulturněhistorická poloha* (seminární práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno, 2014.
- Petr Bílek, Repräsentance: Metafora, pojem či koncept?, in: Veronika Vebrová – Petr Bílek – Vladimír Papoušek et al., (edd.), *Jazyk reprezentace*, Praha 2012.
- Paul Bloom, Intention, History, and Artifact Concepts, *Cognition* LX, 1996, č. 1, s. 1–29.
- Caroline Catmur, Understanding intentions from actions: Direct perception, inference, and the roles of mirror and mentalizing systems, *Consciousness and cognition* XXXVI, 2015, s. 426–433.
- Angela Ciaramidaro et al., Do you mean me? Communicative intentions recruit the mirror and the mentalizing system, *Social cognitive and affective neuroscience* IX, 2013, č. 7, s. 909–916.
- Arthur C. Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, *Grand Street* IV, 1985, č. 3, s. 171–189.
- Thierry De Duve, Intentionality and Art Historical Methodology. A Case Study, *Nonsite.org*, č. 6 (Intention and Interpretation), <http://nonsite.org/article/intentionality-and-art-historical-methodology-a-case-study>, vyhledáno 20. 12. 2017.
- Jerry A. Fodor, Déjà vu All Over Again, *Danto and his Critics. Second Edition*, 1993, s. 55–68.
- Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, London 1983.
- James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Oxford 2014.
- James J. Gibson, The Theory of Affordances, in: Robert Shaw – John Bransford (edd.), *Perceiving, Acting, and Knowing*, Mahwah 1977.
- Tien Ho-Phuoc, et al., When Viewing Natural Scenes Do Abnormal Colors Impact on Spatial or Temporal Parameters of Eye Movements?, *Journal of Vision* XII, 2012, č. 2.
- Peter Koenig – Kai Kaspar, Viewing Behavior and the Impact of Low-level Image Properties across Repeated Presentations of Complex Scenes, *Journal of Vision* XI, 2011, č. 13.
- Ladislav Kesner, Intence, affordance a význam kulturních objektů, in: Jiří Kroupa – Michaela Šeferisová-Laudová et al., *Orbis Artium*, Brno 2009, s. 59–73.
- Jerrold Levinson, Extending art historically, *Journal of Aesthetics and Art Criticism* LI, 1993, č. 3, s. 411–423.
- Jerrold Levinson, Intention and Interpretation in Literature, in: idem, *The Pleasure of Aesthetics. Philosophical Essays*, Ithaca 1996, s. 175–213.
- Paisley Livingston, Intentionalism in Aesthetics, *New Literary History* XXVIII, 1998, č. 4, s. 831–846.
- Sabira K. Mannan – Keith H. Ruddock – David S. Wooding, Automatic Control of Saccadic Eye Movements Made in Visual Inspection of Briefly Presented 2-D Images, *Spatial vision* IX, 1995, č. 3, s. 363–386.
- Davide Massaro et al., When Art Moves the Eyes. A Behavioral and Eye-tracking Study, *PloS one* VII, 2012, č. 5., <http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0037285>, vyhledáno 10. 8. 2015.
- František Mikš, *Gombrich – Tajemství obrazu a jazyk umění*, Brno 2008, s. 48–49.
- Antje Nuthmann – George L. Malcolm, Eye Guidance during Real-world Scene Search. The Role Color Plays in Central and Peripheral Vision, *Journal of Vision* XVI, 2016, č. 2.
- Allesandro Pignocchi, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris 2012, cit. s. 115.
- Mark Rollins, What Monet Meant. Intention and Attention in Understanding Art, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* LXII, 2004, s. 175–188.
- David Summers, Form. Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description, *Critical Inquiry* XV, 1989, č. 2, s. 372–406.
- David Summers, Intentions in the History of Art, *New literary history* XVII, 1986, č. 2, s. 305–321.
- Calen R. Walshe – Antje Nuthmann, Mechanisms of Saccadic Decision Making while Encoding Naturalistic Scenes, *Journal of Vision* XV, 2015, č. 5.



**Obrázek 1:** Intencionální kaskáda





## K ČEMU JE KRITIKA NA SVĚTĚ?

ANEŽKA BARTLOVÁ

Katedra teorie a dějin umění Akademie výtvarných umění v Praze  
E-mail: bartlova.anezka@gmail.com

### ABSTRACT

#### Why is there such a thing like Art Criticism?

My paper is concerned with the question how could we define art criticism? In my research I try to show that art criticism is hard to define gently enough to be able to differentiate within the amount of texts. Beside that I propose to see how was art criticism defined by different authors in the 1960s.

Main three points defining critical text is relation to presence, speculative character and last but not least what I describe as engagement (political, social, cultural). These three roots are undividable from each other yet still hardly thematise and very often overseen. Acknowledge all this together I assume, we should speak about art criticisms (in plural) instead of one type of writing which could be clearly defined.

**Keywords:** Art criticisms; definition of art criticism; presence; engagement; speculation; 1960s

*Ačkoliv spousta moudrých lidí, a především kritiků, ví hned od narození a docela bezpečně, co kritika je a k čemu slouží, bojím se velmi, že na tyto otázky bezprostřední odpovědi vůbec není, neboť co je kritika jakožto soud o umění, zdá se mi náramně záviset na tom, co je umění.*

(Václav Černý, *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, Praha 1968, s. 31)

Literární kritik Václav Černý v knížce *Co je kritika, co není a k čemu je na světě* uvádí své uvažování o umělecké kritice tím, že právě ona titulní otázka je vlastně podstatou kritiky samé, čímž odkazuje k tradici postosvícenské racionality.<sup>1</sup> Od Kanta se tato schopnost kritičnosti stala sebedefiniční charakteristikou moderních západních společností. Immanuel Kant rozlišuje mezi teoretickým a praktickým rozumem, přičemž ten druhý vyžaduje kritiku nikoliv „čistého rozumu“, ale dopadů svého působení.<sup>2</sup> Tento praktický rozum je tedy silně spojen s otázkou etiky a morálky.<sup>3</sup> Michel Foucault (který se však Kantovu pojetí bránil) chápe kritiku jako politickou aktivitu sloužící k obraně proti represí, když říká, že kritika je „umění nebyť řízen příliš“.<sup>4</sup> Ke společenské zodpovědnosti

<sup>1</sup> Václav Černý, *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, Praha 1968, s. 7.

<sup>2</sup> Srov. Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001. – Idem, *Kritika praktického rozumu*, Praha 1996.

<sup>3</sup> Jan Sokol, Slovník filozofických pojmů, in: Týž *Malá filosofie člověka*, Praha 2007, s. 373. – Thomas Mautner (ed.), *Dictionary of Philosophy*, London 2005, s. 322–323.

<sup>4</sup> Michel Foucault, What is critique, in: *Politics of Truth*, Los Angeles 2007, s. 45.

kritiky můžeme ještě dodat, že je vlastně ve svém jádru činností virtuální – tedy takovou, jež na základě aspektů již přítomných v současnosti produkuje pro budoucnost.<sup>5</sup>

Kritika je natolik zásadně spjata s konkrétními díly, výstavami, akcemi soudobého umění a na druhé straně s dobovou filozofií, že není možné sledovat její autonomní vývoj. Základní časový rozvrh je totiž orientován do přítomnosti, případně směrem do budoucnosti, tedy nikoliv pro minulost. Tento prezentismus je zřejmě též spojen s dalšími charakteristikami, jež různí autoři kritice obecně přisuzují, totiž s angažovaností a spekulativním charakterem.

Zvláštní časovost kritiky zdůrazňuje v charakteristice i Miroslav Petříček, když ji definuje jako to, co pomáhá v umění najít alespoň nějaké, aktuální situací dané normy či hodnoty. Petříček píše: „*Funkce umělecké kritiky je v tomto systému značně paradoxní. Je vidoucí, protože vynáší na povrch a nalézá, a zároveň je slepá. Za nějakých padesát let bude zřejmé, že si toho či onoho nevšimla. Bude vystavena otázkám, jak to že tenkrát dávala tomu či onomu ten či onen význam, ačkoliv, jak je dnes, po padesáti letech zřejmé, měla ona věc význam jiný. Jenomže – díváme-li se z druhé strany – my, kteří žijeme teď, v přítomnosti, můžeme namítat –, a jistěže namítáme: proč by ten náš význam měl být za padesát let nepravda. Proč by měl být nepravda už teď, zatímco ten jiný význam, jak se jeví z odstupu padesáti let, by měl být ten pravý a ten vždy pravdivý.*“<sup>6</sup> Upozorňuje zde na fakt ahistoričnosti, který jsem výše nazvala prezentismem, protože se tentokrát váže nikoliv k věčnosti, ale daleko spíše k neustále opakované přítomnosti. Částečná orientace na budoucnost je podstatná právě pro aspekt etiky, jenž je zase spojen se spekulativní funkcí kritiky. Texty uvažující nad aktuálním stavem světa kriticky musí mít vizi, srovnání, hodnotu, a to nikoliv reálnou (pak by se jednalo o pouhý moralismus), ale právě spekulativní možnost proměny současného stavu směrem k budoucnosti. V případě kritiky výtvarného umění je ale tato spekulativnost spíše upozaděná oproti zmíněné orientaci na přítomné dílo či výstavu.

Reálné dopady prakticky definované kritiky je možné vidět ve dvou základních směrech. Jedním je pozitivistická kritika: založená na „faktech“, jež jsou zdánlivě nezpochybnitelné, což by činilo z kritiky naučitelnou popularizační záležitost. Druhou cestou je kritika realistická, která upřednostňuje určité vidění současného světa a je tedy vždy ideologická. K tomuto realistickému přístupu je pak nutno dodat, že nezbytnou součástí takové kritiky jsou vysoké nároky na eticky citlivé jednání. Autor či autorka si mají vždy být vědomi toho, „*co by se mohlo stát s tím, a s ohledem k tomu, co už víme, ačkoliv to nemusí nikdy nastat*“, jak to formuloval Miroslav Petříček.<sup>7</sup> Jinými slovy, jaké dopady bude text kritiky mít, s ohledem na přítomné podmínky i to, co by mohlo teprve přijít. Tento rozměr je pro kritiku zcela zásadní, protože je nutně spojen s praxí a kritici se s tím (ať už vědomě nebo nevědomě) setkávají pokaždé, když své texty publikují. Bez praktického ukotvení by totiž kritika neměla smysl, byla vždy pouze reflexí minulosti a současnosti. Odsud tak plyne též politický rozměr kritiky jakožto projekce imaginace do budoucnosti.

<sup>5</sup> Sverre Rafnsoe, What is critique? The Critical state Of Critique In the Age of Criticism, *Outlines – Critical Practice Studies* XVIII, 2017, č. 1, s. 29–60, dostupné online na <https://tidsskrift.dk/outlines/article/view/26261/23120>, vyhledáno 16. 4. 2018.

<sup>6</sup> Miroslav Petříček, Rámec uvnitř, in: Jiří Ševčík – Monika Mitášová – Martin Zervan (edd.), *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěšněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*, Praha 2008, s. 181.

<sup>7</sup> Petříček (pozn. 6), s. 41.

Vidět to můžeme na neustálém volání po tom, aby kritika určovala hodnoty a měřítka kvality, jež tak rády využívaly posléze dějiny (nejen) umění a považovaly je za dobové ukazatele.

Jak vlastně kritiku vidí dějiny umění? Na pomoc si vezměme materiál autoritativní a edukační povahy: druhý díl skript pro adepty historie umění z pera Jiřího Kroupy:

„– *kritika hovoří o současnosti, o současném umění*

- *představuje v této současnosti současnou ideu hierarchie hodnot*
- *tyto hodnoty jsou poměřovány s určitým popisovaným uměleckým dílem*
- *hodnotové představy uměleckého kritika se zaměřují zejména na takové umění, které má jistý smysl pro současnost, ale zejména pro budoucnost.*“<sup>8</sup>

Vidíme, že brněnská škola metodologie dějin umění chápe kritické texty jako vítané zdroje informací o umění, jež obsahují právě dobový jazyk a myšlenky. O samotné ideologičnosti, političnosti se však již nezmiňuje, respektive nijak je neproblematizuje. Ukažme si tedy na konkrétním materiálu, jaké úkoly viděli v kritice sami její autoři a autorky. Vzhledem k neuchopitelnosti kritiky se její opisy věnují – podle zaměření a náklonnosti svých vykladačů – buďto vymezení vůči jiným disciplínám (filozofii, dějinám umění atp.), a nebo ohledávají sociální kontext kritiky (její publikum, vztah s trhem atp.). Zaměření na metakritické texty ze 60. let (a méně již ze 70. let) není vedeno pouze mým osobním zájmem o dané období, ale i faktem, že je to právě tato doba, v níž najdeme početně nejvíce metakritických textů. Jsou to zároveň právě 60. léta, kdy je díky živé diskusi o aplikaci marxismu do společenských věd (včetně dějin i teorie umění) možné pozorovat nebyvalý zájem o kritiku a publicistiku obecně a její teorii<sup>9</sup> a tedy i nárůst metakritických textů.

Nejrozsáhlejším z nich je zmíněná knížka *Co je kritika, co není a k čemu je na světě* z roku 1968, která se vztahuje obecně k umělecké kritice, a případně k literární reflexi. Václav Černý rozděluje texty do pěti skupin:

- 1) biograficko-psychologický druh, kde kritik vykládá dílo z osobnosti tvůrce;
- 2) sociologický druh, kdy je dílo vykládáno jako účinek prostředí;
- 3) formalistický, který sleduje vývoj forem a estetické zákonitosti;
- 4) impresionistický druh, kde jsou dojmy z percepce díla podnětem k vlastnímu vyjádření;
- 5) moralistický druh sledující určitý předem daný cíl, a popisující odchylky od něj bez ohledu na další specifika.<sup>10</sup>

Černý pak dále sleduje, čím kritika není – není podle něj uměním, protože nutně potřebuje odstup od toho, co popisuje, o čem přemýšlí a nemůže tedy být s dílem totožná. Není ale ani pedagogikou, ačkoliv pomáhá čtenáři chápat svět kolem a třeba i lépe porozumět umění, jejím účelem není někoho vzdělávat. Daleko spíše je Černý ochoten přiznat kritice určité kvality vědy a filozofie, ačkoliv zdůrazňuje, že sice její povaha se jeví jako filozofická, není ale filozofií či doktrínou: „*kritik filozofuje filozofií implicitní v uměleckém díle a připojuje k ní vlastní soud o její osvobodivé kvalitě*“.<sup>11</sup> Podobně pak porovnává kritiku s vědou: společnou mají touhu po objektivní pravdě a autenticitě, kritika

<sup>8</sup> Jiří Kroupa, *Metody dějin umění. Metodologie dějin umění 2*, Brno 2010, s. 46.

<sup>9</sup> Markéta Devátá, *Marxismus jako projekt nové společnosti. Dvě studie ke společenským vědám (1945–69)*, Praha 2014, s. 7.

<sup>10</sup> Černý (pozn. 1), s. 15.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 54.

navíc může využívat metody různých (nejčastěji humanitních) věd. Černý píše přímo, že se kritik bez vědeckého zázemí neobejde, ale sama kritika umění vědou není, protože je tvůrčí a jako taková je aktem neopakovatelným. Specifický vztah má ale podle Černého, i dalších autorů, k historickým vědám, konkrétně pak k dějinám umění.

Užitečnými zdroji informací o tom, jak se o kritice přemýšlelo, jsou příspěvky ze dvou sborníků s totožným názvem *Umění a kritika*, jež vyšly v letech 1961 a 1979. První je z celostátní konference o kritice, jež se sešla v Praze v roce 1961 v reakci na úkoly dané kritice na Sjezdu socialistické kultury v roce 1959. Jejím hlavním cílem bylo vyjasnit pozice a úkoly kritiky umění v době po „dobudování socialismu“. Druhý sborník je pak výsledkem brněnského symposia o kritice konaného v červnu 1979. Další texty najdeme mezi příspěvky z mezinárodní konference organizované asociací kritiků umění AICA, jež se v roce 1966 konala v Praze a Bratislavě. Tématem konkrétně tohoto kongresu bylo „Essence and Function of Art Criticism“.<sup>12</sup> Pouze některé příspěvky byly přeloženy nebo vydány v češtině, a to ve speciálním vydání *Výtvarné práce 18-19/1966*. Mimo tyto dokumenty je metakritických textů jen málo. Jedním z nich, spíše výjimkou potvrzující pravidlo, je text Jindřicha Chalupického *Obhajoba kritiky* z roku 1964.

V příspěvcích ze sborníků se prolíná opět několik témat, jimiž je možné charakterizovat kritiku umění. Jednak je to vztah k dějinám umění a filozofii, dále vztah kritiky, umění a společnosti a též funkce vzhledem ke společnosti – dobově řečeno úkol kritiky – zda má být informativní nebo výchovná.

Dějiny umění, a stejně tak i filozofie, jsou v těchto textech popisovány jako zásadní nezbytné „vědní“ obory, jejichž ovládnutí a znalost aktuálních diskusí v nich je pro kritiku nezbytná. Podle Jiřího Kotalíka pramení postavení kritiky umění z nejasného vztahu k dějinám umění: „Kritiku lze rozvíjet jen na podkladě vyhraněného teoretického názoru a v opoře o bezpečně znalosti uměleckohistorické.“<sup>13</sup> Jean A. Keim se v příspěvku z kongresu AICA věnuje specializaci kritika a poukazuje na to, že určité zaměření na oblast a období je nezbytné, ale zároveň nebezpečné ve své omezenosti.<sup>14</sup> Jan Kříž pak v příspěvku *Dilema kritiky* z téže konference chápe kritiku jako přímo svého druhu historii umění současnosti a požaduje co největší odstup od popisovaného umění, ačkoliv si uvědomuje, že to je spíše paradoxní situace, když se má kritik zároveň dostat k dílu co nejbližší. Výslovně pak upozorňuje, že kritika je vždy zaujatá a angažovaná.<sup>15</sup> Marian Váross pak píše, že problémem soudobého psaní je především to, že se kritice věnují nejčastěji nedostatečně metodologicky a teoreticky vzdělaní mladí absolventi dějin umění.<sup>16</sup> Z argumentace většiny příspěvků, které se týkají této diskuse, vyplývá, že kritika je od dějin umění odlišná, není vědou sama o sobě a nelze ji odvozovat ani ztotožňovat přímo s filozofií umění, a to právě proto, že se zabývá vždy aktuální a nikoliv historickou tvorbou nebo obecně světem kolem.

S tím souvisí i další z témat, jež se v metakritických textech vyskytuje. Týká se kritiky jakožto prostředníka mezi umělcem a společností. Často je kritice ukládán úkol vysvět-

<sup>12</sup> Viz <http://aicainternational.org/en/list-of-aica-international-congresses-and-general-assemblies>, vyhledáno 20. 12. 2017, srov. editorial *Výtvarné práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 1.

<sup>13</sup> Jiří Kotalík, Diskusní příspěvek z konference, in: *Umění a kritika*, Praha 1961, s. 160.

<sup>14</sup> Jean A. Keim, Specializace uměleckého kritika, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 5.

<sup>15</sup> Jan Kříž, Dilema kritiky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 8.

<sup>16</sup> Marian Váross, Diskusní příspěvek z konference, in: *Umění a kritika*, Praha 1961, s. 275 a 276.

lovat umění „lidu“, který se jinak nemá šanci v aktuálním dění vyznat – volá se též po studijních výjezdech do zahraničí, aby kritici znali i západní umění vzniklé v buržoazní společnosti a mohli lépe argumentovat, proč že je to socialistické umění blíže realitě.<sup>17</sup> Podobně argumentuje nezbytnost kritiky i Karel Hetteš, který se věnuje důležitosti kritiky užitého umění a designu.<sup>18</sup> Chalupecký v příspěvku z kongresu AICA rozebírá angažovanost kritiky jakožto převodního mechanismu mezi uměním a společností. Kritik má za úkol především obhajovat roli a „aktivovat funkci“ umění v moderním světě skrze rozlišování podstatného a nepodstatného pseudoumění. Pro Chalupeckého je to zásadním argumentem k tvrzení, že kritika nikdy není nezaujatá, ale naopak vždy angažovaná.<sup>19</sup>

Podle Mirko Nováka je umění „rozřhveno společenskou skutečností“ a tedy v důsledku vyžaduje na kritikovi daleko větší „emoční účastenství“.<sup>20</sup> Proto také nelze pouštět politický rozměr kritiky ze zřetele. Jedním z problémů soudobé kritiky počátku šedesátých let je podle Nováka „přílišná spekulativnost“ a malé ukotvení v realitě, „přefilozofičení“. Chybí mu i osobní angažovanost kritiků, kteří pouze „pitvají mrtvolu díla“.<sup>21</sup> To je výtka vracející se ve většině textů – totiž otázka, jak moc je úkolem kritiky věnovat se pouze jednomu dílu/výstavě a nakolik jej má naopak kontextualizovat či snad vykládat subjektivně. S tím, jak je kritice přisuzována rozhodující role ve zprostředkování soudobého umění společnosti – čímž pomáhá budovat nového socialistického člověka –, souvisí i problém kritikovy morální způsobilosti a náročnosti této profese, jak na něj upozorňoval na kongresu AICA v příspěvku *K problému morálky kritiky* Jiří Šetlík.<sup>22</sup> Ukazuje na dvojí rozměr morálních soudů: jednak ve vztahu k dílu a společnosti, dále též ve vztahu k umělci-člověku. Vidíme, že rozpor marxistického myšlení a fenomenologie neměli často vyřešený ani sami někteří kritici.

V mnoha příspěvcích se řeší též nutné vzdělávání kritiků, které je tu spojeno jak s úkolem škol dějin umění (u nichž je kritizováno, že obor nebyl již několik let otevřen) nebo rolí muzeí (například Moravská galerie je v několika diskusních příspěvcích kritizována za odklad otevření stálé expozice umění 20. století), tak i úkolem stranickým.<sup>23</sup>

V relativně svobodné a intelektuálně podnětné diskusi v rámci AICA kongresu na podzim roku 1966 přednesl velmi skeptický příspěvek František Šmejkal. Na úvod prohlašuje, že v soudobém stavu kritiky (a myslí přitom zřejmě především československou situaci) nepovažuje za adekvátní diskusi o detailech, co kritika je, o jejích metodách a tématech. Namísto toho navrhuje diskutovat *Podmínky a předpoklady*, jak nazval i svůj příspěvek.<sup>24</sup> Šmejkal píše: „*Jestliže se totiž zde už prosadila myšlenka, že dnešní umění nemůže být uniformní, názorově jednotné a bezprostředně přístupné či srozumitelné všem vrstvám společnosti, že dnešní kultura je a musí být vnitřně diferencovaná, pak pro kritiku, zdá se, tato diferenciaci neplatí. Od výtvarné kritiky se i nadále vyžaduje, aby byla objektivní, tzn. neosobní, krotká a taktikářská, aby byla konformní ke všem existujícím způsobům výrazu, dovedla je pochopit a nezaujatě zhodnotit, a zároveň také, aby nebyla příliš odborná, pro-*

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 276.

<sup>18</sup> Karel Hetteš, Průmyslové výtvarnictví a kritika, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 8.

<sup>19</sup> Jindřich Chalupecký, Cesta kritiky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 8.

<sup>20</sup> Mirko Novák, Diskusní příspěvek z konference, in: *Umění a kritika*, Praha 1961, s. 209.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 209.

<sup>22</sup> Jiří Šetlík, K problému morálky kritiky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 11–12.

<sup>23</sup> Jiří Hlušíčka, Zpráva o zasedání výtvarné sekce, in: *Umění a kritika*, Brno 1979, s. 200–201.

<sup>24</sup> František Šmejkal, Podmínky a předpoklady kritiky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 18–19, s. 12.

tože všechny časopisy, které jí mohou poskytnout publicitu, jsou určeny širokému publiku, jež podle názoru redakcí vyžaduje výklad dostatečně čtivý a populární. Shrneme-li všechny tyto požadavky, pak zjistíme, že se vlastně od kritiky žádá, aby nebyla vůbec.“

Z úryvku je zřejmé, že Šmejkal situaci své doby přeháněl a záměrně vyhrotil, zároveň se však jeho slova zanedlouho naplnila, když byly oborové časopisy *Výtvarná práce* i *Výtvarné umění* zrušeny. Pro naše téma je tu však zajímavější ona skepse k tomu, zda je vůbec přijatelné uchopit kritiku jakožto jednotnou disciplínu. Právě v oněch požadavcích, které se vzájemně vylučují, je podle Šmejkala to, co dělá kritiku kritikou. Pokud se vrátíme na začátek, k otázce „Co je to vlastně kritika?“, pak můžeme odpovědět jednoduše: není nic jako kritika, taková otázka je špatně položená: existují jen kritiky v plurálu a jejich autoři a autorky, a to podobně, jako není jedno umění, ale celé skupiny různých (i prolínajících se) umění (jež se také nenechá snadno definovat). Afinita umění a výtvarné kritiky je pro další bádání podstatná stejně jako otázka, již otevřel Šmejkal: totiž, jaké byly podmínky a předpoklady výtvarné kritiky 60. let? Další postup bude vyžadovat průzkum fungování československé sekce AICA, jednotlivých redakcí, běh a obecně institucionálních možností a zázemí. Zcela nezbytné je ale též vypracování profilů jednotlivých kritiků a kritiček, jež dosud – až na pár čestných výjimek – chybí.

#### LITERATURA

- Václav Černý, *Co je kritika, co není a k čemu je na světě*, Praha 1968.
- Markéta Devátá, *Marxismus jako projekt nové společnosti. Dvě studie ke společenským vědám (1945–69)*, Praha 2014.
- Michel Foucault, What is critique, in: *Politics of Truth*, Los Angeles 2007.
- Immanuel Kant, *Kritika čistého rozumu*, Praha 2001.
- Immanuel Kant, *Kritika praktického rozumu*, Praha 1996.
- Miroslav Petříček, Rámeč uvnitř, in: Jiří Ševčík – Monika Mitášová – Martin Zervan (edd.), *(a)symetrické historie – zamlčené rámce a vytěsněné problémy. Sborník k sympoziu o antologiích českého a slovenského umění 2. poloviny 20. století*, Praha 2008.
- Sverre Rafnsøe, What is critique? The Critical state Of Critique In the Age of Criticism, *Outlines – Critical Practice Studies XVIII*, 2017, č. 1, s. 29–60.
- Výtvarné práce XIV*, 1966, č. 18–19.
- Umění a kritika*, Praha 1961.
- Umění a kritika*, Brno 1979.

## JAK ČÍST STROP? MOŽNOSTI VNÍMÁNÍ ŠABLONOVÉ MALBY V PROSTORU STŘEDOVĚKÉHO KOSTELA

EVA CSÉMYOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: eva.csemyova@gmail.com

### ABSTRACT

**How to understand the ceiling? Perception possibilities of stencil paintings within a medieval church**

This study deals with possibilities of perception and interpretation of late medieval flat wooden ceilings decorated with stencil painting in Central Europe's churches. Based on historical sources is shown the long tradition of separating the inner space from the roof and also the custom of its decorating. Therefore, the late medieval ceilings can not be considered as an isolated phenomenon, but a manifestation of a long trace. On the examples of until today preserved ceilings is shown the iconographic interpretation of individual motifs and the fact that their meaning can be further varied due to their mutual position or location in the church space. Outlined is also the question of the existence of an overarching iconographic program for the ceiling decoration.

**Keywords:** stencil painting; wooden flat ceilings; medieval church; medieval art; ornament; polychromy; iconography

Součástí interiéru pozdně středověkých kostelů se v oblasti střední Evropy staly ploché dřevěné stropy, které představovaly technicky méně náročnou alternativu k zaklenutí vnitřního prostoru. Předmětem zájmu tohoto příspěvku je možnost interpretace jejich výzdoby, ke které byla s oblibou využívána technika šablonové malby. Je možné předpokládat, že malované stropy plnily podobně jako další prvky výzdoby úlohu spolunositele výtvarně vyjádřeného religiózního programu, nebo je jim hlubší význam pouze přisuzován, a šablonová výmalba měla ryze dekorativní funkci? Při hledání odpovědi na tuto otázku bude věnována pozornost dobovým písemným pramenům, které prozrazují více o historii užití plochých stropů v prostoru kostela i tradici jejich výzdoby, a zároveň alespoň částečně přibližují dobový názor na jejich podobu. Nejvýznamnějším zdrojem poznání zůstávají přirozeně památky samy, kterých se však z původního množství dochoval jen zlomek, a k jejich hodnocení je tak třeba přistupovat s vědomím, že jejich podobu, která je výsledkem řady oprav i restaurátorských zásahů, nelze považovat za autentickou.

### Nejstarší ploché dřevěné stropy a jejich výzdoba

Zmínky v nejstarších písemných pramenech ukazují, že kontinuita výskytu plochých dřevěných stropů sahá hluboko do minulosti. Oproti zažitému předpokladu výsadního postavení otevřeného krovu se první dřevěné stropy objevují zřejmě již v raně křesťan-

ských bazilikách.<sup>1</sup> Na počátku 7. století Isidor ze Sevilly v XIX. knize *Etymologiae* konstatuje, že „je hezké, když je kostel vyzdobený tak, že je krov od vnitřního prostoru oddělen zlatým stropem“.<sup>2</sup> O století později ukazují vztah raně karolinského umění k uspořádání interiéru kostela kapitularia Karla Velikého (789), v nichž je normativně dáno, že „nad oltářem má být plochý strop“<sup>3</sup> – lze předpokládat, že je zde vyhláškou upravena již existující praxe a že ploché stropy byly běžnou součástí sakrálních interiérů. Ani v průběhu dalších staletí nebyly dřevěné stropy vzácností, jak prozrazuje výskyt termínů jako „camera“, „caelum“, „lacunarium“ či „tabulatum“ ve středověkých textech. Plochými dřevěnými stropy byly uzavřeny rozdílné sakrální stavby od malých kaplí a oratoří (Sv. Michael ve Fuldě, 820–822) až po velké kostely (např. Sv. Martin v Torue, kolem 460). Svě uplatnění nacházely také v prostorech klášterů, například v křížové chodbě (Reichenau, 994–966), v dormitoriu (Redon, kolem 868) nebo refektáři (Montecassino, kolem 1071).<sup>4</sup>

Ohledně výzdoby nejstarších stropů se prameny omezují pouze na stručné zmínky. Jednou z vůbec prvních je popis nově osazeného stropu vstupní haly kostela sv. Martina ve městě Braga (2. pol. 6. stol.), o němž sv. Řehoř z Tours uvádí, že zde byly vymalovány zelené keře vinné révy s hrozny.<sup>5</sup> Ve druhé polovině 10. století se již výzdoba dřevěných stropů stává z hlediska ikonografie námětů srovnatelnou s nástěnnými malbami. Dozvídáme se, že v rámci výzdoby dřevěných stropů se v této době objevují mj. znázornění scén ze Starého a Nového zákona (Hildesheim, kol. 1022; Merseburg, 1133), život a utrpení Krista (Wilton, 984), Kristus Pantokrator (Toul, před 1100), nebo Panna Maria ve slávě spolu s vyobrazením apoštolů a světců (Petershausen, 1127–1164).<sup>6</sup>

Podoba nejstarších dochovaných památek potvrzuje předpoklad, že jak v kompozici jejich výzdoby, tak ve volbě námětů panovala velká rozmanitost. Patří mezi ně strop kostela sv. Martina ve švýcarském Zillis (1109–1114), jehož výzdobu tvoří christologické scény a výjevy z legendy sv. Martina, které obklopují motivy bájných vodních stvoření,<sup>7</sup> strop z kostela sv. Michaela v německém Hildesheimu, kde je ústředním bodem ztvárnění Kořenu Jesse doprovázené obrazy apoštolů, proroků a čtyř řek Ráje (kol. 1230)<sup>8</sup> či strop kostela Dädesjö (kol. 1260), který zdobí postavy andělů a evangelistů spolu s christologickými a mariánskými výjevy umístěnými do třiceti medailonů.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Georg Gottfried Dehio – Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes: historisch und systematisch dargestellt*. I, Stuttgart 1892, s. 101.

<sup>2</sup> „Venustus est, quicquid illud ornamenti et decoris causa aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae.“ Cit. dle Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1896, s. 5.

<sup>3</sup> „Ut super altaria teguria fiant vel laquearia.“ Cit. dle ibidem, s. 11: – Termínem *laquearia* však může být kromě plochého stropu v apsidě označeno rovněž ciborium či baldachýn nad oltářem.

<sup>4</sup> Nataša Golob, *Poslikani lesení stropi v Zahodni Evropi: iz virov za zgodnji in visoki srednji vek, Zbornik za umetnostno zgodovino XXIII*, 1987, s. 41–46.

<sup>5</sup> „Ante huius sedis porticum vitium camera extensa per traudes dependentibus uvis quasi picta vembat.“ Viz Eismarie Knögel, *Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit, Bonner Jahrbuch CXL–CXLI*, 1936, s. 102.

<sup>6</sup> Viz Golob (pozn. 4), s. 53.

<sup>7</sup> Marc Antoni Nay, *Die Bilderdecke von Zillis: Grundlagen und Versuch einer Rekonstruktion*, Chur 2015, s. 77–138.

<sup>8</sup> Manfred Lausmann – Peter Königfeld, *Das romanische Deckenbild der Ev. Pfarrkirche St. Michael in Hildesheim*, in: Hans-Herbert Möller (ed.), *Restaurierung von Kulturdenkmalen. Beispiele aus der niedersächsischen Denkmalpflege II.*, Hameln, 1989, s. 197–201.

<sup>9</sup> Rudolf Zeitler, *Reclams Kunstführer Schweden*. Stuttgart 1985, s. 641–644.



## Šablonované stropy pozdního středověku

Teprve od druhé poloviny 15. století se malované ploché dřevěné stropy v interiérech kostelů zachovaly ve větším počtu. Kromě figurálních výjevů provedených malbou z volné ruky nebo s pomocí paуз<sup>10</sup> se objevuje nový typ výzdoby, kdy je plocha stropu vyplněna opakujícími se motivy provedenými s pomocí šablon.<sup>11</sup> Nejstarší šablonované stropy jsou tvořeny několika řadami desek orientovanými ve směru lodi, kdy mezery mezi jednotlivými deskami překrývaly úzké lišty. Širší ozdobně vyřezávané lišty pak vzájemně oddělují jednotlivé řady a ohraničují strop. [Obr. 1] Při dekorování byla každá deska chápána jako samostatný celek, kterému byl přidělen vlastní motiv uplatněný po celé jeho délce, a tudíž výzdoba vytvářela dojem rytmicky organizované plochy. Základní schéma může být dále oživeno užitím podmalby v podobě barevných pásů, klikatek nebo polí, které vizuálně spojují jednotlivé desky v rámci stropu. U mladších stropů se začíná prosazovat rovněž dekorování desek několika střídajícími se motivy, nebo vložením odlišného motivu do jinak uceleného dekorativního pásu. Na přelomu 15. a 16. století se struktura plochy stropu začíná měnit a na oblibě nabývá členění pomocí lišt do menších čtvercových nebo pravoúhlých polí připomínajících renesanční kazety, kterým dominuje jeden výrazný centrální motiv, často ještě po stranách rámovaný drobnějšími vzory. [Obr. 2]

### Možnosti interpretace šablonové malby

Hledání odpovědi na otázku možnosti interpretace šablonové výmalby středověkých stropů je třeba zahájit na úrovni jednotlivých motivů, kterých se v rámci výzdoby jedné památky mohlo uplatnit až několik desítek. Vzhledem k principu šablonové malby, spočívajícím v opakování jednotlivých motivů, nabývají tyto charakteru ornamentu, a u řady z nich skutečně estetická či dekorativní funkce dominuje nad tou narativní. Patří mezi ně různé abstraktní a geometrické prvky, motivy přejímané ze vzorů soudobých brokátových textilií či variace stylizovaných vegetabilních motivů; o nichž lze zároveň říci, že v rámci výzdoby převládají.<sup>12</sup>

V menší míře jsou zastoupeny motivy, v nichž rozpoznáváme konkrétní námět, a které zároveň působí dojmem, že za jejich volbou stojí symbolický význam. Souvislost se sakrálním prostorem je nezpochybnitelná u mariánských a christologických motivů, mezi něž patří například Assumpta, veraikon, Kristův monogram IHS ve slunci, monstrance s hostií či beránkem nebo nápisové pásy. Podobně je tomu také u prvků vycházejících z architektonického tvarosloví gotiky, typicky se jedná o fiály s kraby a liliemi nebo o variace kružeb.

<sup>10</sup> Při tomto postupu byl požadovaný ornament nejprve schematicky namalován na pergamen, karton nebo papír, a linie jeho obrysu vyznačeny drobnými otvory. Po přiložení paúzy na dekorovanou plochu bylo skrze otvory naneseno sypké barvivo a následně bylo možné podle vytvořených pomocných bodů provést malbu.

<sup>11</sup> Principem techniky šablonové malby je opakované nanášení barvy za použití pomůcky zhotovené z pergamenu nebo olejem impregnovaného papíru, ve kterém jsou výřiznuty otvory do podoby požadovaného motivu.

<sup>12</sup> Margareta Faist, *Bemalte Holzdecken in Steiermark und Kärnten* (disertační práce), Institut für Kunstgeschichte, Karl-Franzens-Universität Graz 1948, s. 27–34.

Jen zlomek z celkového množství, a to i u stropů, které jsou na tento typ dekorace bohaté, pak tvoří zoomorfni a figurální motivy. Ohledně smyslu jejich přítomnosti zaznívají předpoklady, že „jejich výskyt význam nemá a souvisí pouze s invencí jednotlivých umělců“,<sup>13</sup> kteří „měli výrazně větší volnost při volbě námětů než umělci vysokého umění, a zmiňované motivy užívali na základě tradice, ale v době vzniku šablonových dekorací již pozapomněli jejich původní význam“.<sup>14</sup> Pokud se však pokusíme o jejich interpretaci na základě poznatků týkajících se analogických motivů užitých v dalších uměleckých oborech, zejména deskové, nástěnné nebo knižní malbě, ukazuje se u většiny z nich, že mají ve výzdobě stropu své logické místo. Z vyobrazení jetelových listů se stane připomínka Nejsvětější Trojice, vinná réva s hrozny upomene na eucharistii, jelen – jeden z nejčastěji se vyskytujících a nejvíce variováných šablonových motivů zvířat – může být na základě Fyziologu chápán jako symbol Krista<sup>15</sup> a vyobrazení jednorozce mariánským motivem. Kromě dekorativní funkce byla tedy řada šablonových motivů zároveň nositelem významu srozumitelného pro tehdejší věřící.

Na uvědomělou práci autorů s motivy ukazují příklady, kdy je opuštěno základní výzdobné schéma pracující s opakováním jediné šablony v rámci dekorované desky, a na základě vzájemné skladby dvou různých sousedících motivů dochází k proměně jejich významu. Příkladem může být výzdoba dřevěného kostela sv. Archanděla Michaela v polském Dębnie Podhalańském (kolem r. 1500), kde se setkáváme se znázorněním scény lovu na jelena, kdy jedna z užitých šablon představuje švanou zvěř a druhá pak loveckou družinu. Tento výjev může být dále interpretován jako symbolický odkaz na pronásledování Krista. Ve stejném kostele byl obdobným způsobem z motivu draka a postavy rytíře na koni vytvořen námět sv. Jiří zabíjející draka.<sup>16</sup> [Obr. 3] V odlišném významu se postava jezdce objevuje v kostele sv. Jakuba v Małujowicích (kolem r. 1500), kde byla šablona visle převrácena pro znázornění rytířského souboje.<sup>17</sup> V kostele sv. Kateřiny ve Wielopolu (kolem r. 1534) dochází k pozoruhodnému uplatnění motivu jednorozce, který je v jednom případě doplněn otiskem nápisové pásky *is maria*, čímž je akcentován mariánský charakter tohoto symbolu.

Z hlediska možnosti posoudit dobové vnímání výzdoby je neobyčejně zajímavá skupina plochostropých kostelů v rakouských Korutanech, pro jejichž z výtvarného hlediska kvalitní a motivicky bohatou výmalbu je charakteristické kombinování motivů provedených z volné ruky a s pomocí šablon a pauz. Kromě běžných námětů se zde setkáváme s vyobrazením negativních sil symbolicky ohrožujících prostor kostela, na jejichž přítomnost okolní výzdoba reaguje. V kostele sv. Leonarda ve Schlanitzen (1498) jsou zastoupeny v podobě bájných zvířat, vedle nichž je však v ploše dekorované desky vždy použit motiv monstrance, který jim symbolicky zabraňuje proniknout k presbyteriu. V kostele sv. Markéty v Mallestigu (kolem 1510) se objevuje démonická bytost v podobě lidské hla-

<sup>13</sup> Janina Eysymontt, Patronowy strop kościoła w Małujowicach, *Roczniki Sztuki Śląskiej* XI, 1977, s.102–103.

<sup>14</sup> Siegfried Hartwagner, Schablonierte sowie bemalte Holzdecken in Kärnten und ihre Restaurierung, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXII, 1968, s. 162.

<sup>15</sup> Günter Bandmann – Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie, Vol. II.: Fabelwesen – Kynokephalen*, Roma 1994, s. 202.

<sup>16</sup> Zofia Medwecka, Inwentaryzacja malowideł ściennych w kościele w Dębnie Podhalańskim, *Ochrona Zabytków* LVII, 1962, s. 19–21.

<sup>17</sup> Viz Eysymontt (pozn. 13), s.101–102.

vy s nohama a hadem místo jazyka, která je na okolních lištách doprovázena opakujícím se textem „*nimt vnd geit*“ sloužícím snad jako zaklínadlo, oltář pak navíc chrání příčný pás vytvořený z motivu monstrancí ve východní části stropu.<sup>18</sup> [Obr. 4] S podobným principem se setkáme také v kostele sv. Lamberta v Lampersbergu (počátek 16. stol.), kde je oltář svěřen pod ochranu patronátního světce vyobrazeného přímo nad ním. Autoři výzdoby tedy vnímali nejen významový vztah mezi jednotlivými motivy, ale zároveň i vztah jejich umístění vůči prostoru kostela.

## Ikonografický program plochých stropů

Pokud se od jednotlivých motivů přesuneme ke stropu jako celku, vyvstává otázka, zda existoval předem promyšlený záměr, s nímž byla výmalba realizována, případně i ucelený ikonografický koncept. Názory odborné veřejnosti se v tomto ohledu rozcházejí. Část badatelů tuto možnost zcela odmítá a za prvotní účel šablonové výmalby považuje dosažení celistvého a zároveň dekorativního vyznění plochy. J. Eysymontt předpokládá, že „*motivy jsou do pásů skládány bez kompozice, na principu adice*“.<sup>19</sup> Podobně N. Golob zmiňuje možnost, že „*přestože lze u jednotlivých otisků šablonové malby vyvodit jejich význam na základě dobových konvencí a je možné doložit i příklady, spíše výjimky, kdy šablony v rámci stropu tvoří seskupení dle logického pravidla a jejich náměty spolu vzájemně souvisí, při posuzování stropu jako celku se ukazuje, že jeho ikonografický program zřejmě nikdy nebyl koncipován na základě jedné zastřešující myšlenky*“.<sup>20</sup>

S. Hartwagner poukazuje na možnost, že původní význam stropů je dnes již nečitelný v důsledku nepůvodnosti podoby jejich výzdoby, avšak konstatuje, že „*pokud se člověk zamyslí, uvidí za nesmyslným uspořádáním pořádek, jestliže zapojí číselnou symboliku, číselnou mystiku a číselnou magii. Vědomá číselná symbolika a nevědomá magie čísel totiž přirozeně patřily do myšlení středověkého člověka*“.<sup>21</sup> Z pohledu matematiky a geometrie přistupuje k výkladu šablonové výmalby i U. Wagner.<sup>22</sup> Podobné úvahy však dost možná přesahovaly jak možnosti jejich autorů, tak i prostých věřících, kteří byli návštěvníky těchto kostelů.

Vzhledem k dominanci a bohatství vegetabilních vzorů v rámci šablonové malby se jako logická nabízí interpretace B. Wolff-Łozińskiej, která se domnívá, že „*koncepce interiéru se v 16. století proměňuje v namalovanou představu Nebeského ráje, v němž se stropní dekorace mění ve volnou spleť rostlinných altánů, prosvětlených sluncem, protkaných pestrými květy a oživených lidskými postavami, zvířaty a dalšími motivy*“.<sup>23</sup> Skutečnost, že podobné vnímání výzdoby mohlo být vlastní i středověkému člověku, dokládá předmluva ke III. knize spisu Theofila Presbytera *Schedula diversarum artium* v níž popisuje, jaké

<sup>18</sup> Viz Hartwagner (pozn. 12), s. 156.

<sup>19</sup> Viz Eysymontt (pozn. 13), s. 101–102.

<sup>20</sup> Nataša Golob, Bemalte Holzdecken, in: Janez Blažic (ed.), *Gotik in Slowenien*, Ljubljana 1995, s. 371–377.

<sup>21</sup> Viz Hartwagner (pozn. 14), s. 158–159.

<sup>22</sup> Uwe Wagner, Die Spätgotische Schablonenmalerei. Zum Stand der Untersuchungen der Schablonenmalereien der Kirche zu Reinstädt, *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken VIII*, 1999, s. 21–30.

<sup>23</sup> Barbara Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich I połowy XVI w. Dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971, s. 14–16.

pocity se zhostí věřícího po vstupu do prostoru kostela „*tak krásně zdobeného, opatřeného dřevěným stropem a zdmi s různými malbami v mnohých barvách; před pozorovatelem se otvírá obraz Ráje, v němž jsou rozličné květy, který se zelená travou a listy, kde jsou duše svatých korunovány na základě jejich zásluh; a který působí, že člověk chválí dílo Boha Stvořitele a jeho zázraky. Lidské oko neví, kde dříve spočinout. Pohlédne-li na strop, spatří ho pokrytý květy jako pallium, pohlédne-li na stěny, uvidí obraz Ráje, pohlédne-li na bohatství paprsků světla proudící z oken, může obdivovat nekonečnou krásu skel a rozmanitost nejcennějšího díla.*“<sup>24</sup>

## Malované stropy jako projev dobové estetiky

Přestože dřevěné stropy zdobené šablonovou malbou mohou z pohledu dnešní doby působit jako neobvyklý úkaz, spojují v sobě ve skutečnosti výzdobné prvky a výtvarné principy, které byly v období středověku běžné a postupovaly různými uměleckými odvětvími. Důležitým a posledním krokem interpretace je proto alespoň stručný pokus o nástin jejich zasazení do širšího kontextu umění pozdního středověku. Ohledně užívaných motivů již byla zmíněna přímá souvislost a zřejmě i přejímání vzorů z dobových tkanin. Podobným příkladem mohou být podlahové dlaždice nebo keramické kachle, kde se objevují téměř totožné náměty od zvířat, rostlin a dekorativních motivů až po světské a křesťanské motivy.

Tendence vyplňovat volné obrazové plochy dekorativními motivy se uplatňuje u dobových nástěnných i deskových maleb; typickým příkladem může být vyobrazení Panny Marie v rajské zahradě (Mistr Rajské zahrady, 1410). Velmi blízko mají k estetice malovaných stropů také tapiserie, kde jsou hlavní výjevy obklopeny zeleným loubím, do kterého jsou dále zasazeny drobnější výzdobné prvky (Dáma a jednorozec, přelom 15. a 16. století). Podobný princip se uplatňuje také v malovaných interiérech sklonku středověku, označovaných pro svou podobu jako zelené světnice. Příkladem mohou být nástěnné malby na zámku v Blatné (konec 15. století), kde se rozvíjí několik ikonografických rovin od satiricko-humorné sféry kejklřů, přes heraldickou reprezentaci šlechty až po vyobrazení světců, a tyto výjevy opět spojuje do jednoho rámce zelené loubí vyplňující veškeré plochy. Šablonové motivy užívané pro výzdobu dřevěných malovaných stropů ani stropy samotné tedy nemohou být chápány a posuzovány jako izolovaný úkaz, ale jako výraz estetických nároků doby, v níž tyto památky vznikaly.

---

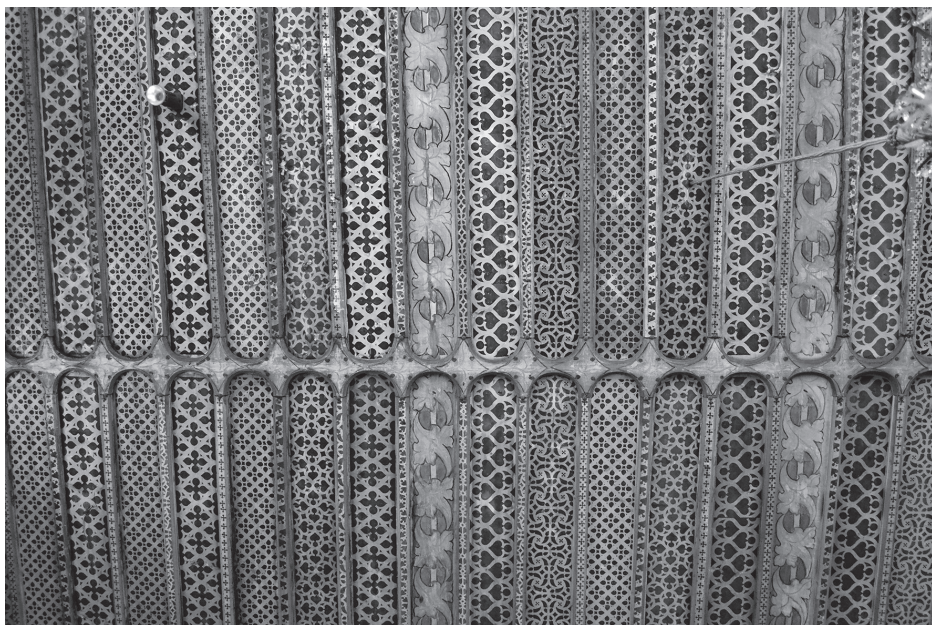
<sup>24</sup> Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, Wien 1874 (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VII): „tanto lepore decorasti, et laquearia seu parietes diverso opere, diversisque coloribus distinguens paradysi Dei speciem floribus variisque vernantem, gramine foliisque virentem, et sanctorum animas diversi meriti coronis foventem, quodammodo aspicientibus ostendisti, quodque creatorem Deum in creatura laudant, et mirabilem in operibus suis praedicant, effecisti. Nece-enim perpendere valet humanus oculus, cui operi primum aciem infingat; si respicit laquearia, vernant quasi pallia; si considerat parietes, est paradysi species; si luminis abundantiam ex fenestris intuetur, inaestimabilem vitri decorem et operis pretiosissimi varietatem miratur.“ Přeloženo autorkou.

## Poděkování

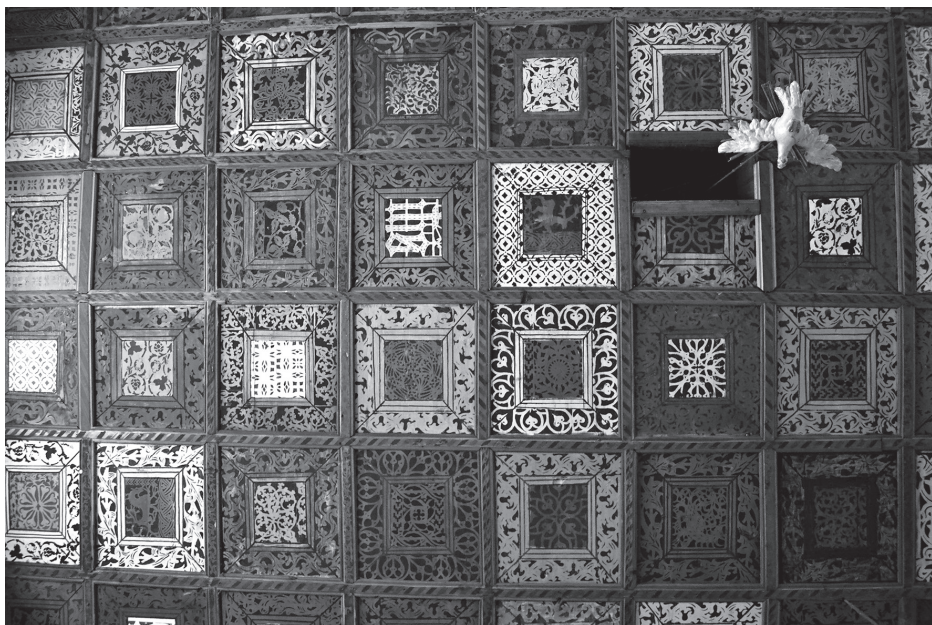
Tento výstup vznikl s finanční podporou grantu poskytnutého GA UK č. 644316, s názvem Užití šablonové malby ve výzdobě interiérů a mobiliáře středověkých kostelů Rakouska, řešeného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy.

## LITERATURA

- Günter Bandmann – Engelbert Kirschbaum, *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Vol. II., Roma 1994.
- Georg Gottfried Dehio – Gustav von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes: historisch und systematisch dargestellt*, Stuttgart 1892.
- Nataša Golob, Poslikani leseni stropi v Zahodni Evropi: iz virov za zgodnji in visoki srednji vek, *Zbornik za umetnostno zgodovino* XXIII, 1987, s. 35–53.
- Nataša Golob, Bemalte Holzdecken, in: Janez Blažič (ed.), *Gotik in Slowenien*, Ljubljana 1995, s. 371–377.
- Janina Eysymontt, Patronowy strop kościoła w Małujowicach, *Roczniki Sztuki Śląskiej* XI, 1977, s. 7–17.
- Margareta Faist, *Bemalte Holzdecken in Steiermark und Kärnten* (disertační práce), Institut für Kunstgeschichte, Karl-Franzens-Universität Graz 1948.
- Siegfried Hartwagner, Schablonierte sowie bemalte Holzdecken in Kärnten und ihre Restaurierung, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* XXII, 1968, s. 146–164.
- Eismarie Knögel, Schriftquellen zur Kunstgeschichte der Merowingerzeit, *Bonner Jahrbuch* CXL–CXLI, 1936, s. 285–290.
- Manfred Lausmann – Peter Königfeld, Das romanische Deckenbild der Ev. Pfarrkirche St. Michael in Hildesheim, in: Hans-Herbert Möller (ed.), *Restaurierung von Kulturdenkmälern. Beispiele aus der niedersächsischen Denkmalpflege II.*, Hameln, 1989, s. 197–201.
- Zofia Medwecka, Inwentaryzacja malowideł ściennych w kościele w Dębnie Podhalańskim, *Ochrona Zabytków* LVII, 1962, s. 19–39.
- Marc Antoni Nay, *Die Bilderdecke von Zillis: Grundlagen und Versuch einer Rekonstruktion*, Chur 2015.
- Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium* (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance VII), Wien 1874.
- Julius von Schlosser, *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien 1896.
- Uwe Wagner, Die Spätgotische Schablonenmalerei. Zum Stand der Untersuchungen der Schablonenmalereien der Kirche zu Reinstädt, *Beiträge zur Erhaltung von Kunstwerken* VIII, 1999, s. 21–30.
- Barbara Wolff-Łozińska, *Malowidła stropów polskich 1 połowy XVI w. Dekoracje roślinne i kasetonowe*, Warszawa 1971.
- Rudolf Zeitler, *Reclams Kunstführer Schweden*, Stuttgart 1985.



**Obrázek 1:** St. Lorenzen ob Murau, kostel sv. Vavřince, kolem r. 1500, šablonovaný strop. Foto: Eva Csémyová



**Obrázek 2:** Predlitz, farní kostel, 1. čtvrtina 16. století, šablonovaný strop. Foto: Eva Csémyová



**Obrázek 3:** Dębno Podhalańskie, kostela sv. Archanděla Michaela, kolem r. 1500, detail motivu sv. Jiří zabíjející draka. Foto: Eva Csémyová



**Obrázek 4:** Mallestig, kostel sv. Markéty, kolem 1510, pás monstrancí ve východní části stropu. Foto: Eva Csémyová





**ZA HRANICEMI JAZYKA. K TEORII UMĚNÍ SUSANNE LANGEROVÉ**

TEREZA HADRAVOVÁ

Katedra estetiky a filozofie, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: klinkyhak@gmail.com

**ABSTRACT****Beyond the language limit. Towards the theory of art of Susanne Langer**

To discuss a question of the possibility of a “translation” of a visual work of art into language, the paper outlines the distinction between presentational and discursive symbols as it was conceived by Susanne Langer. It emphasizes the fact that the distinction does not overlap with a difference between the picture and the language. Since the arts (visual as well as literary ones) are a primary example of presentational symbolism, the paper focuses on the mechanism of “swallowing” or “recruiting” a variety of material, including the discursive one, in the creation of works of art. It is emphasized that presentational symbolism is a form of non-discursive knowledge; a claim that, eventually, implies that works of art are liable to discursive treatment only provisionally, with an acknowledgement of the limits of such an endeavour. The discursive exercise of the philosophy of art is then primarily oriented towards securing the conceptual space in which artworks are granted the status of genuine knowledge.

**Keywords:** Susanne Langer; philosophy of art; feeling; language; expression

Jen málokteré otázky v estetice a teorii umění vyvolávají větší rozmanitost odpovědí a souvisejí s více konceptuálními vymezeními než otázka po vztahu jazyka a umění. Někteří tvrdí, že umělecká výpověď je nevyslovitelná: že umělecké dílo je uměleckým dílem právě natolik, nakolik je nelze převést do běžné řeči.<sup>1</sup> Jiní možnost překladu, parafráze či ekfráze, adaptace nebo převedení do jiného sémiotického systému (tedy nejen „běžného jazyka“) principiálně nevylučují, avšak kladou na možnosti převodu rozmanitá omezení, tvrdí, že některé převody možné jsou, zatímco jiné nikoli.<sup>2</sup> A někteří z nich se kloní k názoru, že umělecké dílo lze adekvátně či správně převést ne jedním, ale mnoha (někdy dokonce nekonečně mnoha) způsoby.<sup>3</sup>

Jak prozrazují již některé (polo)technické termíny použité v předcházejícím odstavci, kontroverzi o jazykové převoditelnosti či nepřevoditelnosti umění lze sledovat v mnoha, do jisté míry samostatných oblastech: teorie překladu se dodnes vyrovnává s hrozbou neredukovatelné nejistoty, kterou zhmotnil Quineův myšlenkový experiment s termínem „Gavagai“ a jež trápí nejen „lingvisty v terénu“, kteří se snaží porozumět zcela novému

<sup>1</sup> Srov. Daniel Albright, Ineffability, in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, II, Oxford – New York 1997, s. 493–497.

<sup>2</sup> Viz například Seymour Chatman, What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa), *Critical Inquiry* VII, č. 1, Autumn 1980, s. 121–140.

<sup>3</sup> Srv. například Nelson Goodman, On Some Questions Concerning Quotation, *The Monist* LVIII, 1974, č. 2, s. 294–306.

jazyku,<sup>4</sup> ale také například překladatele poezie – vždyť v každé básni, jak můžeme někdy slyšet, se rodí nový jazyk. Vedle teorie překladu zaměřují otázky po (ne)převoditelnosti umělecké výpovědi také například hermeneutiky či sémiotiky zabývající se pojmem interpretace, teoretiky a teoreticky adaptace nebo, v nedávné době, analytické estetiky a esteticky debatující o roli svědecké výpovědi v estetickém zážitku.<sup>5</sup>

Specifickou oblast této problematiky (nebo, přesněji řečeno, problematik) tvoří otázka vztahu mezi obrazem a řečí. Tato otázka se pochopitelně netýká pouze umění, ale právě zde, v souvislosti s výtvarným či, širěji, vizuálním uměním, získává (mimo jiné i) praktickou naléhavost. Jakým způsobem a s jakou přesností je možné o výtvarných uměleckých dílech vůbec psát? Extrémním příkladem této naléhavosti může být případ slovního popisu nedochovaného či nepřístupného díla: nakolik spolehlivý takový popis je? Jak odlišíme dobrý popis od špatného, lepší od horšího? Existuje něco, co slovy o vizuálním uměleckém díle říci nelze? Je každá diskurzivní výpověď o výtvarném díle nutně v nějakém podstatném ohledu selhávající?

Následující příspěvek věnuji některým z těchto otázek a pokusím se na ně odpovědět s pomocí myšlenkového odkazu americké filozofky Susanne Langerové (1895–1985). Langerová, jejíž filozofie je v prvním ohledu filozofií umění (v dalších ohledech pak logikou a sémiotikou, filozofií mysli či kognitivní filozofií), se zabývá především symbolickými systémy a otázka možnosti převodu nějakého symbolu z jednoho systému do druhého je pro ni klíčová. Podobně jako její mladší kolega, Nelson Goodman (1906–1998), který je v českém prostředí více známý,<sup>6</sup> i Langerová ve své teorii umění pracuje s motivy filozofie symbolických forem Ernsta Cassirera.

V rané knize, svého času filozofickém bestselleru, *Philosophy in a New Key* (1948) Langerová buduje teorii symbolu, v jejímž jádru je právě umělecké dílo. Porozumění tomu, v jakém smyslu je podle Langerové tvorba umění symbolickou činností, začíná u srovnání s tím, co většina z nás považuje za sféru symbolického vyjadřování *par excellence*, diskurzivní doménou jazyka či řeči. Jazyk jako diskurz, doménu slov srovnává Langerová „*jazykem pouze volně tak zvaným*“, kterým hovoří umění.

Langerová předně zdůrazňuje, že význam je v plném slova smyslu doma v obou těchto oblastech – jak umění, tak řeč jsou prostředky vyjádření, poznání a komunikace. Vyhraní se především vůči v její době rozšířené představě filozofů jazyka, jako byli (raný) Ludwig Wittgenstein, Rudolf Carnap či Bertrand Russell, podle kterých je jen jediný jazyk, v souvislosti s nímž lze hovořit o poznání a komunikaci, a to jazyk logiky. Veškeré ostatní formy tzv. komunikace, ať už se jedná o vzdechy či jiné citoslovce, normální, tj. vágní a přirozeně metaforickou řeč (v jejích na přísné logické vyjadřování nepřevoditelných přebytcích) či slova poezie, jsou podle těchto filozofů nanejvýš „*expresemi*“, čili tím, co Langerová v jiné souvislosti nazývá „*signály*“ či „*znaky*“ (a co vymezuje proti „*symbolům*“).<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Viz Willard van Orman Quine, Překlad a význam, in: Jiří Fiala (ed.), *Analytická filosofie. Třetí čítanka*, Plzeň 2002, s. 98–100.

<sup>5</sup> Viz např. nedávná studie C. Thi Nguyen, The Uses of Aesthetic Testimony, *British Journal of Aesthetics* LVII, č. 1, 2017, s. 19–36.

<sup>6</sup> Klíčové Goodmanovy práce – *Způsoby světavorby* (Bratislava 1996), *Jazyky umění* (Praha 2007) a *Nové pojetí filozofie a dalších umění a věd* (Praha 2017) – byly přeloženy do českého jazyka.

<sup>7</sup> Přesněji řečeno, Langerová mluví o dvou různých funkcích, které mohou jednotlivé termíny (rozuměj: zvuk, gesto, věc či událost) nést: znaková funkce se zakládá na přirozeném či arbitrárním

Odkáží-li k citaci z knihy posledně zmíněného, Lorda Russella, kterou Langerová sama uvádí, lze uvedený proud myšlení, proti kterému se vymezuje, popsat následovně: „*Je jasné, že cokoli lze říci v ohebném [flektivním] jazyce, lze říci i v neohebném jazyce; čili cokoli lze říct v jazyce, lze říct prostřednictvím časové řady neohebných slov. Tím zavádíme jisté omezení na to, co lze vyjádřit slovy.*“ Toto tvrzení uzavírá Russell následujícími slovy: „*Naše důvěra v jazyk se odvíjí od skutečnosti, že [...] se jazyk podílí na struktuře fyzického světa, a tudíž tuto strukturu dokáže vyjadřovat.*“<sup>8</sup>

Představa o tom, že vše, co lze vyjádřit, lze vyjádřit pouze v jediném systému, v systému přísné syntaxe (jak říkal Carnap), s jasným směrem orientace a zřetelně oddělenými jednotkami, je Langerové cizí. Slova následují jedno za druhým „*jako korálky v růženci*“<sup>9</sup> ale ne veškerá skutečnost má takovou lineární a objektivizovatelnou podobu. Langerová rozlišuje dvě základní formy symbolizace: diskurzivní a prezenční. Zatímco první charakterizuje diskrétnost jednotek a postupnost, pro druhou je typická simultaneita a integrálnost.

To, že diskurzivní sémiotický systém nedokáže vyjádřit (a tím pádem ani poznat) veškerou skutečnost, je náhled, který formuluje například Ludwig Wittgenstein na konci *Traktátu*. Oproti ranému Wittgensteinovi z toho však Langerová nevyvozuje, že určité aspekty skutečnosti jsou přísně vzato nepoznateľné. Oblast skutečnosti, která je podle Langerové primárně lidská, je přístupná poznání právě skrze prezenční symboly.

Důležité je, že prezenční symbolizace je podle Langerové založená na schopnosti, která je vyhraněně lidská, vrozená a nevyhnutelná: schopnosti abstrakce.<sup>10</sup> Tu Langerová nachází již v základních aktech lidské mysli, ve smyslovém vnímání. Langerová odmítá představu smyslových dat, která byla v její době epistemologickým základem vládnoucí empiristické doktríny: „*naše smyslová data jsou primárně symboly,*“ uvádí ve výstižné zkratce.<sup>11</sup> Vnímání samo je pro Langerovou nevyhnutelně aktem symbolizování.

Diskurzivní symbolizace selhává především ve vztahu k tomu, co Langerová označuje termínem citění (*sentience*) či cit (*feeling*). Citění zahrnuje nejen to, co běžně označujeme jako pocity a emoce, ale rozmanité možnosti prožívání času nebo prostoru (pro které nemusíme mít v jazyce jméno), zkrátka veškeré procesy vnímání napříč různými smyslovými modalitami. Podle Susanne Langerové jsou právě prezenční mody symbolizace schopny vyjádřit formy citění – základní lidské způsoby rozumění světu. Zbývá pouze dodat, že v rozvinuté, reflektované a plnokrevné podobě je prezenční symbolizace doma právě v oblasti umění.

Prezenční symbolizace vyjadřují *formy* citění. Jak Langerová rozumí formě? V knize *Feeling and Form* mluví o rytmech života,<sup>12</sup> základních vitálních rytmech,<sup>13</sup> o formách

---

spojení dvou jednotek; symbolická funkce oproti tomu vztahuje termín nikoli k objektu (široce vzato), ale k tomu, co Langerová nazývá koncepcí objektu. Srv. Susanne Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in Symbolism of Reason, Art, and Rite*, New York – Toronto, 1954, s. 58–62.

<sup>8</sup> Citováno dle *ibidem*, s. 82.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 65.

<sup>10</sup> Abstrakci Langerová definuje jako „rozpoznání vztahové struktury, tedy formy, odděleně od konkrétní věci (či události, faktu, obrazu atd.), v níž je struktura exemplifikována.“ Eadem, *Abstraction in Science and Abstraction in Art*, in eadem: *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, s. 163–180, cit. s. 163.

<sup>11</sup> Eadem, *Philosophy in a New Key* (pozn. 6), s. 21.

<sup>12</sup> Eadem, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, s. 392.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 62.

vitálních prožitků.<sup>14</sup> Další časté termíny, kterými „*primární doménu umění*“ popisuje, zahrnují výrazy jako růst, tlumení, proudění, zastavení toku, rychlost, zadržení, mocné vzrušení apod.<sup>15</sup> „*Pocit a emoce jsou ve skutečnosti celky složené z napětí a uvolňování.*“<sup>16</sup>

Spíše než pocit jako takový – ať už bychom jej chtěli nazvat libostí či nelibostí, strachem nebo žádostivostí nebo jakýmkoli jiným jménem konkrétní emoce či pocitu – je pro ni důležité to, co nazývá „*životem pocitů či citovostí*“, specifický rytmus vnitřního života, včetně rytmu životně důležitých, biologických funkcí, rytmus neustálé nutnosti adaptovat organismus na vnitřní a vnější změny, vzorce citění vyplývající z požadavku zachovat, řečeno s Antoniem Damasiem, homeostasi organismu.<sup>17</sup>

Umění je tak primárně vyjádřením *ideje* citu – nebo, lépe řečeno, života, specificky lidské životní formy. Její popisy rytmu či dynamických vazeb procesu citění zachycují abstraktní vlastnosti, které dokážou expresivní formy, jako jsou umělecká díla, vyjadřovat, a tím umožňují jejich poznání. Základní prvky uměleckého díla nejsou pocity jako takové, ale jejich formy, abstraktní vzorce, které mají procesuální, vztahovou podobu. Umění je podle Susanne Langerové nejcitlivějším výrazem vztahu člověka a světa, lidského způsobu vnímání, prožívání a rozumění.

Podívejme se nyní, jakým způsobem bychom s pomocí rozdílu mezi diskurzivním a prezenčním způsobem symbolizace mohli znovu zformulovat výchozí otázky této studie. Umění, které disponuje prezenčním modem symbolizace, je způsobem poznání něčeho, co je v oblasti diskurzivní symbolizace, primárním nástroji vědeckého poznání, nezachytitelné – oblastí citění. Mezi těmito dvěma obecnými typy symbolizace je tedy nepřekonatelný rozdíl: co lze poznat prostřednictvím jednoho z nich, nelze poznat v druhém. „*Signifikantní forma je artikulované vyjádření pocitu, který reflektuje verbálně nesdělitelné, a tudíž neznámé formy citění. [...] Umění je tvorbou forem, které symbolizují lidské citění,*“<sup>18</sup> uvádí Langerová v pravděpodobně nejcitovanější větě z knihy *Feeling and Form*. Diskurz o umění je tedy, alespoň na první pohled, u Langerové problematický: citění, které vyjadřuje umělecké dílo, není jazyk jako diskurzivní symbolická forma schopen podle Langerové zachytit.

A přesto: Langerová evidentně považuje to, co o uměleckých dílech říkají jejich autoři a kritici, za důležité – každá teorie umění by podle ní měla začínat v umělecké dílně, v rozhovoru s umělcem;<sup>19</sup> Langerová také redigovala čítanku *Reflections on Art*, do které zahrнула nejen práce z oblasti filozofie umění, ale také eseje napsané umělci a kritiky. Co takové práce, používající diskurzivní systém symbolizace, mohou o umění sdělit? Je mezi prezenční a diskurzivní symbolizací nepřekročitelná propast?

V první řadě je třeba zmínit, že třebaže prezenční a diskurzivní formy symbolizace lze do jisté míry rozlišit na základě paradigmatických příkladů obrazu a jazyka, je pro Langerovou jazyk v určitém nezanedbatelném případě schopen fungovat jako prezenční systém, totiž je-li součástí umění, literaturou.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 32.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 27.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 373.

<sup>17</sup> Antonio Damasio – Hanna Damasio, Exploring the concept of homeostatis and considering its implications for economics, *Journal of Economic Behavior & Organization* CXXVI, Part B, 2016, s. 125–129.

<sup>18</sup> Langer (pozn. 11), s. 39–40.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 14.

Za druhé je důležité uvědomit si do důsledku důraz, který Langerová klade na rytmus, vzor či formu – čili na to, že to, co vstupuje do uměleckého díla, co je jím vyjadřováno a co vyžaduje právě prezenční způsob symbolizace, je výsledkem abstrakce. „Každé opravdové umění,“ píše Langerová, „je abstraktní.“ Nemyslí tím, že by jiné, ne-abstraktní, zobrazující formy nebyly opravdovým uměním, ale to, že každé umění (ať už je, či není označováno za abstraktní) má abstraktní povahu: jeho přínos<sup>20</sup> se týká specificky lidského způsobu uchopování či pojmání světa. Právě důraz na abstrakci znamená, že umělecké dílo, respektive příslušná umělecká forma, tak může „asimilovat“, „spolknout“, „přisvojit či osvojit si“ cokoli, od procesů vnímání skutečnosti v různých smyslových modalitách až po například jazykový význam, čili v podstatě kus diskurzu.

V následující citaci Langerová rozlišuje materiál umění od uměleckých prvků; materiál, který si příslušné umělecké dílo osvojuje, může pocházet z jakékoli sféry: smyslové či citové, ale také kognitivní či teoretické. Prvkem uměleckého díla se stává až jako součást určité formy – až ve vztahu k dalším prvkům.

Langerová píše: „Básník tvoří iluzi pomocí slov – slov, která mají zvuk a znělost, výslovnost a psanou podobu, dialektické podoby, vztahená slova; slova, která mají derivace a deriváty, tj. své dějiny a své vlivy; slova s archaickými a moderními významy, slangovými významy, metaforickými významy,“

a pokračuje dál:

„To, co básník tvoří, nejsou jen uspořádání slov, protože slova jsou pouze materiálem, z něhož teprve vytváří poetické prvky. Báseň tvoří tak, že určité prvky rozprostírá, rozvíjí, hledá mezi nimi rovnováhu, že je zintenzivňuje a kombinuje.“<sup>21</sup>

Pro Langerovou tak nemají jednotlivé prvky umění nutně smyslový charakter – virtuální svět, který básník nebo básnička vytvářejí, je prostorem vztahů, přičemž jednotlivá relata nemusejí být jen slova ve své znělosti či psané podobě, ale různé druhy významů, historických a lingvistických vrstev a jiných, hrubě řečeno, asociativních shluků či příbuzenských struktur. Každý z těchto různých druhů materiálu se může stát prvkem ve výstavbě uměleckého díla.

Z těchto dvou bodů lze vyvodit, že rozdíl mezi diskurzivní a prezenční symbolizací není tak nepřemostitelný, jak se mohlo zprvu zdát. Vystavený most se však zdá být průchozí pouze jedním směrem: zatímco umění, říše prezenčních forem, může do sebe vtáhnout diskurzivní struktury, jazyk jako diskurzivní forma ve vztahu k uměleckému dílu stále nevyhnutelně selhává. Jaká je pak role psaní o umění?

Dříve než na tuto otázku odpovím, ráda bych uvedla dvě námitky nebo, lépe řečeno, pochybnosti týkající se teorie umění Susanne Langerové. Obě vyplývají z teze, že umělecká díla jsou způsobem poznávání, a to poznávání forem lidského citění, které nelze zachytit nijak jinak než právě jejich prostřednictvím.

První otázkou, kterou bych chtěla uvést, třebaže na ni nedokážu odpovědět, je: Proč je oblastí symbolizovaného zrovna lidské citění? Odkud se bere jistota, že umělecká díla jsou organické formy, které vyjadřují právě formy života, respektive vazby člověka a světa? Není tento základní postulát poněkud arbitrární? Proč nemohou umělecká díla zachycovat nějaký jiný, slovně nezachytitelný metafyzický výdobytek filozofického systému,

<sup>20</sup> V souvislosti se symbolizací v umění Langerová upřednostňuje termín „přínos“ (*import*) na místo „významu“ (*meaning*), aby zdůraznila, že význam v umění nemá konvenční podobu.

<sup>21</sup> Langer (pozn. 11), s. 211.

výsledek filozofovy či myslitelovy, filozofčiny či myslitelčiny intuice, vzhledu, fenomenologické redukce nebo osvětlení? Pro Schopenhauera, například, byla hudba obrazem objektivního světa – tedy vůle samé.

Na začátku svého příspěvku jsem citovala slova Russella, která Langerová podrobuje kritice. Russell – poměrně otevřeně – říká: „*Naše důvěra v jazyk se odvíjí od skutečnosti, že [...] se jazyk podílí na struktuře fyzického světa, a tudíž tuto strukturu dokáže vyjadřovat.*“

Systém Langerové je také ve svých základech, zdá se mi, založen na víře svého druhu – víře, že umělecká díla se symbolicky vztahují, referují k formám či vzorcům lidských pocitů. Toto spojení – tuto základní „izomorfii“, která kotví symbolický vztah uměleckých děl mimo jejich vlastní pole, v oblasti, kterou artikulují a umožňují tak její poznávání, lze podle Langerové prostě nahlédnout.

„[Pokud] je život pocitu proudem napětí a uvolňování [...] pak] jeho obraz v plynutí komponovaného zvuku není obtížné nalézt,“ píše v knize *Feeling and Form*.<sup>22</sup>

Pro mne však tato víra v základech teorie umění Susanne Langerové představuje vratkou stoličku, kterou může podkopnout jiný – stejně „snadno nalezitelný“ obraz lidského či nelidského citění a života nebo také bytí či zániku.

Má druhá pochybnost (kterou se ovšem pokusím vzápětí utiřit) se vztahuje k pojmu poznání, který Langerová s uměním spojuje. Co zaručuje, že se umění skutečně vztahuje k něčemu mimo sebe, ať už je to lidské citění, vůle v čisté podobě, prostor jako takový, povaha času či cokoli jiného? Langerová na mnoha místech knihy argumentuje, že pocity, jejichž symboly umělecká díla jsou, jsou nepoznatelné samy o sobě – jsou to, jak říká, „*verbálně nevyslovitelné, a proto neznámé formy citění*“.<sup>23</sup>

Co ovšem odlišuje poznávání od konstrukce? Jak rozlišit pravdivé symboly od nepravdivých? A proč umělecká díla nejsou spíše než způsoby poznávání lidského citění jeho konstrukcemi, zaváděním nové citovosti, chcete-li? Jak ospravedlníme, že nejsou do sebe uzavřenými systémy, které v posledku symbolizují jen samy sebe, své vlastní, s využitím pojmosloví teorie umění Susanne Langerové, *virtuální* reality, které nemají s životem, citlivostí a specificky lidskými způsoby poznávání světa mimo umění v zásadě nic společného?

Má druhá pochybnost prozrazuje, že filozofický projekt Susanne Langerové spočívá na epistemologických základech, které jsou i dnes poměrně revoluční. Epistemologie, kterou Langerová předpokládá, je jiného druhu než „pozitivisticky laděný“ předpoklad, že poznávání a poznávané jsou navzájem nezávislé kategorie.

Jak jsme viděli výše při rozlišování uměleckého materiálu a z něho přejímaných uměleckých prvků, Langerová připouští, že umělecká díla jsou místy porézní, jejich tvoření není *ex nihilo*; umělecká díla přebírají elementy, významové shluky a způsoby symbolizace jedno od druhého. Každé umělecké dílo dokáže asimilovat různorodý materiál a rodí se uvnitř symboly prorostlé reality, kterou nějakým způsobem rekonfiguruje a kterou skrze novou interpretaci vztahů zároveň poznává i vytváří. Realita, to, co je třeba poznat, je skrz na skrz symbolická.

Je to právě v kontextu této epistemologie, v němž se umělecké dílo stává nástrojem poznávání, se kterým nedokážou diskurzivní symbolické formy držet krok. Podle Lange-

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 327.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 39.

rové je tak sice možné umělecká díla v jazyce analyzovat, ale kritik či teoretik, využívající arzenál diskurzivního symbolismu, je vždy, nutně a nevyhnutelně, nepřesný. Neschopný vyjádřit celkovost formy, kterou umělecké dílo ukazuje či vyjadřuje, jazykem odsouzený k tomu vtiskávat formě zkušenosti – jež je ve své virtualitě úplná – fragmentární, přerušovanou povahu.

Čím více důvěry ve vztahu k poznávání skutečnosti získává umělecké dílo, tím méně ji má diskurzivní způsob symbolizace. Pokud je teoretikovým úkolem poznat tu skutečnost, kterou vyjadřuje umělecké dílo, pak Langerová v důsledku nežádá nic menšího než vzdát se diskurzivní racionality, vzdát se jazyka jako diskurzivního symbolismu. Je zajímavé, že v této souvislosti se k Susanne Langerové dnes odvolává například autor *Manifestu za performativní výzkum*, Brad Haseman, podle kterého představují právě prezenční symbolické formy, tedy například „*různé podoby obrazů, filmů, hudby či zvuku nebo rozmanité formy živých akcí a digitálního kódu*“, nové výzkumné paradigma, které je (či v blízké budoucnosti bude) schopno konkurovat tradičním, tj. kvalitativním a kvantitativním, výzkumným postupům.<sup>24</sup>

Langerová sama však cestou performativního výzkumu nešla; její knihy o umění patří k tradici diskurzivního symbolismu, argumenty, které rozvíjí, následují jeden za druhým, „*jako korálky v růženci*“ a, jak Langerová obvykle na začátku každého díla explicitně uvádí, znalost předchozí knihy je podmínkou k pochopení knihy následující. Důvodem je, že – oproti současným zastáncům vědeckého využití performativního výzkumu – věřila, že konstrukce vědeckých teorií probíhá pouze v režimu diskurzivního symbolismu.

Ale přesto má umělecký teoretik, chce-li učinit zadost sféře svého zájmu, výzkum začínat svým způsobem performativně. Diskurz o umění ve všech svých podobách, od umělecké kritiky po rozmanité teoretické přístupy, je podle Langerové nemožné rozvíjet, „*aniž bychom do jisté míry převzali jazyk umělce*“.<sup>25</sup> Naši učitelé, říká Langerová v úvodu ke knize *Feeling and Form*, mají být umělci, „*ti hovoří svým vlastním jazykem, jenž se do značné míry vzpírá překladu do pečlivější, doslovné terminologie filozofů*“.<sup>26</sup> Po teoreticích, kritikách a badatelích, kteří se zabývají uměním, žádá, aby opustili jistoty vlastního akademického diskurzivního modu a své teorie rozvíjeli nikoli v knihovnách, obklopení texty, ale v uměleckých ateliérech. Žádá je, aby si všímali zámlk, neobratnosti a diskurzivní nejistoty.

Nemůže-li řeč o umění význam uměleckého díla dokonale přeložit, může jej zastříť, a to právě tehdy, když nevytvoří konceptuální rámec, ve kterém může umění mluvit svým vlastním jazykem.

## LITERATURA

Daniel Albright, Ineffability, in: Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*, II, Oxford – New York 1997, s. 493–497.

Seymour Chatman, What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa), *Critical Inquiry* VII, č. 1, Autumn 1980, s. 121–140.

<sup>24</sup> Brad Haseman, A Manifesto for Performative Research, *Media International Australia* CXVIII, č. 1, s. 98–106.

<sup>25</sup> Langer (pozn. 11), s. ix.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

- Antonio Damasio – Hanna Damasio, Exploring the concept of homeostatis and considering its implications for economics, *Journal of Economic Behavior & Organization* CXXVI, Part B, 2016, s. 125–129.
- Nelson Goodman, On Some Questions Concerning Quotation, *The Monist* LVIII, 1974, č. 2, s. 294–306.
- Brad Haseman, A Manifesto for Performative Research, *Media International Australia* CXVIII, č. 1, s. 98–106.
- Susanne Langer, Abstraction in Science and Abstraction in Art, in eadem: *Problems of Art. Ten Philosophical Lectures*, New York 1957, s. 163–180
- Susanne Langer, *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York 1953, s. 392.
- Susanne Langer, *Philosophy in a New Key. A Study in Symbolism of Reason, Art, and Rite*, New York – Toronto, 1954,
- Thi C. Nguyen, The Uses of Aesthetic Testimony, *British Journal of Aesthetics* LVII, č. 1, 2017, s. 19–36.
- Willard van Orman Quine, Překlad a význam, in: Jiří Fiala (ed.), *Analytická filosofie. Třetí čítanka*, Plzeň 2002, s. 98–100.



## UMĚNÍ, VNÍMÁNÍ A VIZUÁLNÍ MYŠLENÍ V KONTEXTU TEORIÍ RUDOLFA ARNHEIMA

ŠÁRKA JENDRAŠŠÁK

Ústav dějin křesťanského umění, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy;  
Galerie Rudolfinum  
E-mail: sjendrassak@gmail.com

### ABSTRACT

#### **Art, perception and visual thinking in the context of Rudolf Arnheim's theory**

Knowledge of the world and education is traditionally based primarily on reading books, in which the main tool is the language that enables knowledge and education to be passed on to people. Since language is used to naming things and is an established means of communication, we understand it as a tool for interpreting reality, not for self-evaluation of a given reality. In this context, the image, and in our case, the work of art, is an authentic means of sensory communication, which is a direct form of communication, so its meaning is not interpreted in any way, that is, changed or enriched by other connotations and meanings. Sensory perception is thus based on the authentic experience of the recipient and creates the possibilities of language.

German art psychologist Rudolf Arnheim (1904–2007) dedicated his lifelong research to the theories of sensory perception of art that lead to visual thinking. The language of art is understood as an expression medium that acts on the sensory component of human perception and thus creates the true reality of the seen. In this context, he devoted himself to the problem of analyzing the language of art, which he understood as the only authentic approach to reality. Art thus becomes a sovereign means of communication, which brings through the perceptual components a new interpretation of a given reality. Sensory perception of the seen is an active and creative process of comprehension that is composed of invention and intelligence. The characters are structured within the framework of the ten major visual categories that make up the whole of the seen. Art thus reveals the true nature of things and human existence, and that is one of its main roles.

In connection with these theories the devotion to art, whether as a viewer or a theorist, develop our productive thinking and help us better understand the true reality of the world in which we live. This knowledge is authentic because it is based on our own sensory experience. This is not an interpretation or a given interpretation of a thing, but a matter in itself, which primarily affects our visual senses through the empathy, subjectivity, experience, emotions and knowledge of each person. Images are the basic elements that make up the human understanding of the world and without which we would not be able to fully understand human civilization.

**Keywords:** Perception of art; psychology of art; visual thinking; Rudolf Arnheim; viewer

### Smyslová percepce umění

Německý psycholog umění Rudolf Arnheim (1904–2007) zasvětil svůj celoživotní výzkum teorii smyslové percepce umění, která pomáhá rozvíjet abstraktní vizuální myšlení. Jazyk umění chápal jako vyjadřovací prostředek, který působí na smyslovou složku lid-

ského vnímání a vytváří tak pravou realitu viděného. Jazyk uměleckého díla je tedy řízen smyslovým vnímáním, ve kterém jsou obsaženy všechny naše zkušenosti a které vytváří možnosti mluveného jazyka. K tomu Arnheim uvádí: „*Naším jediným přístupem k realitě je smyslový zážitek, tedy zrak, sluch nebo dotek. Smyslový zážitek znamená vždy více než jen vidět nebo se dotýkat. Zahrnuje také mentální obrazy a znalosti, které jsou založené na zkušenosti. A toto všechno vytváří naše chápání světa.*“<sup>1</sup> Tato teorie nepopírá význam a důležitost mluveného jazyka jako nástroje komunikace, který je nedocenitelný pro rozvoj lidské existence. Ovšem chceme zdůraznit, že tento typ jazyka je nástrojem pro to, co získáváme skrze vizuální vnímání, přičemž musíme zdůraznit, že vizuální záležitosti nemohou být plnohodnotně vyjádřeny verbálně.

Rudolf Arnheim se narodil v Berlíně v roce 1904 v rodině židovského původu. Studoval psychologii, filozofii, dějiny umění a hudby na Friedrich Wilhelm University v Berlíně. Zájem o psychologii u něj již v raném mládí vzbudily knihy Sigmunda Freuda. Mezi jeho profesory patřili Max Wertheimer a Wolfgang Köhler, kteří se zajímali o Gestalt Psychology (psychologii tvaru, tvarovou psychologii). V roce 1928 ukončil doktorát prací na téma *Vztah mezi výrazem tváře a rukopisem člověka*.

Ve třicátých letech začíná svou kariéru jako filmový kritik. Na podzim roku 1932, tři měsíce před nástupem nacistů k moci, publikuje esej v *Berliner Tagesblatt* na téma srovnání knírku Adolfa Hitlera a Charlieho Chaplina. V podstatě se jednalo o politickou satiru. Arnheim k tomu říká: „*Přítel, který měl konexe s nacisty, mi řekl: ‚Víš, ten tvůj článek mají ve svých dokumentech. Měl bys odsud raději zmizet.‘ A krátce na to jsem opravdu odešel.*“<sup>2</sup> Ve svých vzpomínkách zdůrazňuje, že v té době se střídala jedna vláda za druhou a všeobecně se mělo za to, že nacismus pomine v průběhu půl roku. Mnoho lidí tehdy vnímalo nacistické zlo dost naivně.

V roce 1933 byl zakázán prodej jeho knihy *Film as Art* a ještě téhož roku se Arnheim odstěhoval do Říma. Po fašistické radikalizaci Itálie odešel do Anglie, kde pracoval jako překladatel pro BBC, zatímco čekal na přijímací uprchlické vízum do Spojených států. Nakonec v roce 1940 emigroval do USA. Arnheim měl velký vliv na poválečný rozvoj oboru dějin umění a psychologie umění, kde se etabloval jako významný profesor na věhlasných univerzitách – Harvard University, University of Michigan, New School for Social Research New York, Sarah Lawrence College New York. Podařilo se mu obohatit americký akademický svět o evropský pohled doznívající meziválečné a avantgardní éry, což vedlo k jedinečnému spojení kultur a ovlivnění místní intelektuální sféry.

Umění je jedinečný nástroj, který nám umožňuje zkoumat lidské vědomí a fungování lidského mozku a to je jednou z jeho nejpodstatnějších funkcí. V současné době se pozornost většiny vědních oborů, a to nejenom dějin umění, upíná právě k objasňování otázek, jak funguje náš mozek, jak vlastně chápeme a jaká je podstata věcí kolem nás. V tomto kontextu jsou i v dnešní době teorie Rudolfa Arnheima, které propojují umění s psychologií a teorií o způsobech lidského vnímání, velmi aktuální. Současná věda o mozku dospěla k mnoha poznatkům, co se týká vnímání obrazu, a můžeme tvrdit, že

---

<sup>1</sup> Uta Grundmann - Rudolf Arnheim, *The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim, Cabinet II*, 2001, č. 7. Dostupné z <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php>, vyhledáno 19. 7. 2017. Překlad autorka článku.

<sup>2</sup> David A. Pariser, *A Conversation with Rudolf Arnheim, Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research XXV*, 1984, č. 3, s. 179.

je to jedna z nejprozkoumanějších oblastí činností lidského mozku, přičemž velkou roli při těchto výzkumech sehrálo právě umění. Umění rozvíjí vizuální myšlení a stává se tak klíčem lidského poznání. Vizualita je nejpodstatnějším prvkem v procesu chápání, poněvadž poznáváme primárně vizuálně, smysly a zrakem. Díváme-li se na předmět, při způsobu našeho vnímání dochází v mozku k vytvoření mentálního obrazu tohoto předmětu. Charakter mentálního obrazu je ovlivněn, případně dotvořen předešlou zkušeností pozorovatele a jeho archivem vizuální paměti. Nevidíme tedy předmět samotný, ale naši vlastní autentickou projekci – mentální obraz – který je odrazem našeho vědomí, minulých zkušeností a vzdělání. Podstatou vizuálního vnímání je projekce mentálního obrazu. K tomuto postupu získávání významů skrze vizuální vnímání Rudolf Arnheim říká: „*Musíme si uvědomit, že percepce organizuje vnímané formy jako optické projekce v oku. Obraz nemůže plnohodnotně přenášet vizuální sdělení do podvědomí bez formy. Jsou to právě tyto organizované formy, nikoliv běžně užívané znaky, které přináší vizuální koncept, jež vytváří srozumitelnost obrazu.*“<sup>3</sup> Můžeme tedy říci, že skutečnost a svět kolem nás poznáváme prostřednictvím výsledného mentálního obrazu. Tuto teorii Rudolf Arnheim podrobně rozpracoval ve své knize *Art and Visual Perception* z roku 1974. Poznávání reality definuje jako hlavní funkci umění: „*Považuji umění za prostředek percepce, prostředek poznávání. Percepce umožňuje strukturovat realitu a tím získávat poznatky. Umění nám tak odhaluje pravou podstatu věcí a lidské existence, a to je jedna z jeho hlavních rolí.*“<sup>4</sup> Veškeré lidské znalosti a snažení vyžadují schopnost pracovat s vizuální představivostí. A nejlepším tréninkem pro rozvíjení těchto schopností je právě umění. Umění rozvíjí abstraktní myšlení, které je sofistikovaným nástrojem lidského poznání a inteligence. V tomto kontextu Arnheim dále rozvíjel problematiku analýzy jazyka umění, který chápal jako jediný autentický přístup k realitě. Umění se tak stává výsostným prostředkem komunikace, který přináší skrze perceptuální složky novou interpretaci dané reality. Smyslové vnímání viděného je aktivní a tvůrčí proces chápání, který je složený z invence a intelektu.

Lidské vnímání je stejně jako umění závislé na struktuře forem a barev. Vidění dává skutečnosti řád, jinými slovy skutečnost strukturuje. Schopnost tvořit kvalitní mentální obrazy spočívá především v dovednosti strukturovat jednotlivé prvky viděného, z nichž se tento obraz skládá. Abychom mohli snadněji složit celek mentálního obrazu, máme k dispozici několik vizuálních kategorií, jejichž uvědomění si a pojmenování nám umožní lépe chápat a strukturovat viděné. „*Percepce spočívá v propojování vizuálních podnětů s předlohami relativně jednoduchých tvarů, které nazývám vizuální koncepty nebo vizuální kategorie.*“<sup>5</sup> Mezi tyto vizuální kategorie, a tedy základní prvky lidského vnímání, patří „*rovnováha, tvar, forma, růst, prostor, světlo, barva, pohyb, dynamika, výraz*“. Přičemž celek viděného je strukturován v rámci těchto deseti hlavních vizuálních kategorií. Rudolf Arnheim tvrdí, že v dokonalém uměleckém díle se nachází těchto deset základních faktorů vizuálních kategorií neboli konceptů, které usnadňují vnímání obrazů. Na základě této své teorie byl Rudolf Arnheim přesvědčen, že smysl života a světa může být přímo vnímán prostřednictvím znaků, tvarů a barev, a proto je přínosné jim věnovat pozornost a studovat je.

<sup>3</sup> Viz Grundmann – Arnheim (pozn. 1). Překlad autorka článku.

<sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley – Los Angeles – London 1974, s. 6.

<sup>5</sup> Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley – Los Angeles – London 1969, s. 27. Překlad autorka článku.

Abychom mohli při tvorbě mentálního obrazu kvalitně strukturovat prvky viděného obrazu, je nutné zapojit emocionální složky naší mysli. Tento vědecký objev chtěl Rudolf Arnheim použít v rámci teorií uměnovědy pro lepší porozumění umění při zachování klíčové role subjektivity, intuice a sebevyjádření či sebezprojekce. Jedním z podstatných rysů tohoto druhu interpretace uměleckého díla, potažmo skutečnosti, je tedy propojení emocionálního a intelektuálního faktoru. Samotné vidění je subjektivní využívání tvarů a významů vyskytujících se v realitě. Role subjektivity diváka je v teorii vnímání tak významná, jelikož charakter výsledného mentálního obrazu je závislý na rozsahu vlastních vědomostí diváka, a tak se může stát, že dva různí jedinci vidí stejnou věc odlišně. Na základě těchto poznatků se domníváme, že významnou roli v procesu vnímání hraje především schopnost empatie jako hlavní nástroj subjektivity. Empatie je smyslová reakce vcítění se, která je primárně nutná pro zásadní dovednost rozpoznání tématu a nálady uměleckého díla.

Svou teorii vnímání umění přibližuje Rudolf Arnheim na příkladu smyslového zážitku při pozorování Rembrandtových pláten: „Svět, kterému se přibližujeme, když se díváme na Rembrandtovy malby, nikdy nebyl prezentován nikým jiným, a abychom do tohoto světa vstoupili, musíme porozumět konkrétní náladě a charakteru jeho světů a stínů, tváří a gest jeho postav a přístupu k životu, který je tím vším vyjádřen. To vše můžeme získat skrze bezprostřednost našich smyslů a pocitů. Slova mohou počkat a musí počkat, než si naše mysl vezme z jedinečnosti zážitku obecně platné hodnoty, které mohou být pochopeny, strukturovány a seřazeny našimi smysly. Pojmenovat takové obecnosti v uměleckém díle není jednoduché, ale není to tak odlišné od principu, který se snaží popsat povahu jiných komplexních věcí, jako například fyzickou nebo mentální strukturu žijících bytostí. Umění je výtvar organismu, a tak pravděpodobně není o nic méně komplexní než organismus samotný. Často se stává, že vidíme nebo cítíme určité kvality uměleckého díla, ale neumíme je vyjádřit slovy. Důvod tohoto nezdaru nespočívá v užití jazyka, ale v tom, že ještě nejsme úspěšní v zařazování těchto vnímaných kvalit do vhodných kategorií. Jazyk to nemůže učinit přímo za nás, protože neexistuje žádná přímá cesta smyslového kontaktu a reality, jazyk slouží jen k pojmenování toho, co vidíme, slyšíme nebo si myslíme. V žádném případě to není cizí médium, nevhodné pro perceptuální záležitosti.“<sup>6</sup> Musíme si však uvědomit, že konkrétní kvality zážitku z Rembrandtovy malby jsou jen částečně zjednodušeny na popis a vysvětlení.

Výsledky našeho vnímání je třeba dále formulovat, pojmenovávat, interpretovat a strukturovat. Poznávání světa a vzdělávání je tradičně založeno především na psaném slově, jehož hlavním nástrojem je jazyk, který umožňuje předávat znalosti a vzdělání. Jelikož jazyk slouží k pojmenování věcí a je ustanoveným prostředkem komunikace, je třeba ho chápat jako nástroj interpretace reality, nikoliv vlastního vyhodnocení dané skutečnosti. V tomto kontextu obraz, a v našem případě umělecké dílo, je autentický prostředek smyslové komunikace, který je přímou formou sdělení, tudíž jeho význam není nijak interpretován, to znamená změněn či obohacen o další konotace a významy, ale je vytvářen autenticky v mysli diváka. Smyslové vnímání je tedy založeno na autentické zkušenosti recipienta a vytváří možnosti jazyka.

---

<sup>6</sup> Arnheim (pozn. 4), s. 2. Překlad autorka článku.

Víme již tedy, že vnímání je strukturované a má svůj řád. Podstatou obrazu je jeho schopnost sdělovat významy skrze smyslový prožitek. Znaký a jazyk jsou ustanovené jako koncepční modifikátory (*conceptual modifiers*), to znamená, že tvoří vnější strukturu pro skutečný význam, zatímco vnitřní strukturu významu si vytváří divák ve své myslí pomocí vizuálního vnímání a vytváření mentálních obrazů, tedy vizuálního myšlení. Umělecké dílo je významnou formou vizuálního myšlení a umění je způsob, jak porozumět světu: „*Obrazy jsou základním principem, který umožňuje porozumění světu. Vidění a vnímání nejsou pasivní procesy, které jen zaznamenávají realitu. Vidění a vnímání je aktivní a tvůrčí porozumění, ve smyslu vytváření významů, tedy myšlení.*“<sup>7</sup>

Rudolf Arnheim se zabýval především podmínkami divákova pochopení obrazu v průběhu percepce, jinými slovy, proč předmět (potažmo umělecké dílo) vypadá, tak jak vypadá. V kontextu své teorie vnímání si všimá, jak málo pozornosti je této problematice věnováno: „*Umění je opomíjené, protože je založené na vnímání a vnímání je opovrhované, protože se nepředpokládá, že obsahuje myšlenky. Ve skutečnosti představitelé vzdělávacího systému nedokážou odůvodnit, proč nepřiznat umění důležitou úlohu, dokud nebudou chápat to, že umění je nejsilnějším prostředkem pro posílení perceptuální složky, bez které by nebylo možné rozvíjet produktivní myšlení v žádné oblasti lidského úsilí.*“<sup>8</sup> Je podstatné si uvědomit, že myšlení je spojeno s obrazy, obrazy obsahují myšlení a umění v nás myšlenky rozvíjí a vyvolává. V případě současného umění je tato charakteristika zřejmě nejtrefnější, jelikož současní autoři často ve svých dílech reagují na aktuality ze svého okolí a ty pak mohou v divácích vyvolat otázky či přinejmenším hlubší zamýšlení, jež může posunout řešení a vnímání dané problematiky v každodenním životě.

Po představení základních bodů Arnheimovy teorie vizuálního vnímání si přibližme podstatu metody a praktické užití interpretace uměleckých děl. Jestliže chceme pochopit umělecké dílo, musíme ho nazírat v jeho komplexnosti jako celek nálady barevnosti a dynamiky tvarů. Než začneme identifikovat jednotlivé prvky, všimáme si celkové kompozice, která vytváří dojem, poslání a sdělení, které nesmíme minout. Hledáme téma, klíč, se kterým vše souvisí. Bezpečně vedeni strukturou celku se poté snažíme rozeznat hlavní rysy, znaký a charakteristiky a prozkoumat jejich moc nad souvisejícími detaily. Postupně se odhalí celé bohatství díla, a pokud ho vnímáme správně, začne vydávat své poselství, a to ve spojení se silou naší myslí. Tento průzkum formálních mechanismů neslouží jako náhrada spontánní intuice, ale jako její ztvárnění, které posiluje sdílnost jednotlivých prvků díla. Vytvořením vizuálních kategorií, odhalením skrytých principů a ukázáním strukturálních vztahů a souvislostí v díle se nám podaří najít obohacující významy, které v sobě umělecké dílo skrývá.

## For Your Eyes Only

Arnheimova několikaletá vědecká práce zabývající se teorií vizuálního myšlení a percepce umění vyústila v praktické konkrétní příklady interpretace uměleckých děl. Z korespondence Rudolfa Arnheima s Williamem Burbackem, ředitelem bostonského muzea

<sup>7</sup> Arnheim (pozn. 5), s. 8. Překlad autorka článku.

<sup>8</sup> Arnheim (pozn. 4), s. 3. Překlad autorka článku.

výtvarného umění, vyplývá, že Arnheim zamýšlel projekt s názvem *For Your Eyes Only*, který měl sloužit jako praktická ukázka aplikování jeho teoretické metody vnímání umění v praxi. V dopise z 12. května 1984 Arnheim rozvádí svůj záměr vybrat dvacet pět děl ze sbírky muzea, které by doplnil o svůj teoretický výklad. Zdůrazňuje, že nejsou primárně podstatné limitující doplňkové faktické informace o díle, mezi něž řadí provenienci, autora, dataci, stylové či geografické zařazení. To, co stává na první místo, je „*přímé čtení vizuálních podnětů*“. Své komentáře prezentuje ve formě odpovědi na otázky typu: „Co vidíme?“ nebo „Jaký přesný význam ustanovují tvary a barvy, uspořádání a prostor?“; „Co dílo představuje?“, přičemž „*formální charakteristiky nebudou nahlíženy podle jejich primárního významu, ale jako prostředky, kterými umělec vyjadřuje nedílné poselství životní zkušenosti*“.<sup>9</sup>

Dále v dopise přiznává, že interpretovaná díla jsou subjektivním výběrem autora a jediným kritériem výběru byl specifický druh zkušenosti a estetického zážitku, jakým na něj zapůsobila. Cílem této publikace nebylo vytvořit reprezentativní katalog systematicky mapující mistrovská díla sbírky, ale „*propůjčit, pomocné oko' těm, kteří by rádi blíže poznali, na co se soustředit před uměleckým dílem*“.<sup>10</sup> Dále zdůrazňuje, že kniha podobného typu a ambicí dosud nebyla žádným muzeem umění publikována. Přestože celý projekt dosáhl finální fáze a Rudolf Arnheim měl již veškeré texty připravené, nepodařilo se projekt realizovat, a to z finančních důvodů.

Po neúspěchu původního plánu znovu seznamuje v dopise z 22. září 1986 nového ředitele muzea Jana Fonteina s projektem publikace. Jako hlavní argument uvádí, že „*stále vidí přetrvávající nedostatek pomoci tisícům lidí, kteří čelí uměleckým dílům, aniž by věděli, jak vizuálně zpracovat to, co vidí*“.<sup>11</sup>

Přes veškeré snahy k vydání publikace nedošlo, jak se dozvídáme v dalším dopise Williamu Burbackovi z 28. července 1989, kde Arnheim uvádí: „*Stále si pohrávám s myšlenkou vydání jednostránkových interpretací, které jsem pro vás napsal během příprav knihy, která nikdy nevyšla. Pravděpodobně některé z nich zařadím do sbírky svých textů a esejí*“.<sup>12</sup>

Nakonec bylo použito šest interpretací děl z bostonské sbírky v knize *To the Rescue of Art*, která vyšla v roce 1991. Příznačný název svědčí o kritickém postoji k vývoji umění na sklonku tisíciletí. Patří do stejného duchu diskusí, v jehož rámci také Hans Belting vydává v roce 1983 svou slavnou esej *Konec dějin umění* a souběžně také Arthur C. Danto práci *Konec umění*. Můžeme předpokládat, že Rudolf Arnheim reagoval na aktuální vývoj světa umění a kultury a snažil se přivést diváky k porozumění uměleckému dílu. Bohužel však, jak vyplývá z korespondence, jeho záměr nebyl vyslyšen a příliš pochopen jeho kolegy ze světa institucionálního prostředí. Poselství Rudolfa Arnheima můžeme vidět v jeho jasné snaze zahrnout subjektivitu a roli emocí při interpretaci uměleckých děl mezi legitimní přístupy historika umění, které otevírají nové cesty k zaujetí současného diváka. Lidská

<sup>9</sup> Překlad autora, dopis Rudolfa Arnheima z 12. května 1984 Williamu Burbackovi. Rudolf Arnheim papers, [undated] and 1932–1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>10</sup> Překlad autora, dopis Rudolfa Arnheima z 12. května 1984 Williamu Burbackovi. Rudolf Arnheim papers, [undated] and 1932–1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>11</sup> Překlad autora, dopis Rudolfa Arnheima z 22. září 1986 Janu Fonteinovi. Rudolf Arnheim papers, [undated] and 1932–1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

<sup>12</sup> Překlad autora, dopis Rudolfa Arnheima z 28. července 1989 Williamu Burbackovi. Rudolf Arnheim papers, [undated] and 1932–1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

podstata je založena na subjektivním vnímání, jež samo umožňuje opodstatnit roli subjektivity a empatie v kontextu vizuálního myšlení a vnímání uměleckých děl.

## Poděkování

Výzkum, jehož výsledkem je tento příspěvek, byl umožněn díky finanční podpoře Grantové agentury Univerzity Karlovy v rámci grantového projektu č. 1508417 s názvem Změny percepce obrazu v současné společnosti, řešeném během doktorského studia na Katolické teologické fakultě UK.

## LITERATURA

- Rudolf Arnheim papers, [undated] and 1932–1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.  
Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley – Los Angeles – London 1969.  
Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception*, Berkeley – Los Angeles – London 1974.  
Dopis Rudolfa Arnheima z 12. května 1984 Williamu Burbackovi. Rudolf Arnheim papers, [undated] and 1932–1992, Archives of American Art, Smithsonian Institution.  
Uta Grundmann – Rudolf Arnheim, The Intelligence of Vision: An Interview with Rudolf Arnheim, *Cabinet* II, 2001, č. 7. Dostupné z <http://www.cabinetmagazine.org/issues/2/rudolfarnheim.php>, vyhledáno 19. 7. 2017.  
David A. Pariser, A Conversation with Rudolf Arnheim, *Studies in Art Education, A Journal of Issues and Research* XXV, 1984, č. 3, s. 176–184.





**VIA ACTIVA A VIA CONTEMPLATIVA VO VYBRANÝCH  
INTERPRETÁCIÁCH RENESANČNÝCH DIEL ERWINOM PANOFSKYM**

STANISLAVA KUSTROVÁ

Katedra dejín a teórie umenia, Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave

E-mail: kustrova.s@gmail.com

**ABSTRACT****Via Activa and Via Contemplativa in Selected Interpretations of Renaissance Artworks by Erwin Panofsky**

The paper deals with the processing of the theme of active and contemplative life in three selected examples of Renaissance art, namely in Dürer's engravings *Knight, Death and the Devil* and *Saint Jerome in His Study* and Titian's painting *Sacred and Profane Love*. These three artworks were also interpreted by Erwin Panofsky. According to the Panofsky's interpretations, the ideals of active and contemplative life in the three mentioned artworks are rendered as two mutually contrasting and incompatible ideals. After a brief introduction into the Renaissance Neo-platonic teachings on an active and contemplative life, which was also used by Panofsky in his interpretations, the paper points out that ideals of activity and contemplation depicted in the two Dürer's engravings and in the Titian's painting can also be interpreted as complementary and mutually penetrating ideals. Moreover, the paper points to the possibility that Erwin Panofsky was influenced by his own understanding of the subject in the perception and interpretation of the three artworks.

**Keywords:** active life; contemplative life; Dürer; Titian; Panofsky; Ficino; neoplatonism

Dve rytiny Albrechta Dürera a to *Rytier, smrť a diabol* (1513) a *Sv. Hieronym vo svojej pracovni* (1514) a Tizianova malba *Láska nebeská, láska pozemská* (1515) predstavujú tri diela, ktoré budú východiskom pri mojich úvahách. Tieto diela interpretoval okrem iných historikov umenia aj Erwin Panofsky (1892–1968). Podľa Panofského interpretácií predstavujú uvedené dve Dürerove rytiny a Tizianova malba špecifické spracovanie problematiky via activa a via contemplativa, ako ju vnímali konkrétni predstavitelia renesančného novoplatonizmu. Kým Dürer mal podľa Panofského pri zhotovovaní svojich troch „majstrovských rytín“, medzi ktoré popri *Melanchólii I* patrí aj *Rytier, smrť a diabol* a *Sv. Hieronym vo svojej pracovni*, obsahovo čerpať z textu Cornelia Agrippu z Nettesheimu *O okultnej filozofii*, ktorý je odvodený z *Troch kníh o živote* spísaných novoplatonikom Marsiliom Ficinom,<sup>1</sup> Tizian mal pri tvorbe *Lásky nebeskej, lásky pozemskej* vychádzať z náuky o láske rozpracovanej Marsiliom Ficinom v spise *O láske*.<sup>2</sup>

Po krátkom predstavení Panofského interpretácií vybraných troch umeleckých diel a novoplatónskej náuky týkajúcej sa problematiky via activa a via contemplativa sa za-

<sup>1</sup> Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 2005, s. 169.

<sup>2</sup> Erwin Panofsky, *Studies In Iconology. Humanistic Themes In The Art Of The Renaissance*, New York 1972, s. 146–150. Tizian mal čerpať konkrétne z diela Pietra Bemba *Asolani*, ktoré je pretransformovanou verziou Ficinovho spisu *O láske*.

meriam aj na Panofského vlastné názory na aktívny a kontemplatívny spôsob života. V závere sa budem zamýšľať nad tým, či a ako mohlo Panofského vlastné chápanie danej problematiky ovplyvniť jeho percepciu a interpretáciu uvedených diel.

Rytina *Rytier, smrť a diabol* [Obr. 1] podľa Panofského výkladu „reprezentuje život kresťana v praktickom svete rozhodovania sa a akcie“.<sup>3</sup> Ako sa v Panofského interpretácii ďalej uvádza, táto Dürerova rytina mala byť ovplyvnená textom *Príručka kresťanského vojaka* (1501) od Erazma Rotterdamského. Podľa Erazmovej rady kresťanský vojak najlepšie porazí svojich nepriateľov tým, že ich bude ignorovať a pokladať za fantómov, za nič. Panofsky tvrdí, že práve tento moment je na Dürerovej rytine zachytený – vidíme vojaka cválajúceho pevne a pokojne vpred nevšímajúc si svojich nepriateľov.

Druhá z dvoch Dürerových rytín, *Sv. Hieronym vo svojej pracovni* [Obr. 2], má reprezentovať „život svätca v duchovnom svete posvätnéj kontemplácie“.<sup>4</sup> Panofsky pri interpretovaní diela zdôrazňuje pokojné ústranie svätcovej cely a príjemnú atmosféru celkového výjavu. To, že sv. Hieronym je umiestnený v zadnej časti cely a je strážený zvieratami zobrazenými v prednom pláne kompozície, má zdôrazniť svätcovu neprístupnosť a nemožnosť jeho vyrušenia z kontemplatívnej aktivity.

V kontexte troch Dürerových „majstrovských rytín“ Panofsky – vychádzajúc z textu *O okultnej filozofii* – interpretuje postavu z rytiny *Melanchólia I* ako obraz bytosti s prevládajúcou imagináciou, zatiaľ čo rytier má predstavovať človeka, ktorý vďaka dominantnému pôsobeniu rozumu vedie racionálny a praktický spôsob života a napokon sv. Hieronym má zosobňovať človeka, ktorého prevažujúca kontemplatívna myseľ sa povznáša do stavu nazerania.<sup>5</sup>

Kým v predchádzajúcich dvoch Dürerových rytinách boli podľa Panofského výkladu ideály aktívneho a kontemplatívneho života stvárnené separovane, v prípade Tizianovej *Lásky nebeskej, lásky pozemskej* [Obr. 3] majú byť oba ideály prítomné v rámci jednej kompozície. Panofsky tvrdí, že v *Láske nebeskej, láske pozemskej* je vyjadrený „kontrast medzi vznešeným a menej ušľachtilým princípom“.<sup>6</sup> Kým obnažená postava ženy, Nebeská Venuša, symbolizuje čisto inteligibilnú krásu a zároveň kontemplatívnu aktivitu, odetá žena, Pozemská Venuša, zastupuje zmyslami vnímateľnú krásu a tiež aktívny princíp, generačnú silu, ktorá tvorí formy dobra a krásy na zemi.<sup>7</sup>

Ako už bolo poznamenané, podľa Erwina Panofského majú byť dve Dürerove rytiny a Tizianova maľba odlišnými variáciami na tému aktívneho a kontemplatívneho života, ako ju vo svojich spisoch rozpracoval Marsilio Ficino a ako ju pretransformovali jeho nasledovníci. Ficino vo svojich textoch pracuje s obrazmi planetárnych božstiev, pričom im prisudzuje charakteristické vlastnosti a vplyvy, a určuje ich špecifické miesto pôsobnosti v človeku. Vo svojom texte zaoberajúcom sa novoplatónskym hnutím vo Florencii Panofsky vychádzajúc z Ficinovej nauky vysvetľuje: „*Buď ľudský rozum [...] môže byť využitý na úlohu zdokonaľovania ľudského života a údelu na zemi, alebo jeho myseľ môže priamo prenikať ríšou večnej pravdy a krásy. V prvom prípade praktizuje morálne cnosti tvorené pod*

<sup>3</sup> Panofsky (pozn. 1), s. 151.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 151.

<sup>5</sup> *Ibidem*, s. 169–170. – Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, St. Paul 2004, s. 188–192.

<sup>6</sup> Panofsky (pozn. 2), s. 150.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 150–153.

vedením spravodlivosti a tým sa rozoznáva v aktívnom živote [...] a kozmologicky sa pripája k Jupiterovi. V druhom prípade pridáva k morálnym cnostiam teologické a zasnávuje sa kontemplatívnemu životu [...] a podrobuje sa poručníctvu Saturna.<sup>8</sup> Ak má teda v človeku dominantnú pozíciu rozum, takýto človek sa prikláňa k aktívnemu spôsobu života a kozmologicky je spätý s Jupiterom. Ak však v človeku prevažuje činnosť mysle, človek je prirodzene priťahovaný ku kontemplácii a vzťahuje sa k Saturnovi.

Podľa Panofského tvrdenia bol Ficino „omnoho radikálnejší v obhajovaní spôsobu via contemplativa“.<sup>9</sup> V kontexte Ficinovej novoplatónskej filozofie, v rámci ktorej Saturn zastupuje myseľ ako najvyššiu oblasť ľudskej duše, by sa dalo očakávať, že táto najvyššia z planét bude Ficinom predstavovaná ako cieľ všetkých, ktorí sa vydali vzostupnou platónskou cestou a Jupiter, planetárny boh operujúci v rozume a patrón aktívneho spôsobu života, zas bude vnímaný ako menej hodnotná inštancia. Avšak pri štúdiu Ficinovho diela *Tri knihy o živote* sa možno stretnúť s viacerými prekvapivými tvrdeniami.

Marsilio Ficino vo svojej tretej z *Troch kníh o živote* jasne deklaruje, že Jupiter vládne aktívnemu spôsobu života, kým Saturn je pánom nad životom kontemplatívnym.<sup>10</sup> Avšak v jeho úvahách o planétach, ktorých vplyv je pre človeka najprospernejší, nenájdeme ani zmienku o Saturnovi. Miesto jediného Saturna Ficino hovorí o takzvaných Troch Gráciách – o troch planétach, ktoré sú pre človeka najužitočnejšie. Týmito planétami sú Slnko, Jupiter a Venuša. Ficino človeku neodporúča, aby sa vložil do starostlivosti iba jedného božstva, ale má prijímať čo najväčšie množstvo priaznivých planetárnych vplyvov. Píše: „Ak by tá nevyhnutnosť alebo povinnosť nútili k obráteniu sa len na jedného z týchto veľikánov, uchýl' sa k samotnému Jupiterovi, nakoľko žiadna hviezda nepodporuje a neživí prirodzené sily v nás – vlastne všetky sily – viac než Jupiter, ani žiadna iná hviezda neponúkne viac vecí alebo viac prospernejších vecí.“<sup>11</sup> Je to práve Jupiter, ktorý je Ficinom vyzdvihovaný väčmi než Saturn. Jupiter v sebe v najlepšej a najvyvázenejšej miere pre človeka združuje vlastnosti viacerých planét. Ak človek oplýva jovialnou povahou, bude vynikať nie len aktívnym zapájaním sa do občianskeho života, úctou k zákonom, absenciou životnej strnulosti či lenivosti, ale bude tiež príznačný svojou harmonickosťou a umiernenosťou a zároveň potrebnou vášnivosťou, zanietením a pod. A čo je dôležité, jovialny duch podľa Ficina nesie podobnosť aj so samotným Saturnom, čo vyplýva z jeho nasledovného tvrdenia: „Jupiter je taktiež užitočný pre filozofiu a odhaľovanie pravdy a pre náboženstvo.“<sup>12</sup>

Proti očakávaniu vyplývajúcejmu z Panofského tvrdenia o Ficinovom radikálnom „obhajovaní spôsobu via contemplativa“<sup>13</sup> je Saturn na mnohých miestach *Troch kníh o živote* predstavovaný ako neblahý zdroj negatívnych vlastností a vplyvov a taktiež ako jav, ktorému by sa mal človek v čo najväčšej možnej miere vyhýbať. O Saturnovi sa dozve-

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 138. Podľa Ficinovej náuky sa duša človeka skladá z vyššej a nižšej časti, pričom vyššia časť je sídlom mysle a rozumu, kým nižšia časť v sebe zahŕňa oblasť rozmnožovania, výživy a rastu a oblasti vonkajšieho a vnútorného vnímania. *Ibidem*, s. 136. – Erwin Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Boulder 1960, s. 183.

<sup>9</sup> Panofsky (pozn. 2), s. 140.

<sup>10</sup> *Marsilio Ficino, Three Books on Life*, Tempe 1998, s. 253.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 269.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 265.

<sup>13</sup> Panofsky (pozn. 2), s. 140.

dáme nasledovné: „Zdravý duch nemá veľa spoločného so Saturnom.“<sup>14</sup> „Nakoľko Slnko vychádza v ústrety [ľudskému] pokoleniu, natoľko je preň Saturn nevhodný.“<sup>15</sup> alebo inde: „Jeho vplyv je ako jed. Kvôli takémuto [vplyvu] sa niektorí ľudia rodia alebo sa stávajú nečistými, lenivými, smutnými, závistlivými a vystavenými nečistým démonom. [...] Proti tomuto jeho vplyvu, ktorý je vo všeobecnosti cudzí a istým spôsobom škodlivý ľudskému bytiu, nás vyzbrojuje Jupiter.“<sup>16</sup> Teda Saturn, zástupca a patrón mysle a kontemplatívnej aktivity, je Ficinom predstavovaný ako jed škodiaci ľudskej bytosti.<sup>17</sup>

Ako je vôbec možné, že tento Saturn bol v rámci novoplatónskej filozofie vyvyšovaný ako patrón via contemplativa a to v plne pozitívnom zmysle? Saturn je špecifická postava príznačná svojou dichotomickou povahou. Vo svojom pôsobení na ľudí je Saturn akoby rozpoltený. Ficino píše: „Saturn jednoducho nemôže značiť nejakú všeobecnú kvalitu a neoznačuje ani veľké množstvo ľudskej rasy, [...] značí jednotlivca božského alebo zverského, požeňnaného alebo utrápeného extrémnou mizériou.“<sup>18</sup> Tam, kde Jupiter predstavuje jedinú zlatú strednú cestu, je Saturn dvomi protikladnými pólmi – človek môže žiť pod vedením Saturna buď ako boh, alebo ako zviera, jeho život môže značiť buď požeňnanie a úspech, alebo extrémnu zúfalosť. Saturnovými vyvolencami sú podľa Ficina práve tí, ktorí sa bezvýhradne odovzdali jeho vplyvu a to bez nároku na pôsobenie iných planetárnych božstiev. Sú to jedinci, v ktorých absolútne prevažuje kontemplatívna myseľ.<sup>19</sup>

Ficino napriek tomu, že priamo označuje dominanciu Saturnovho pôsobenia v kontemplatívnej oblasti a napriek tomu, že uznáva možnosť pozitívneho vplyvu Saturna na človeka, predsa odporúča, aby si ľudský jedinec pre svoj život zvolil radšej vplyv Jupitera, ktorý je podľa jeho tvrdenia „človeku najvyhovujúcejší“.<sup>20</sup> Ak sa však človek predsa vloží pod patronát Saturna, má zmieriňovať saturninský vplyv inými planetárnymi a to zvlášť jovialnými vplyvmi.

Vráťme sa opäť k vizuálnym spodobeniam z úvodu príspevku. Panofsky pri interpretácii dvoch Dürerových rytín uvádza: „Sv. Hieronym sa odlišuje od Rytiera, smrti a diabla tak, ako ideál via contemplativa odporuje ideálu via activa.“<sup>21</sup> S Panofského tvrdením o dvoch vzájomne si odporujúcich ideáloch možno polemizovať. Už pri zbežnom zapozzeraní sa na uvedené rytiny možno vnímať, ako sa v oboch z nich ideály via activa a via contemplativa navzájom prenikajú a dopĺňajú. Dürerov rytier Panofským predstavený ako ideál aktívneho spôsobu života nie je zobrazený ako fyzicky činný bojovník, ktorý pomocou svojej výzbroje poráža prítomných nepriateľov, naopak, je spodobený ako muž mimoriadne pokojný až pasívny. Vychádzajúc z Panofského výkladu môžeme v rytierovi vidieť človeka, ktorý bol v kontemplácii poučený Erazmovými radami týkajúcimi sa morálnych hodnôt a ktorý takto poučený napreduje neútočiac a pokojne vpred ignorujúc svojich nepriateľov. Na druhej strane sa sv. Hieronym, ideál kontemplatívneho života, javí

<sup>14</sup> Ficino (pozn. 10), s. 293.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 345.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 367.

<sup>17</sup> Ficino na „Saturnov jed“ ponúka hneď niekoľko liekov v podobe vplyvu iných planét. Okrem Jupitera možno zvoliť na oslabenie Saturnovho neblahého účinku i Venušu, Slnko či Mesiac s ich vlastnými účinkami. *Ibidem*, s. 263–269.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 251.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 365–367.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 269.

<sup>21</sup> Panofsky (pozn. 1), s. 156.

byť v porovnaní s rytierom mimoriadne aktívny. Svätec, ktorého by sme si ako zástupcu via contemplativa vedeli predstaviť skôr pohrúženého v úvahách s lebkou v ruke, sa v plnom sústredení skláňa nad knihou, do ktorej niečo horľivo zapisuje. Sv. Hieronym je na Dürerovej rytine zobrazený ako ten, ktorý má svojím spisovateľským a prekladateľským dielom poslúžiť spoločnosti, pričom obsah jeho kníh má byť usmernením nie len pre kontemplatívnu, ale zvlášť pre spoločensky činnú aktivitu človeka. Dve Dürerove rytiny predstavujú hlboký paradox, v rámci ktorého možno pozorovať pasívneho rytiera ako obraz aktívneho života a aktívneho svätca ako obraz života kontemplatívneho.

Podobne Tizianova kompozícia *Láska nebeská, láska pozemská* by mohla byť interpretovaná ako spodobenie dvoch aktivít prítomných v jednom človeku. Panofsky vysvetľuje dve postavy na obraze ako dva princípy, ktoré sú síce oba hodnotné, no navzájom sa vylučujú. O postave Nebeskej Venuše píše, že „s jemne presvedčajúcim pohľadom odovzdáva [Pozemskej Venuši] tajomstvá z vyššej oblasti“<sup>22</sup> a takto sa ju akoby snaží priviesť z oblasti aktívnej do oblasti kontemplatívnej. Avšak vychádzajúc z Ficinovho textu *O láske*, z ktorého pri interpretácii vychádzal i Panofsky, sa dá pohľad Nebeskej Venuše rovnako dobre interpretovať aj ako zamilovaný pohľad mysle, ktorá – bez akéhokoľvek presvedčania – kontemplyje krásu prítomnú v nižších častiach duše.<sup>23</sup> V plne sústredenom a rozpálenom pohľade Nebeskej Venuše zastupujúcej kontemplyjúcu myseľ môže byť prítomná skôr úcta i rešpekt voči prospešným činným aktivitám človeka.

Vyvstáva otázka, prečo Erwin Panofsky vo svojich interpretáciách uvedených diel nepočíta s možnosťou striedania spoločensky činných a kontemplatívnych aktivít v živote človeka a to napriek tomu, že Marsilio Ficino, z ktorého náuky Panofsky pri interpretáciách hojne čerpal, odporúča kombinovanie aktívnych a kontemplatívnych spôsobov ako prostriedok na udržanie zdravého života a myslenia.<sup>24</sup> Panofsky predkladá koncepty via activa a via contemplativa ako striktné oddelené, odporujúce si či nesúčasné, pričom ideál kontemplatívneho života podčiarkoval ako hodnotovo a kvalitatívne nadržaný. Panofsky síce mohol svoje tvrdenia podoprieť novoplatónskym učením, no je tiež možné, že jeho percepcia a interpretácia diel vyobrazujúcich princípy via activa a via contemplativa bola ovplyvnená jeho vlastným vnímaním danej problematiky.

Vo svojom texte *Na obranu veže zo slonovej kosti*<sup>25</sup> Panofsky porovnáva aktívny a kontemplatívny život a možnosti i obmedzenia ľudí, ktorí sú činní v rámci jednej z týchto dvoch životných ciest. Panofsky priznáva „mužovi praxe“ a „samotárskeho mysliteľa“, ktorého vo svojom texte umiestňuje do veže zo slonovej kosti, jasne protikladné postavenie. Píše: „Muž na zemi má možnosť jednať, ale nevidí [...]. Muž na veži vidí, ale nemá možnosť jednať.“<sup>26</sup> Muž vo veži má vďaka širšiemu rozhľadu potenciál skôr si všimnúť

<sup>22</sup> Panofsky (pozn. 2), s. 152.

<sup>23</sup> Ficino v diele *O láske* píše: „Keď sa náš pohľad prvýkrát stretne s krásou ľudského tela, myseľ, ktorá je prvou Venušou v nás, chváli a adoruje ľudskú krásu ako obraz božskej krásy a takýmto spôsobom je prvá [Venuša] často rozpálená druhou [Venušou].“ Marsilio Ficino – Sears Reynolds Jayne, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium: the text and a translation, with an introduction*, Columbia 1944, s. 143.

<sup>24</sup> Ficino vnímal ako veľkú hrozbu životnú strnulosť a nemennosť, ktoré pripisoval práve pôsobeniu Saturna. Zdravým prostredím pre správny rozvoj človeka je práve rozmanité no zároveň dobre vyvážené prostredie. V *Tretej knihe o živote* sa píše: „Rozmanitosť chráni pred nudou, ktorá je duchom škodlivá a patrí k Saturnovi.“ Ficino (pozn. 10), s. 293.

<sup>25</sup> Erwin Panofsky, *Význam ve výtvorném umění*, Praha 2013, s. 361–373.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 370.

hroziace nebezpečenstvo, no zároveň má i povinnosť pozdvihnúť svoj hlas a upozorniť ľudí mimo veže na blížiacu sa pohromu. Potom je už na mužoch činných na zemi, aby sa započúvali do varujúceho hlasu mysliteľa a vyvinuli potrebnú aktivitu na odvrátenie nebezpečenstva.

Napriek uznaniu skvelých výsledkov, ktoré možno pri spolupráci ľudských kontemplatívnych a činných aktivít dosiahnuť, Panofsky zastáva názor, podľa ktorého by mal človek zostať verný svojmu povolaniu buď k životu aktívnemu, alebo k životu kontemplatívne- mu. V jeho texte *Na obranu veže zo slonovej kosti* nenájdeme ani zmienku o kombinovaní či zamiernení uvedených činností v živote človeka. Panofsky zdôrazňuje, že i napriek všetkým výčitkám zo strany ľudí činných na zemi môžu „obyvatelia veže kludne zostať tam, kde sú“<sup>27</sup> a svoj text uzatvára nasledovne: „Strážca môže jedine volať na poplach. Aby však mohol plniť aspoň túto veľkú úlohu, musí zostať verný svojej veži.“<sup>28</sup>

Vychádzajúc z Panofského tvrdení by sme mohli konštatovať, že mysliteľ na seba nemôže prebrať aktivitu muža praxe a muž praxe aktivitu mysliteľa. Avšak na celú problematiku sa možno pozrieť aj inak. Podobne ako pri Dürerových rytinách a Tizianovej maľbe aj tu možno vnímať súčinnosť ľudskej kontemplatívnej a činnej aktivity. Ak chcú myslitelia ľudí varovať, musia prekročiť prah tichého uvažovania, musia vniknúť do spoločenstva aktívne žijúcich ľudí a vyvinúť medzi nimi výraznú aktivitu v podobe vysvetľovania či volania. Na druhej strane, ak chcú ľudia uskutočňujúci aktívny život počuť a počúvnuť ľudí kontemplujúcich, musia sa vo svojich činných aktivitách zastaviť a uvažovať nad obsahom toho, čo im kontemplujúci zdieľajú, aby následne dokázali vyvinúť správnu a prospešnú aktivitu. V takejto situácii možno vnímať, ako vyvinutá činná aktivita kontemplujúcich vťahuje činne aktívnych do kontemplácie. Nastáva moment, kedy si aktívni a kontemplujúci vymieňajú svoje role a v tomto dôležitom momente prieniku via activa a via contemplativa sa môže svet skutočne udržiavať, zveľaďovať a dokonca zachraňovať.

## LITERATÚRA

- Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, *Three Books of Occult Philosophy*, St. Paul 2004.
- Michael J. B. Allen, *Marsilio Ficino: his theology, his philosophy, his legacy*, Leiden – Boston – Köln 2002.
- Giulia Bartrum et al., *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a renaissance artist*, London 2003 (2. vydání).
- Andrea Bayer (ed.), *Art and love in Renaissance Italy*, New York 2008.
- Heiner Borggreffe, Tizians sogenannte Himmlische und Irdische Liebe: Der Beistand der Venus im Hochzeitsbild der Laura Bagarotto, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* LXIV, 2001, č. 3, s. 331–363.
- Melissa Meriam Bullard, The Inward Zodiac: A Development in Ficino's Thought on Astrology, *Renaissance Quarterly* XLIII, 1990, č. 4, s. 687–708.
- Eugene B. Cantelupe, Titian's Sacred and Profane Love Re-examined, *The Art Bulletin* XLVI, 1964, č. 2, s. 218–227.
- Sarah Carter, „Interpretation is the revenge of the intellect upon art:“ Titian's Sacred and Profane Love, *ARTHattack!* V, 2012, s. 6–26.
- Ernst Cassirer, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig 1927.
- Ernst Cassirer – Paul Oskar Kristeller – John Herman Randall (eds.), *The renaissance philosophy of man: Petrarca, Valla, Ficino, Pico, Pomponazzi, Vives*, Chicago 1971 (2. vydání).

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 367.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 371.

- Albrecht Dürer – Daniel Hess – Beate Böckem, *The early Dürer: exhibition organized by the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg, May 24 – September 2, 2012*, Nuremberg 2012.
- Dagmar Eichberger – Charles Zika, *Dürer and his Culture*, New York 2005 (3. vydání).
- Erazmus, *Enchiridion Militis Christiani or The Manual of the Christian Knight*, London 1905.
- Marsilio Ficino, *Three Books on Life*, Binghamton 2002 (3. vydání).
- Marsilio Ficino – James Hankins – Michael J. B. Allen, *Platonic theology. Vol. 1, Books 1–4*, Cambridge 2001.
- Marsilio Ficino – Sears Reynolds Jayne, *Marsilio Ficino's Commentary on Plato's Symposium: the text and a translation with an introduction*, Columbia 1944.
- Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History*, Ithaca – London 1985 (2. vydání).
- David Chambers, *Patrons and artists in the Italian Renaissance*, London 1970.
- Filip Karfík, Duplex Venus. Marsilio Ficino a druhý život jednoho filosofického mýtu, in: Jana Nechutová (ed.), *Druhý život antického mýtu*, Brno 2004.
- Ladislav Kesner, *Vizuální teorie: současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1995.
- Raymond Klібansky – Erwin Panofsky – Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln – Liechtenstein 1979.
- Paul Oskar Kristeller, *The philosophy of Marsilio Ficino*, Gloucester 1964.
- Ulrich Kuder, *Dürers „Hieronymus im Gehäus“. Der Heilige im Licht*, Hamburg 2013.
- Thomas Moore, *Planety v nás: Astrologická psychologie Marsilia Ficina*, Praha 2011.
- Erwin Panofsky, *Problems in Titian: mostly iconographic*, New York 1969.
- Erwin Panofsky, *Renaissance and renaissances in Western art*, Boulder 1960.
- Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York 1972.
- Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 2005.
- Erwin Panofsky, *Význam ve výtvarném umění*, Praha 1981.
- Bruno Reudenbach (ed.), *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposiums Hamburg 1992*, Berlin 1994.
- Larry Silver – Jeffrey Chipps Smith, *The Essential Dürer*, Philadelphia 2010.
- Stéphane Toussaint, „My Friend Ficino“: Art History And Neoplatonism From Intellectual To Material Beauty, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* LXIX, 2017, č. 2, s. 147–173.



**Obrázek 1:** Albrecht Dürer, *Rytier, smrt a diabol*, rytina, 1513. Zdroj: Wikimedia Commons, Albrecht Dürer, *Knigh, Death, and the Devil*



**Obrázek 2:** Albrecht Dürer, *Hieronym vo svojej pracovni*, rytina, 1514. Zdroj: Wikimedia Commons, Albrecht Dürer, *Saint Jerome in his Study*





**Obrázek 3: Tizian, *Láska nebeská, láska pozemská*, olej na plátně, 1515. Zdroj: Wikimedia Commons, Titian, *Sacred and Profane Love***



## KONCEPTUÁLNÍ PŘÍSTUP V TÉMATU ZOBRAZOVÁNÍ KŘÍŽOVÉ CESTY

HANA LAMATOVÁ

Katedra dějin umění, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

E-mail: hanakala@hotmail.com

### ABSTRACT

#### **Display of the Stations of the Cross and the conceptual approach**

The perception of the Stations of the Cross is constantly oscillating between visual perception and the acceptance of a verbal description. In the beginning, people taking part in historical events (Jesus Christ went to the execution with the cross in the streets of Jerusalem) perceived and experienced what others later tied to words. (Leaving aside the oral history, the first biblical text appeared in the 1st century, and the text tradition of records of the Stations of the Cross's piety dates back to 1471.) An effort to convey the described historical event through the senses meant adding an image to the text (for the first time in 1423 or 1425). The long period of coexistence of the verbal description and the corresponding visual concepts was gradually disrupted by artists during the 20th century until its last decades in which the artists almost achieved independence of an image from the traditional theme. They did it through an emphasis on expressing inner reality and overcoming the subject reality. They created a new system of symbols suppressing the traditional Stations of the Cross's image. This artistic concept sees a creative role in the hands of the subject, both the author of the work and his observer. As an accompaniment to this new image, another verbal description appears interpreting blank spaces between the work and the recipient. This transformation will be interpreted on the several artworks.

**Keywords:** Czech art of the 21th century; Display of the Stations of the Cross; Conceptualization of a traditional motif; Transformation of a perception the sacral art pieces

Kulturní fenomén křížové cesty můžeme v zásadě vnímat dvěma různými způsoby, ve formě vizuální informace nebo slovního popisu. Zdroj tématu ovšem leží na jiném základě, stala se jím v historii ukotvená událost ze života Ježíše Krista. Její účastníci vnímali a zažívali, co později další spoutali do slov. Snaha zprostředkovat popisovaný děj co do smyslové bezprostřednosti pak znamenala doplnění textu obrazem. Následně zaznamenáváme dlouhé období oboustranně výhodné koexistence slovního popisu a tomu odpovídající vizuální představy křížové cesty. To bylo ovšem v průběhu 20. století postupně narušováno umělci, kteří dosáhli v posledních desetiletích zdánlivé nezávislosti výtvarného zobrazení na textovém popisu. Je tedy na místě se ptát nejen jakým způsobem tato změna probíhala, ale také jaké důsledky s sebou přinesla.

Zbožnost křížové cesty byla dlouhou tradicí kultivována do charakteristické podoby čtrnácti navazujících zastavení vyprávějících o poslední cestě Ježíše Krista s křížem na bedrech až na místo poprav. Je tak nositelkou důležitých kulturních a duchovních významů. V prologu Janova evangelia se praví, že na počátku bylo Slovo,<sup>1</sup> ovšem v tomto

<sup>1</sup> Jan 1, 1

tématu je důležité si uvědomit, že křížová cesta, nebo také cesta bolesti, jako záznam události ze života Ježíše Krista byla před slovním popisem prožitá a vnímaná. Jejimi prvními účastníky se vedle nejdůležitější postavy Božího Syna stali členové zástupu, který ho následoval pravděpodobně v pátek 7. dubna roku 30 n. l. ulicemi Jeruzaléma.<sup>2</sup> Svědectví o této události se předávalo zřejmě nejprve ústně a přibližně o 40 let později bylo poprvé zapsáno v Markově evangeliu.<sup>3</sup>

Textové zprávy nás také informují o prvních pokusech procházet stejnou cestu, jakou absolvoval Ježíš Kristus na Golgotu. Ve 3. století pátral po Ježíšových stopách Órigenés a od 4. století se začali ulicemi Jeruzaléma procházet křesťanští poutníci.<sup>4</sup> Vznikaly spisy zachycující poutnickou zkušenost a zároveň meditativní texty, zaměřující se na důkladný popis pašijových událostí.<sup>5</sup> Až v 15. století byla kodifikována vlastní zbožnost křížové cesty. První knihu *Stationsbüchlein (Knížku zastavení)* sepsal v roce 1471 nizozemský duchovní Betlem.<sup>6</sup> Její postupná evoluce byla zakončena v polovině 18. století díky osobnosti Leonarda da Porto Maurizio (1676–1751). Ten v souladu s prvním textem předložil věřícím představu, že Ježíš Kristus zůstal na své pouti s křížem od domu Piláta na Kalvárii čtrnáctkrát stát, a charakterizoval zastavení, která jsou stále aktuální.<sup>7</sup>

Zmíněné spisy neměly jen charakter záznamu určitého druhu paměti, ale podílely se na spoluutváření duchovního prožitku, k němuž se přidala výtvarná vizualizace, aby opět akcentovala smyslovou bezprostřednost. V Evropě se tak poprvé stalo v roce 1423 (či 1425) při klášteře Scala Coeli u španělské Córdoba.<sup>8</sup> Od této doby je možné pozorovat koexistenci textového a vizuálního popisu ve vzájemném kauzálním vztahu, ve kterém vizualita čerpá po formální i obsahové stránce textu.

Proměna zobrazování v námětu křížové cesty, jež zde bude alespoň částečně analyzována na několika vybraných příkladech, nastoupila v průběhu 20. století a nejmarkantnější

---

<sup>2</sup> Gerhard Kroll, *Po stopách Ježíšových*, Kostelní Vydří 2002, s. 348. – James D. Douglas (ed.), *Nový biblický slovník*, Praha 2009, s. 425.

<sup>3</sup> Kurt Schubert, *Bible a dějiny*, Svitavy 2000, s. 11–24, 46–52.

<sup>4</sup> Franz Dambeck, Heslo Kreuzweg (Křížová cesta), in: Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie. Bd. 2, Fabelwesen-Kynocephalen*, Rom 1990, sl. 653–656, cit. sl. 653.

<sup>5</sup> Anselmus Cantuariensis, *Dialogus Beatae Mariae Et Anselmi De Passione Domini*, *Documenta Catholica Omnia*, MPL159, sl. 271A–290A, [http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1033-1109,\\_Anselmus\\_Cantuariensis,\\_Dialogus\\_Beatae\\_Mariae\\_Et\\_Anselmi\\_De\\_Passione\\_Domini\\_\[Incertus\]\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/1033-1109,_Anselmus_Cantuariensis,_Dialogus_Beatae_Mariae_Et_Anselmi_De_Passione_Domini_[Incertus]_MLT.pdf), vyhledáno 20. 12. 2017. – Bernardus Claraevallensis, *Liber de passione christi et doloribus et planctibus matris ejus* (D. Eugenius de Levis, *Anecdota sacra*, p. 60. Augustae Taurinorum 178...40.). – Bonaventura, *Meditationes de passione Christi*, in: Iohannes de Caulibus, *Meditationes uitae Christi*, Augsburg 1468. – Iohannes de Caulibus, *Meditationes uitae Christi*, Augsburg 1468. – Heinrich Seuse, *Büchlein der ewigen Weisheit. Die 100 Betrachtungen*, Schwaben [Weinsberg?] 2. čtvrtina 14. století. – Pseudo-Beda, *De meditatione passionis Christi per septem dici boros libellus*, in: Martha Bayless (ed.), *Collectanea pseudo-Bedae*, Dublin 1998. – Jan Pascha, *Pelgrimsreis naar het heilige land (Peregrinatio spiritualis)*, Brussel 1593 [?]. – Christiaan van Adrichem, *Iersusalem, sicut Christi tempore floruit, et suburbanorum, insigniorumque historiarum eius brevis descriptio: simvlet locorum, quae Iesu Christi et sanctorum passione gestisq[ue] decorata sunt, succinctus commentarius*, Köln am Rhein 1584.

<sup>6</sup> Ernst Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung*, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 313), Kehl – Strassburg 1957, s. 21.

<sup>7</sup> Ulrich Köpf, Heslo Passionsfrömmigkeit, in: Gerhard Müller et al., *Theologische Realenzyklopädie*, Band XXVII, Politik/Politologie – Publicistik/Presse, Berlin 1997, s. 722–764, cit. 725.

<sup>8</sup> Viz Kirschbaum (pozn. 4), sl. 653–656, cit. sl. 654. – Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 223.

se projevila v jeho druhé polovině. Konvenovala s uměleckými tendencemi revidujícími vztah ke skutečnosti. Výtvarné zobrazení přestávalo být obrazem předmětného světa, jeho napodobením, a získávalo stále více znakový charakter. Ke slovu se tak dostávaly nové vyjadřovací způsoby. Umělci, kteří se od předmětnosti uchýlovali k niterným psychickým procesům, přistoupili k expresivní deformaci. Jiní se stále chápali viděné skutečnosti, ale rovněž ji přetvářeli, aby zdůraznili její metafyzickou stránku. Dospívali mimo jiné k výraznému kompozičnímu zjednodušení, zaměření se na práci s detaily výjevu, se světlem či k závěrečnému ustanovení vlastní symbolické platformy. V konečné fázi snahy po nastolení nového světa, akcentujícího především nepředmětnou sféru, vedla transformace k úplnému rozkladu formy a abstraktnímu projevu.<sup>9</sup> Pro pozorovaný problém je také typická modifikace obsahových složek díla. Byť výtvarný námět neztratil svoji tradiční denotaci označovat křížovou cestu Ježíše Krista, proměnil se částečně její smysl. Může za to především subjektivní pojetí tématu, do kterého se promítá konceptuální přístup autora nikoli ve významu dematerializace uměleckého díla, ale přesunu podstaty syžetu z fyzického světa do mentálního prostředí.

V první řadě se budeme věnovat snaze uměleckého ducha po nacházení co možná nejúpornějšího vyjádření komplexní myšlenky, již zahrnují jednotlivá zastavení křížové cesty. Z logiky tohoto uvažování docházelo především k tomu, že byla celá řada významů transformována do symbolického zobrazení nebo výtvarné metafory. Nebylo již tedy cílem navozovat iluzi vnější skutečnosti, ale naopak vnitřní podstaty předmětu, a přirozené čtení obrazů vystřídal nutnost chápat nepřímou vyloženou ideje.<sup>10</sup> Recipient je tak donucen, pokud touží po úplném dekódování vizuální informace, osvojit si specifická interpretační pravidla, která ovšem nenalezne v tradičním textu křížové cesty, ale v textu rozšiřujícím a doplňujícím výtvarné sdělení, nezřídka kdy pocházejícím přímo z rukou umělce.

Realizace Karla Stádníka v kostele Panny Marie Královny míru v Praze-Lhotce (1973–1975)<sup>11</sup> stojí na počátku výtvarné cesty, kterou bychom mohli zjednodušeně nazvat aktualizací tradiční ikonografie tématu. Promyšlení idejí *via crucis* v konkrétní době a viděno prismatem tohoto období mělo za následek implikaci druhotných významů. To můžeme dále dokumentovat ve zpodobnění *Křížové cesty* Renaty Bartoňové v kostele sv. Václava v Petrově (2000) či v sérii kovových reliéfů *Křížové cesty* Petra Cacha v Olešnici (2016).<sup>12</sup> Zobrazení tématu je ve všech případech konkrétní, nicméně některé části výjevů se zdají být v kontextu základního příběhu cizorodé a s námětem zdánlivě nesouvisející, pokud nejsou řádně vyloženy. V prvních dvou případech pozorujeme nápadné vyprázdnění dějové scény křížové cesty na úkor upřednostňování předem promyšlených symbolů a alegorií. Smysl Kristova utrpení je zde podtržen bolestí a tragédiemi lidského osudu. Stádník ve své nejlepší realizaci připomněl násilí a válku, Bartoňová člověka hendikepovaného a chorobně závislého. Cach příběh zastavení na popud faráře Lazárka vyměnil za alegorické obrazy líčící kromě lidských těžkostí požáry, povodně a ničení životního prostředí. Rovněž propojení symbolické květomluvy se zastaveními *Křížové cesty* Lud-

<sup>9</sup> Josef Zvěřina, *Dílo jako znak*, Praha 1971, s. 69–72.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 125–128.

<sup>11</sup> František Tomášek – Jan Lebeda, *Velikonoční cesta*, Praha 1982.

<sup>12</sup> Renata Bartoňová – Josef Veselý, *Křížová cesta pro tebe i pro mne*, Petrov u Strážnice 2001. – Pavel Lazárek – Zdeněk Peša, *Křížová cesta bolestí regionu Olešnicka*, Olešnice 2016.

mily Jandové v kostele Navštívení Panny Marie v Bohuslavicích u Zlína<sup>13</sup> se neobejde bez přidané interpretace. Jandová ovšem postupovala opačně. Tragičnost námětu nezesilovala přidáním výjevy, ale utajila ji a zjemnila v říši rostlin. [Obr. 1]

Ve smyslu maximální koncentrace námětu lze zajít ještě dále. Lapidární pojetí zastavení *Křížové cesty* v podobě nízkého bronzového reliéfu realizoval v roce 2017 Vladimír Kokolia pro kostel sv. Václava v Sazovicích na Zlínsku.<sup>14</sup> Stejně jako Ludmila Jandová v nedalekých Bohuslavicích měl autor v rukou koncept i realizaci nástěnné výzdoby chrámu. Do čistého architektonického prostoru hledal výtvarnou formu podporující imaginační a záměrně se soustředil na vizuální úspornost. Zastavení jsou tvořena jednoduchými motivy sevřenými v malém kompaktním tvaru. Přiblížení Ježíše Krista na kříž je zpodobeno pouze jako obrys ruky s ránou v dlani. S pojetím prázdného a plného prostoru varují i následující tři zastavení. Korpus Kristova ukřižovaného těla je zahluobený do objemu kříže a zdá se tak ve své bolesti velmi malým. Proti tomu stojí vzkříšený Kristus nad hlavním oltářem, který svojí velikostí křišťálově průzračný kříž přesahuje. Zajímavým motivem je vyřešen děj třináctého zastavení, v němž je Ježíšovo tělo jakoby roztaženo před divákem spolu s pohřebním rubášem. Do něj je v posledním zastavení Boží Syn zabalen a následně uložen do hrobu. V tomto případě přistupuje do znakového pole rovněž způsob umístění souboru po obvodu zdi, kde je každé zastavení situováno vždy o trochu výš než to předchodí, aby se tak zdůraznil směr chůze Ježíše Krista na Golgotu, tedy do kopce. [Obr. 2]

Práce Mikuláše Medka pro kostel sv. Josefa v Senetářově (1971) se stala východiskem uměleckého směřování, které opouštělo předmětnou realitu tohoto světa se snahou ji překonat a vytvořit si realitu vlastní. Autor položil důraz na působení strukturální černé malby prostoupené pouze třemi barvami (červenou, modrou, zlatou), v nich nechal působit několik symbolů v podobě trnové koruny, kříže, Veroničiny roušky, očí jeruzalémských žen, kostek a hřebů, naznačujících konkrétní situace na Kristově poslední cestě. Jak sám Medek napověděl ve vysvětlujícím textu,<sup>15</sup> spatřoval paralely mezi utrpením Ježíše Krista a svým životem v perzekvované společnosti, jež ho donutila žít v izolaci od výtvarného světa. Při tvorbě jej ovlivňoval i postupně se zhoršující zdravotní stav. Autor do tvorby projektoval své nitro a tím dokázal stvořit artefakt silně působící na diváka, zjevující a zároveň skrývající vnitřní děj jednotlivých obrazů. Na hledání barevných či předmětných metafor v daném tématu se zaměřil i Aleš Lamr v roce 2001 v realizaci pro obnovenou *Křížovou cestu* v Horním Maršově. V roce 2012 došlo v jeho druhém souboru *Křížové cesty* k vymizení znaků existující reality a výtvarná forma se podvolila již pouze materiální struktuře. Během výtvarné artikulace tématu došel k symbolickému zobrazení také Zdeněk Gajdoš v realizaci *Křížové cesty* pro kapli sv. Jana Pavla II. v Bukovanech (2013).<sup>16</sup> Duši Ježíše Krista zde autor zpodobnil v symbolu kruhu, který prochází jednotlivými zastaveními. V průběhu cesty jeho forma reaguje na prožité události a kruh se postupně zvětšuje až na polokouli, jež opanuje celý prostor kompozice a vytlačuje z něj všechny ostatní prvky. Médium krčeného bleděmodrého papíru do souboru děl přináší i něco

<sup>13</sup> Ludmila Jandová – Josef Suchý, *Křížová cesta*, Březnice 2004.

<sup>14</sup> Zdeňka Jančíková, *Kostel sv. Václava Sazovice*, Sazovice 2017.

<sup>15</sup> Antonín Hartmann, Jedovnice – Kotvrdovice – Senetářov, in: Vratislav Effenberger – Anna Fárová et al., *Mikuláš Medek* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum Praha 2002, s. 169–173.

<sup>16</sup> Josef Kouřil – Lubomír Jarcovják (edd.), *Bukovany. Kaple sv. Jana Pavla II*, Zlín 2014, s. 80.

ze své křehkosti a barevné proměnlivosti, což bylo rovněž autorským záměrem. [Obr. 3] V Bukovanech u Hodonína se nachází ještě o něco málo starší realizace křížové cesty v podobě skupiny 14 sousoší umístěných v exteriéru na hranici lesa směrem ke kapličce sv. Anny.<sup>17</sup> I zde můžeme pozorovat samotné umístění zastavení jako důležitého znaku, ve kterém jsou vzpomenuy poutnické podmínky jeruzalémské Via dolorosa v nutnosti překonat jednotlivé úseky chůzí do kopce. Po formální stránce se autor Lubomír Jarcovják přiklonil již čistě k abstraktnímu projevu, ze kterého vynechal všechny před tím používané symboly. Soustředil se pouze na schopnost geometrických tvarů a základních tektonických principů definovat prostor a svým výrazem sdělit divákovi obsaženou ideu. [Obr. 4] Ve stejné době, v roce 2009, pracovali na realizaci *Křížové cesty* Pavla Kačírková s Janem Ambrůzem v Šarovech u Zlína.<sup>18</sup> Zvolili opět prostou výtvarnou podobu a podél cesty do kopce nad vsí vztýčili sérii čtrnácti betonových křížů provedených pouze v obrysovém tvaru. Jejich prázdný vnitřní prostor zachovává předem promyšlený rozměr, ve kterém je možné postavit vzpřímenou lidskou figuru. Mezi jinými významy se v této formě konkretizuje rovněž historický vzhled památníků křížové cesty v Jeruzalémě.<sup>19</sup> [Obr. 5]

Připomeňme si nyní *Křížovou cestu* Romana Týce (2010), který se uchýlil k využití audiovizuálních médií a formy happeningu namísto klasických výtvarných technik. Jeho projekt byl rozložen do dvou oddělených fází. Nejprve si nechal v průběhu osobní body-artové akce hřebíkem probodnout dlaň a prýstící krev následně využil pro uměleckou tvorbu. Konkrétně zanechával krvavou stopu na připravených bílých papírových podložkách. Druhá fáze projektu představovala vystavení velkoformátových plakátů s vybranými vyzvěšovanými krvavými skvrnami pojmenovanými jako jednotlivá zastavení křížové cesty. Jelikož se jednalo o ilegální výlep na oficiálních plakátovacích plochách v tramvajových zastávkách v Praze-Karlíně, krátký film, který o celé akci autor natočil, publikoval až po promlčení dvouleté lhůty trestní odpovědnosti. Koncept autora odrážel jeho osobní angažovanost v boji proti stereotypům ve vnímání okolního světa zahlceného vizuálním a informačním smogem. Stejně tak projekt konvenoval s jeho osobním životním postojem promyšleným v horizontu 33 let, tedy stejného věku, kdy přinesl Ježíš Kristus nejvyšší oběť na kříži. Další odlišností Týcova uměleckého záměru je fungování v čase a prostoru. Jeho *Křížová cesta* se nestala součástí sakrálního prostředí jako realizace zmíněné výše. Šlo především o jednorázovou veřejnou akci, která byla později připomenuta velkoformátovými plakáty na krátkodobé výstavě Egon Schiele Art Centra v Českém Krumlově a funguje rovněž jako videozáznam na internetové síti.<sup>20</sup>

Pokusíme se nyní shrnout zásadní společné body a interpretovat jednu z důležitých proměn zobrazování křížové cesty, které se odehrály po polovině 20. století. Především

<sup>17</sup> Lubomír Jarcovják, *Bukovany Křížová cesta*, [Bukovany] 2010.

<sup>18</sup> Jan Ambrůz – Pavla Kačírková, *Jinákrajina / Šarovy, Lhota, Salaš, Bohuslavice/, Jinákrajina*, <http://www.jinakrajina.eu>, vyhledáno 20. 12. 2017.

<sup>19</sup> Viz Kramer (pozn. 6), s. 14–16. – Wilhelm Ziehr, *Kříž: Symbol: Zobrazování: Význam*, Kostelní Vydří 1997, s. 170–176.

<sup>20</sup> Roman Týc, *Křížová cesta (Way of the Cross)*, *YouTube*, 1. 4. 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=quCQrxpfEhQ>, vyhledáno 20. 12. 2017. – Radek Wohlmuth, *Velikonoce: Roman Týc a křížová cesta, Týden*, 5. 4. 2010, [https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/velikonoce-roman-tyc-a-krizova-cesta\\_164257.html](https://www.tyden.cz/rubriky/kultura/umeni/velikonoce-roman-tyc-a-krizova-cesta_164257.html), vyhledáno 20. 12. 2017. – Václav Koblenc, Týc: chtěl jsem si prožít křížovou cestu, *Českobudejovický deník*, 11. 3. 2010, [https://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura\\_region/tyc-chtel-jsem-si-prozit-krizovou-cestu20100310.html](https://ceskobudejovicky.denik.cz/kultura_region/tyc-chtel-jsem-si-prozit-krizovou-cestu20100310.html), vyhledáno 20. 12. 2017.

můžeme konstatovat, že závažnou skutečností tohoto nového obrazu křížové cesty je komplikovaný umělecký koncept, který vkládá rozhodující tvůrčí roli do rukou subjektu, a to jak původce díla, tak jeho pozorovatele. Vyjádření vnitřních skutečností a překonání předmětné reality dalo vzniknout novému znakovému systému, který potlačuje tradiční představu křížové cesty a není součástí původního náboženského textu, jenž živil ikonografii námětu dlouhou dobu před tím. Podstatnou součástí takového díla se tak jeví slovní popis. Ten je nutným vysvětlujícím doplňkem ozřejmujícím vznikající interpretační mezery mezi divákem a dílem.

Uvedené okolnosti v nás vzbuzují otázky po podstatě sakrálního umění tohoto druhu. Můžeme se ptát, zda jsou takovými artefakty uspokojeny kultické potřeby vnímatele? Dochází k potřebné evokaci duchovních a psychických významů? Shrneme-li to vše do nejdůležitější otázky, dokáže takové umělecké dílo komunikovat na srozumitelné úrovni? Zodpovězení formulovaných otázek nám umožňuje pochopit nejednoznačné přijetí zmíněných realizací křížových cest. To se na pomyslné stupnici pohybuje od přijetí až k úplnému odmítnutí, jak nejlépe dokumentuje případ *Křížové cesty* v Šarovech.<sup>21</sup>

## LITERATURA

- Christiaan van Adrichem, *Ierusalem, sicvt Christi tempore florvit, et suburbanorum, insigniorumq[ue] historiaram eius brevis descriptio: simvlet locorum, qvae Iesu Christi et sanctorum passione gestisq[ue] decorata sunt, succinctus commentarius*, Köln am Rhein 1584.
- Renata Bartoňová – Josef Veselý, *Křížová cesta pro tebe i pro mne*, Petrov u Strážnice 2001.
- Martha Bayless (ed.), *Collectanea pseudo-Beda*, Dublin 1998.
- Iohannes de Caulibus, *Meditationes uitae Christi*, Augsburg 1468.
- James D. Douglas (ed.), *Nový biblický slovník*, Praha 2009.
- Vratislav Effenberger – Anna Fárová et al., *Mikuláš Medek* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum Praha 2002.
- Zdeňka Jančíková, *Kostel sv. Václava Sazovice*, Sazovice 2017.
- Ludmila Jandová – Josef Suchý, *Křížová cesta*, Břežnice 2004.
- Lubomír Jarcovják, *Bukovany Křížová cesta*, [Bukovany] 2010.
- Engelbert Kirschbaum (ed.), *Lexikon der christlichen Ikonographie: allgemeine Ikonographie. Bd. 2, Fabelwesen-Kynokephalen*, Rom 1990.
- Josef Kouřil – Lubomír Jarcovják (edd.), *Bukovany. Kaple sv. Jana Pavla II*, Zlín 2014.
- Ernst Kramer, *Kreuzweg und Kalvarienberg. Historische und baugeschichtliche Untersuchung*, (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Band 313), Kehl – Strassburg 1957.
- Gerhard Kroll, *Po stopách Ježíšových*, Kostelní Vydří 2002.
- Pavel Lazárek – Zdeněk Peša, *Křížová cesta bolestí regionu Olešnicka*, Olešnice 2016.
- Gerhard Müller et al., *Theologische Realenzyklopädie*, Band XXVII, Politik/Politologie – Publicistik/ Presse, Berlin 1997.
- Jan Pascha, *Pelgrimsreis naar het heilige land (Peregrinatio spiritualis)*, Brussel 1593 [?].
- Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.
- Kurt Schubert, *Bible a dějiny*, Svítavy 2000.
- František Tomášek – Jan Lebeda, *Velikonoční cesta*, Praha 1982.
- Wilhelm Ziehr, *Kříž: Symbol: Zobrazování: Význam*, Kostelní Vydří 1997.
- Josef Zvěřina, *Dílo jako znak*, Praha 1971.

<sup>21</sup> Hana Minaříková, Obyvatelé Šarov: Křížovou cestu nechceme, *Zlínský deník*, 22. 11. 2008, [https://zlinicky.denik.cz/zpravy\\_region/obyvatele-sarov-krizovou-cestu-nehceme20081121.html](https://zlinicky.denik.cz/zpravy_region/obyvatele-sarov-krizovou-cestu-nehceme20081121.html), vyhledáno 20. 12. 2017.

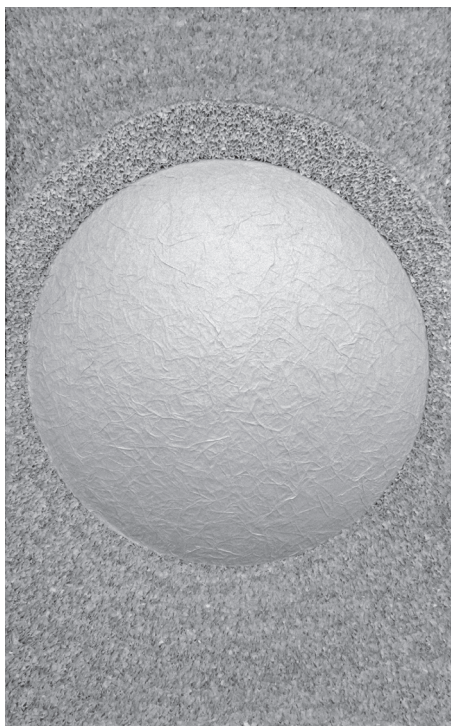




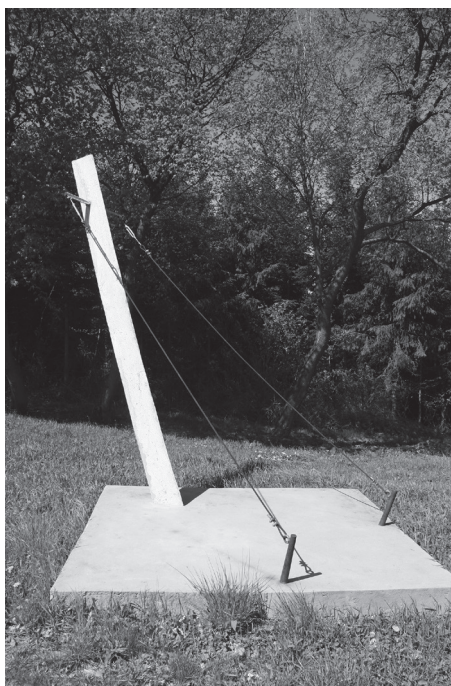
**Obrázek 1:** Ludmila Jandová, VIII. zastavení křížové cesty, 2004, olejomalba, kaple Navštívení Panny Marie v Bohuslavicích u Zlína, Římskokatolická farnost Březnice. Foto: Hana Lamatová



**Obrázek 2:** Vladimír Kokolia, Zastavení křížové cesty, 2017, bronzový reliéf, kostel sv. Václava v Sazovicích u Zlína, Římskokatolická farnost Mysločovice. Foto: Hana Lamatová



**Obrázek 3:** Zdeněk Gajdoš, XIV. zastavení křížové cesty, 2013, papírový reliéf, kaple sv. Jana Pavla II. v Bukovanech, Římskokatolická farnost Kyjov. Foto: Hana Lamatová



**Obrázek 4:** Lubomír Jarcovják, XIII. zastavení křížové cesty, 2009, betonová socha, Křížová cesta v Bukovanech, Římskokatolická farnost Kyjov. Foto: Hana Lamatová



**Obrázek 5:** Jan Ambrůz – Pavla Kačírková, VIII. zastavení křížové cesty, 2009, betonová socha, Křížová cesta v Šarovech u Zlína, Římskokatolická farnost Březnice. Foto: Hana Lamatová



**UMĚNÍ JAKO BDĚLÝ SEN. KRITIKA REVIDOVANÉ  
DEFINICE UMĚNÍ ARTHURA C. DANTA**

ŠÁRKA LOJDOVÁ

Katedra estetiky, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: s.lojdova@seznam.cz

**ABSTRACT**

**Art as a Wakeful Dream. Criticism of Arthur C. Danto's Revisited Definition of Art**  
Arthur C. Danto is considered one of the most influential analytical philosophers of art of 20th century. He introduced the notion “artworld” into the art-historical and philosophical vocabulary and he was one of the first analytical philosophers who paid attention to art of Modernism. Danto was interested in a question of art definition and offered a solution based on the principle of indiscernibles. However this solution seemed not to be a plausible one in the course of time and Danto himself decided to reconsider his definition. In the first part of this article, I concern with a characterization of art as “embodied meanings”, i.e. with Danto's first version of definition held until his last book *What Art Is* was published in 2013. In the second part, I focus on criticism of Danto's cognitivism in the article “Whatever happened to ‘embodiment’? The eclipse of materiality in Danto's ontology of art” by Diarmuid Costello. Costello argues that Danto's notion of interpretation is not sufficient for our treating artworks as artworks and that it was Danto's insufficient attention to interaction of a meaning of an artwork and its embodiment which is responsible for this mistake. In the last section of this paper, I shall compare Costello's strictures on Danto's art definition with Danto's revisited version introduced in *What Art Is*. My aim is to answer the question whether this version of definition is more resistant to Costello's criticism or not.

**Keywords:** art definition; Arthur Danto; embodied meanings; Diarmuid Costello; wakeful dreams

Arthur C. Danto je považován za jednoho z nejvýznamnějších angloamerických filozofů umění druhé poloviny 20. století. Jako jeden z prvních analytických filozofů začal reflektovat konceptuální umění a umění modernismu a do umělecko-historického a filozofického diskurzu zavedl mimo jiné pojem „svět umění“.<sup>1</sup> Tématem, jemuž se Danto dlouhodobě věnoval, byla otázka definice umění, jejíž řešení vychází z tzv. principu nerozlišitelnosti. Postupem času se ukázalo, že je toto řešení nedostačující a i sám Danto si všiml určité jednostrannosti definice, a proto se rozhodl pro její revizi. Právě tento myšlenkový posun je předmětem mého článku. Nejprve se zaměřím na Dantovu charakteristiku umění jako vtěleného významu, která představuje první variantu Dantovy definice, kterou zastával od 80. let 20. století do roku 2013, kdy byla publikována jeho poslední kniha *Co je umění*,<sup>2</sup> a na roli interpretace, kterou považuje za adekvátní

<sup>1</sup> Arthur Danto, Svět umění, in: Tomáš Kulka – Denis Ciporanov, *Co je umění?*, Červený Kostelec, 2010, s. 95–111.

<sup>2</sup> Arthur Danto, *What Art Is*, New Haven – London 2013.

způsob vztahování se k významu díla. Ve druhé části se budu věnovat kritice Dantova kognitivismu, kterou předložil britský filozof Diarmuid Costello v článku *Copak se stalo s „vtěleností“?*<sup>3</sup> Costello argumentuje, že kognitivní způsob responze vůči uměleckému dílu, který odpovídá Dantovu pojetí interpretace, ještě není *postačující* pro to, abychom s artefaktem zacházeli jako s uměleckým dílem<sup>4</sup> a že tento omyl spočívá v nedostatečné pozornosti, kterou Danto věnoval interakci mezi významem dílu připisovaným a materiální bázi umění. Ve třetí části budu Costellovy výhrady konfrontovat s Dantovou dodatečně formulovanou definiční podmínkou bdělých snů. Mým cílem bude zodpovědět otázku, zda je tato revize schopna vzdorovat Costellovým argumentům, nebo je naopak činí ještě naléhavějšími.

## I.

Aby bylo možné porozumět Costellově kritice, kterou představím níže, je třeba nastínit Dantův postoj k estetickému oceňování a vztahu estetického k ontologii umění vůbec. Danto se v řadě textů programově vymezoval vůči estetice jako disciplíně, a tudíž se vyjadřoval odmítavě i ke koncepcím estetického postoje.<sup>5</sup> Určitou výjimku v tomto ohledu představuje kniha *Zneužití krásy*,<sup>6</sup> ve které své výhrady pojí výlučně s kategorií krásy a do určité míry tak mírní skepsi vůči ostatním estetickým vlastnostem. Dantův vztah k estetice je velmi komplexním tématem, pro jehož detailnější analýzu zde není dostatek prostoru. Z tohoto důvodu se omezím jen na konstatování, že Danto dlouhodobě odmítá estetické oceňování jako součást definice umění. Důvody pro tento krok vysvětluje v knize *Transfigurace běžného*<sup>7</sup> a eseji *Oceňování a interpretace uměleckých děl*.<sup>8</sup> Vzhledem k tomu, že druhý z uvedených spisů nabízí pregnantnější vymezení Dantovy pozice, budu se vztahovat jen k němu. Východiskem Dantova uvažování je princip nerozlišitelnosti založený na předpokladu existence dvou percepčně nerozlišitelných předmětů, z nichž jeden je uměleckým dílem a druhý obyčejnou věcí. Pokud se nelze spolehnout na smysl, je nutné hledat distinktivní rysy ve sféře nezjevných vlastností, a tudíž odmítnout percepční vlastnosti jako nerelevantní pro esenci umění. A pokud jsou percepční vlastnosti pro definici umění irelevantní, nelze považovat estetické teorie umění za adekvátní a je třeba se k umění vztahovat jinak. Dantovou alternativou je interpretace. Ta má v jeho systému transformativní funkci, tj. je schopna pozvednout předmět ze světa obyčejných předmětů do světa umění.<sup>9</sup> Interpretace je konstitutivní v tom smyslu, že utváří identitu toho kterého díla. Z tohoto důvodu se Danto ostře vymezuje vůči relativismu. Interpretace nesmí být svévolná, ale vychází ze sledu uměleckých identifikací, které určují, jaké vlast-

<sup>3</sup> Diarmuid Costello, Whatever happened to „embodiment“? The eclipse of materiality in Danto's ontology of art, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* XII, 2007, č. 2, s. 83–94.

<sup>4</sup> *Ibidem*, s. 85–86.

<sup>5</sup> Srov. např. Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986, s. 1–21.

<sup>6</sup> Arthur Danto, *The Abuse of Beauty*, Chicago - La Salle 2003.

<sup>7</sup> Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981.

<sup>8</sup> Arthur Danto, The Appreciation and Interpretation of Works of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986, s. 23–46.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 39.

nosti předmětu mu náleží jako uměleckému dílu a které nikoli.<sup>10</sup> Adekvátní interpretace je podle Danta taková, která se co nejvíce blíží tomu, jak dané dílo interpretoval umělec, který jej vytvořil.<sup>11</sup>

Interpretace představuje v Dantově ontologii korelát významu, který je určující pro formulaci definice. Těžiště Dantovy ontologie umění se nachází v knize *Transfigurace běžného*, avšak zde autor explicitní formulaci definice nepředkládá.<sup>12</sup> K tomuto kroku dospěl až v knize *Po konci umění*, ve které specifikoval dvě nutné podmínky existence umění. Umělecké dílo musí (1) být o něčem a (2) být vtělením svého významu (*embody its meaning*).<sup>13</sup> Pro znění definice je zcela zásadní výše zmíněný princip nerozlišitelnosti. Podle Dantova názoru je možné mezi dvěma percepčně nerozlišitelnými předměty rozlišit pouze na základě jejich významů.

S ohledem na výše uvedené lze Dantův přístup považovat za intenciálně kognitivní. Na jedné straně je klíčová intence autora díla, která definuje význam uměleckého díla, na straně druhé se nachází interpretace, jejímž prostřednictvím vnímatel dílo uchopuje. Význam a interpretace se vzájemně podmiňují a zaručují dle Danta identitu toho kterého uměleckého díla.

## II.

Právě tyto pilíře Dantovy ontologie umění, tj. důraz na význam díla a jeho interpretaci jsou předmětem kritiky filozofa Diarmuida Costella. Kritika se odvíjí na dvojí rovině. Costello neodmítá princip nerozlišitelnosti a relevanci významu pro definici a zakoušení umění, ale rozporuje interpretaci jako postačující formu interakce s uměleckým dílem a zároveň se snaží určit příčinu této redukce v Dantově systému. Obojí v Costellově pojetí představuje dvě strany téže mince. Costello je přesvědčen, že se Danto soustředil přednostně na význam díla a nedostatečně se věnoval aspektu jeho materiální realizace a vzájemné interakci významu a hmotného nosiče.<sup>14</sup>

Costello nahlíží Dantovu koncepci v opozici k estetickým teoriím umění. Tyto teorie tak, jak jim rozumí Danto, vycházejí z předpokladu existence specifické responze, jež je

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 41–42.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>12</sup> To, že Danto nakonec v *Transfiguraci běžného* reálnou definici umění nepředložil, nezůstalo bez povšimnutí kritiky. „Mezeru“ v Dantově systému se pokusil zaplnit neméně významný americký filozof a filmový kritik Noël Carroll v esaji *Podstata, exprese a historie*. V souvislosti s Carrollovou studií je přesnější než o zaplnění mezery hovořit o snaze vyabstrahovat Dantovu definici. Ta má v Carrollově shrnutí následující podobu:

Nějaké  $x$  je uměleckým dílem tehdy a pouze tehdy, když

(1)  $x$  má předmět (tj. je o něčem) = má význam

(2) o němž  $x$  projektuje nějaký postoj (toto lze také popsat jako otázku stylu)

(3) prostřednictvím rétorické elipsy (obvykle metaforické)

(4) která obratem zapojuje publikum, které vyplňuje chybějící části (operace, kterou lze rovněž nazvat interpretací)

(5) kde daná díla a jejich interpretace vyžadují umělecko-historický kontext (který je obvykle specifikován jako pozadí historicky vázané teorie).

Viz Noël Carroll, *Essence, Expression and History*, in: Mark Rollins (ed.), *Danto and his Critics*, 2. vyd., New Jersey 2012, s. 118–145.

<sup>13</sup> Arthur Danto, *After the End of Art*, Chichester 1997, s. 195.

<sup>14</sup> Viz Costello (pozn. 2), s. 83.

vyvolána na základě toho, jak to které umělecké dílo vypadá, a která je schopna odlišit umění od ne-umění.<sup>15</sup> Proti ní klade Danto kognitivní responzi, která vyžaduje určité umělecko-historické znalosti, které interpretaci předcházejí. Dantův přístup k tomuto tématu však problém definice pouze maskuje. Costello poukazuje na to, že Danto vyvodil z principu nerozlišitelnosti závěr, který nejen odporuje povaze umění, ale ani nevyplývá z Dantova tvrzení. Costello souhlasí s Dantem, že percepční vlastnosti nedokáží odlišit umělecké dílo od jeho neuměleckého protějšku, avšak tento fakt dokazuje pouze to, že percepční vlastnosti nejsou pro definici umění *postačující*, nikoli že se jedná o vlastnosti, které by pro existenci umění nebyly *nutné*.<sup>16</sup> Tato chyba v inferenci zapříčinila, že Danto opustil rovinu smyslově vnímatelného a soustředil se téměř výlučně na význam umění.

Tento Dantův krok měl za důsledek marginalizaci definiční podmínky vtělenosti. Pokud uvažujeme o umění jako o vtěleném významu, je třeba zohlednit, jakou funkci vtělení zaujímá, respektive jak jedna podmínka ovlivňuje druhou. Na rozdíl od Danta se Costello soustředí na interakci významu a média, které jej zprostředkovává. V tomto kontextu zavádí pojem umělecky zpracovaného materiálu,<sup>17</sup> který odpovídá pojmu uměleckého média. Costellovův pojem reflektuje charakter umělecké tvorby a odráží určité opomenutí na Dantově straně. Danto uvažuje o intencích umělce pouze ve vztahu k významu díla, nikoli k tomu, jak je hmotný nosič zpracován, aby mohl daný význam sdělit. Costello naopak zdůrazňuje, že ať je záměrem umělce sdělit jakýkoli význam, ten se přinejmenším částečně vyjevuje *skrze* proces vytváření samotného díla a to v rámci interakce s materiálem, ze kterého sestává, a to způsobem, který není kognitivní a orientovaný na cíl.<sup>18</sup> Jinými slovy, vlastnosti uměleckého díla podmiňují uchopení jeho významu, tj. identifikace uměleckého díla jako konkrétního uměleckého díla závisí na jeho percepčně vnímatelných vlastnostech. A co je z Costellova hlediska ještě důležitější, materiální báze díla disponuje schopností vyvolat na straně vnímatele emoce a tudíž je to právě ona, která zodpovídá za afektivní dimenzi umění.<sup>19</sup> Proces umělecké tvorby se dle Costella odráží i v tom, jak k umění přistupují vnímatelé. Pokud se k uměleckému dílu vztahujeme, náš postoj se nevyčerpává procesem interpretativní rekonstrukce.<sup>20</sup> Interpretace podle Costella není schopna postihnout afektivní dimenzi umění, jež se pojí s vlastnostmi matérie. V souladu s Costellovou argumentací lze charakterizovat funkci matérie (vtělenosti) jako zneprůhledňující (*opaque*) v tom smyslu, že činí interpretaci významu díla obtížnější, což v konečném důsledku podněcuje zájem vnímatele o něj.<sup>21</sup> Opacita je přímým důsledkem způsobu vytváření umění a zároveň umožňuje odlišit umělecká díla od jiných typů znanu, které jsou transparentní.<sup>22</sup>

Podle Costella Dantovo pojetí interpretace nepostihuje, jak nakládáme s uměleckým dílem jako s uměleckým dílem. Představa kognitivní responze není schopna obsáhnout afektivní dimenzi umění, která je garantovaná vtělením díla a jeho vlastnostmi. Dantova

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ibidem.*

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 88.

<sup>20</sup> *Ibidem.*

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibidem.*



původní verze definice a její důraz na interpretaci významu se tak jeví jako neadekvátní teorie umění.

### III.

V závěrečném oddílu studie vztahuje Costello své výhrady k Dantovým myšlenkám představeným v knize *Zneužití krásy*.<sup>23</sup> Sice budu sledovat tento vývoj Costellovy argumentace, ale na rozdíl od něj se budu vztahovat k pozdější verzi Dantovy definice, která obsahuje dodatečně formulovanou definiční podmínku bdělých snů. Tuto novou verzi své definice Danto představil v knize *Co je umění*, která vyšla až několik let poté, kdy byla publikována Costellova kritika. To dle mého názoru umožňuje nahlížet na revidovanou definici právě optikou Costellových poznámek a pokusit se zodpovědět otázku, zda tato verze definice nějak specifikuje vztah mezi významem díla a jeho vtělením (což byl předmět Costellovy kritiky) a zda překračuje hranice pouze interpretativního vztahu k uměleckému dílu. Pro zodpovězení této otázky je nutné nejprve shrnout, co má Danto na mysli, když předkládá požadavek, že umění musí být jako „bdělé sny“ (*wakeful dreams*).<sup>24</sup>

První otázka, která vyvstává, se týká významu pojmu „bdělý sen“. V Dantově uvažování je toto abstraktní pojmenování inspirováno dvěma texty, a to X. knihou Platónovy *Ústavy*<sup>25</sup> a Descartovými *Meditacemi*.<sup>26</sup> Ani jeden z autorů tento pojem nepoužívá, přesto považují za důležité alespoň nastínit, proč Danto klade na Descartovy a Platónovy myšlenky takový důraz. Určité motivy, které s bdělým snem Danto spojuje, jsou totiž součástí uvažování i těchto filozofů. Podstatný je především Platónův důraz na jevovou stránku (*appearance*), která v Dantově uvažování postrádá negativní zabarvení a stává se přirozenou charakteristikou jak umění, tak snů. Nebo přesněji, Danto tuto vlastnost považuje za společnou charakteristiku obou, která stojí v základu univerzálnosti umění. Dantovými slovy: „*Domnívám se, že každý člověk, ať se nachází kdekoli, sní. Toto obvykle vyžaduje, abychom spali. Avšak bdělé sny vyžadují, abychom byli vzhůru. Sny jsou tvořeny jevy, ale musí se jednat o jevy věcí světa snů.*“<sup>27</sup> Analogicky lze uvažovat o umění v tom smyslu, že jevy, se kterými umělec pracuje, náleží světu umění. Univerzálnost sdělení umění Danto ilustruje na příkladu baletního mistra Michaila Baryšnikova imitujícího pohyby fotbalisty.<sup>28</sup> Baryšnikov se nemusel nacházet na hřišti, aby bylo publikum schopno určit, co jeho pohyby znamenají. Toto má být dle Danta sdílená charakteristika umění. Jeho slovy: „*[umění] je bdělým snem v tom smyslu, že tanečník předpokládá, že publikum rozumí tomu, co je napodobováno, a že značná část publika čte jeho pohyby jako pohyby fotbalisty, i když se zde žádný fotbal nehraje.*“<sup>29</sup>

Baryšnikov imitoval pohyb, ale součástí působnosti jeho čísla bylo nutně i vědomí, že pohyb neprovádí fotbalista. Právě působnost a schopnost vyvolat na straně vnímatele určité emoce Danto pokládá za klíčovou vlastnost umění, jež je založena právě na jeho

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 90–91.

<sup>24</sup> Viz Danto (pozn. 2), s. 48

<sup>25</sup> Platón, *Ústava*, Praha 2005.

<sup>26</sup> René Descartes, *Meditace o první filosofii*, Praha 2015.

<sup>27</sup> Viz Danto (pozn. 2), s. 49.

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 51.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

univerzálnosti a sdělitelnosti. Dantovými slovy: „*Jen co jsem začal přemýšlet o bdělých snech, které mají oproti snům, které k nám přicházejí v noci, tu výhodu, že mohou být sdíleny. V souladu s tím nejsou soukromé, což pomáhá vysvětlit, proč se každý v publiku směje ve stejný okamžik nebo křičí ve stejný moment.*“<sup>30</sup> Schopnost vyvolat u obecnstva určité emoce Danto připisuje dovednosti umělce.<sup>31</sup> Tuto dovednost však blíže nespecifikuje, stejně jako se nevěnuje tomu, co umožňuje umění jako bdělému snu, aby jej bylo možné sdílet. Navíc není zcela jasné, jaká je vazba mezi možností sdílení a vyvoláním emocí. Ne všechno, co je sdělitelné, nějaké emoce vyvolává. V tomto kontextu se otevírá prostor pro nové zohlednění Costellovy kritiky. Odhlédnu-li od poněkud znejasňující terminologie, přirovnání umění ke snu jde proti intuici, protože reálné sny jsou ryze privátní a tudíž nesdělitelné. Bez ohledu na společné vlastnosti obou, sen a umění se odlišují v jednom zásadním ohledu a to v existenci média, jehož prostřednictvím na nás umění působí. Danto věnuje pozornost afektivní dimenzi, avšak přehlíží to, *co konkrétně* tyto emoce vyvolává. Nebo přesněji, soustředí se na blíže nespecifikovanou, abstraktní dovednost umělce, aniž by explicitně tematizoval, jak se tato dovednost promítá do uměleckého díla. Popis Baryšnikova představení s médiem implicitně počítá, když Danto uvažuje o pohybech, které mají určitý význam. Tento význam je však esenciálně spojen s konkrétním pohybem a médiem, jímž je v tomto případě tělo tanečnicka. Interpretace pohybu jako pohybu fotbalisty závisí právě na interakci mezi významem a vtělením, tj. konkrétním pohybem. Podobně lze v souladu s Costellem uvažovat i o vyvolání emocí.

## Závěr

Pokud bych měla zodpovědět otázku, zda je revidovaná verze Dantovy definice umění odolnější vůči Costellově kritice, musím konstatovat, že je to právě naopak. Charakteristika umění jako bdělého snu odhaluje nutnost zohlednit vlastnosti média, tj. jednak otázku vtělenosti (použijeme-li Dantův vlastní termín) a zároveň skutečnost, že umění vyvolává u vnímatele určité emoce. To ovšem překračuje možnosti Dantova pojetí zkušenosti s uměním coby pouhé interpretace. Řešení problému, který identifikoval Costello, je naléhavější právě z toho důvodu, že se Danto rozhodl svou definici rozšířit a explicitně v ní zohlednit afektivní rovinu. Rozdíl mezi původní variantou definice a její revidovanou podobou spočívá v tom, že v prvním případě lze působnost umění považovat za jev, který existenci umění pouze doprovází. Oproti tomu podmínka bdělých snů, která garantuje, že umění vyvolává určité emoce, existenci umění podmiňuje. Pokud je vyvolání emocí nutnou podmínkou existence umění, není možné odmítat koncepcie estetické zkušenosti a držet se pouze kognitivismu. Navíc je nutné specifikovat, jak jsou dané emoce vyvolávány a Costellův návrh, že je jejich nositelem médium umění, se zdá být přesvědčivý.

---

<sup>30</sup> *Ibidem.*

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 48.

## LITERATURA

- Noël Carroll. Essence, Expression and History, in: Mark Rollins (ed.) *Danto and his Critics*, 2. vyd., New Jersey 2012.
- Diarmuid Costello, Whatever happened to „embodiment“? The eclipse of materiality in Danto's ontology of art, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* XII, 2007, č. 2.
- Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Cambridge 1981.
- Arthur Danto, The Appreciation and Interpretation of Works of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986.
- Arthur Danto, The Philosophical Disenfranchisement of Art, in: idem *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York - Chichester 1986.
- Arthur Danto, *After the End of Art*, Chichester 1997.
- Arthur Danto, *The Abuse of Beauty*, Chicago - La Salle 2003.
- Arthur Danto, *What Art Is*, New Haven - London 2013.
- René Descartes, *Meditace o první filosofii*, Praha 2015.
- Tomáš Kulka - Denis Ciporanov, *Co je umění?*, Červený Kostelec, 2010.
- Platón, *Ústava*, Praha 2005.



## NEUROVĚDY A RENESANČNÍ TEORIE UMĚNÍ

LIUBOV MARSOVA

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: marsovaliubov@gmail.com

### ABSTRACT

#### Neuroscience and Renaissance art theories

The article is about interactions between two disciplines: the history of art and neurology. Scientific researches in the field of neurology discover new perspectives in the humanitarian disciplines, including the art history. The article draws attention to two current themes: to the research of human empathy and mechanisms of bottom-up and top-down processing in visual perception. Those two parts the author of the article connects with the theory of art in Italy in the era of Renaissance. An unexpected comparison of discoveries in the field of neurology with the theory of the 16th century demonstrates, how useful can be the cooperation of the two disciplines. In the end of the article are proposed questions and tasks, with which the art history can deal in the light of scientific discoveries.

**Keywords:** bottom-up processing; top-down-processing; visual perception; Renaissance; neurology

### Úvod

Velká část metod v uměnovědě byla založena na teorii opakování, na tezi, že ty nebo jiné konstrukce se v dějinách opakují v té či oné podobě. Tato vize se objevuje jak u představitelů „staré generace“ Vídeňské školy v rámci formální analýzy, tak i ve 20. století v různých „odvětvích“ dějin umění: s podobnými nadčasovými koncepty pracují strukturalismus, vizuální teorie, feministické přístupy či psychoanalýza.

Takové přístupy do jisté míry usnadňují uchopení historického materiálu, dávají jakýsi „klíč“, „nástroj“ pro teoretická uvažování. Značným přínosem pro dějiny umění se může také stát spolupráce s jinými disciplínami, jejichž nejnovější poznatky mohou být aplikovány nejenom při zkoumání moderního a současného umění, ale i pro bádání věnované umění starému.

Inspirace, kterou dějinám umění přináší neurověda, byla postřehnuta Davidem Freedbergem a Vittorioem Gallesem.<sup>1</sup> Problémům a možnostem vztahujícím se ke spolupráci dějin umění s neurovědou, kognitivní vědou apod. byla věnována pozornost i v českém prostředí v článku Ladislava Kesnera.<sup>2</sup>

Dějiny umění se díky těmto inspiracím konečně mohou vrátit k otázce emotivního prožitku uměleckého díla, který byl a je tradičně odsuzován jako něco, co nemá vědec-

<sup>1</sup> David Freedberg - Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, *Trends in Cognitive Sciences* XI, 2007, č. 5, s. 197–203.

<sup>2</sup> Ladislav Kesner, Dějiny umění a teorie mysli, *Umění* LVI, 2008, č. 1, s. 16–28.

kou povahu, o níž dějiny umění dlouhodobě usilují. Přitom ovšem historik umění buď musí mít aktuální poznatky o nejnovějších výzkumech v neurovědě, nebo musí těsně spolupracovat se specialisty v dané oblasti. Momentální situace je docela schizofrenická: uměnovědci se snaží ve svém uvažování využít „vědeckou“ terminologii, kterou ovšem neovládají; neurovědci na druhé straně píšou „dějiny umění“, ke kterým také nemají kompetenci; zároveň vedle toho vznikají „nové vědy“ jako kognitivní věda, neuroestetika apod., tedy interdisciplinární snažící se vymezit jak vůči čistým dějinám umění, tak i čistě neurovědě. Ilustrací paradoxnosti této situace je fakt, že neurovědci, kteří píšou dějiny umění nově, sestavují seznamy „principů umění“ založené na poznatcích o fungování lidského mozku, které nevědomky reflektují principy popsané již v 19. století historiky umění Wolflinem nebo Rieglem.<sup>3</sup>

Historik umění, předmětem jehož zájmů je převážně staré umění, se při čtení moderních metodologických spisů nedokáže vyhnout pokusům aplikovat tyto modely na svoji výzkumnou oblast. Občas podobné zkoušky přivádějí uměnovědce k poměrně zajímavým závěrům. Například popisy neurovědeckých objevů v oblasti vnímání, zrcadlových neuronů a empatie mohou být porovnány s konstrukcemi, které popisují italští renesanční teoretici umění.

### Zrcadlové neurony a obraz

Otázka, jak člověk vlastně vnímá obrazy, není nová: v různé míře a různé podobě se objevovala od nejstarších dob a nově se stala předmětem bádání i nedávno vzniklých neuro-dějin umění.<sup>4</sup> Zatímco dějiny umění přistupovaly k této otázce z teoretické strany, paralelně se vyvíjecí neurověda objevila fyzické podněty některých pojetí, známých již dříve ve filozofii a estetice, a to cestou vědeckých experimentů.

Ve frontálním laloku mozkové kůry existují buňky, které se aktivizují, když člověk (nebo respektive opice, na kterých byly původně tyto procesy zkoumány) provádí nějakou činnost. Například určitá buňka se aktivizuje při uchopení předmětu, jiná při jídle, třetí když jedinec něco posouvá. Veškeré neurony jsou součástí malé neuronové sítě, která má svůj určitý úkol. Tyto neurony byly známy již dávno. Během zkoumání motorických neuronů ale skupina italských vědců objevila něco velice zajímavého.<sup>5</sup> Některé neurony se aktivovaly nejenom tehdy, když opice vykonávala nějakou činnost, ale i když *jenom viděla*, jak někdo vykonává něco podobného. Tyto neurony v podstatě nesou schopnost *pochopit jiného*. Takové neurony mají funkci čtení myslí jiné opice, jejich záměrů. U člověka jsou tyto neurony mnohem složitější a jsou schopny rozpoznat komplikovanější záměry. Tyto tzv. zrcadlové neurony umožňují imitaci cizích dějů a cizích pocitů. Postupně

<sup>3</sup> Vilayanur Subramanian Ramachandran, *The Emerging Mind*, London 2003. – Idem, *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*, New York 2010. – Heinrich Wölflin, *Osnovnye ponjatija istorii iskusstva. Problema evolucii stilja*, Moskva 2009. – Podle Idem, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

<sup>4</sup> John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven 2007.

<sup>5</sup> Vittorio Gallese – Giacomo Rizzolatti – Leonardo Fogassi, Zerkalnaja časť mozga, *V mire nauki III*, 2007, s. 23–39.

byly uskutečněny ještě zajímavější objevy v oblasti zrcadlových neuronů. Bylo například zjištěno, že smyslové neurony bolesti reagují se stejnou silou *při pozorování bolesti jiného*.<sup>6</sup>

Paralelně ovšem existují mechanismy, které tento proces imitace potlačují. Porušení tohoto procesu potlačení vyvolává nemoci, jako je echopraxie, chorobně opakování toho, co dělá někdo druhý. V podstatě jediná věc, která nás odděluje od jiného, je naše kůže a samozřejmě tyto potlačující mechanismy, pokud nedošlo k jejich narušení.<sup>7</sup>

Není divu, že objev a definice zrcadlových neuronů vzbudily novou vlnu zájmu v nej-různějších disciplínách. Mimo jiné tyto objevy v podstatě potvrdily teorie empatie, které již byly vysloveny Robertem Vischerem nebo Theodorem Lipsem,<sup>8</sup> i když proces, jenž se obecně nazývá empatie, dodnes vyvolává spoustu otázek.

Zkoumání zrcadlových neuronů ale také ukázalo, že „zrcadlová“ reakce vzniká také při komunikaci s uměleckým dílem. Mozek diváka před obrazem se například snaží skutečně napodobit emoci, kterou člověk vidí v uměleckém díle. Spolupráce Davida Freedberga a Vittoria Gallese naznačila některé možnosti, které z těchto objevů vyplývají.<sup>9</sup>

Téma emotivního soucitu s obrazem je neustále přítomné v renesančních traktátech. „Obraz milovaného“, „portrét blízkého“ – je toposem převzatým z mýtu o vynálezu malířství u Plinia.<sup>10</sup> Důležitou inspirací byl také výrok Horatia: „Úsměvným tvářím jde úsměv vstříc a slzy nám kanou, pláče-li druhý...“<sup>11</sup> – ve svém traktátu o malířství jej přejímá například nejvýznamnější teoretik rané renesance Leon Battista Alberti<sup>12</sup> a opakuje ho o století později rovněž Lodovico Dolce.<sup>13</sup> Giovanni Paolo Lomazzo pak nejenom znovu přebírá tento požadavek empatie, ale rovněž ho ilustruje příběhem o člověku, který vždy zívá, když viděl určitou postavu, jež zívá na obraze, což je v podstatě opakováním jedné z nejnámějších demonstrací toho, jak pracují zrcadlové neurony.<sup>14</sup>

V dějinách umění lze rozlišovat dva paralelní diskurzy, které v určité míře odpovídají zrcadlovým procesům v neurovědách. Prvním je *mimesis*, opakování, přežívání stejného (podle Aristotela třetí typ nápodoby),<sup>15</sup> skutečné opakování dějů, zrcadlo reality, otisk skutečnosti. Druhým diskursem je to, co náleží spíše do oblasti emocí – *vdechnutí duše do uměleckého díla*. Tento diskurz se oddělil ještě v antických traktátech a prolínal

<sup>6</sup> Vilayanur Subramanian Ramachandran, *Mozg rasskazyvaet: Chto delaet nas ljudmi*, Moskva 2014, s. 143. – (Podle Idem, *The tell-tale brain. A neuroscientist's quest for what makes us human*, New York 2011).

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 144.

<sup>8</sup> Viz Freedberg – Gallese (pozn. 1), „Box 2“, s. 198.

<sup>9</sup> Viz Freedberg – Gallese (pozn. 1), s. 197–202.

<sup>10</sup> Gaius Plinius Secundus – Václav Prach (edd.), *O umění a umělcích*, Praha 1941, s. 23.

<sup>11</sup> Quintus Flaccus Horatius – Dana Svobodová – Eva Stehliková (edd.), *De arte poetica: O umění básnickém*, Praha 2002, s. 23.

<sup>12</sup> Leon Battista Alberti, *O malbě a.d. 1435: [Tři knihy]; O soše a.d. 1464 (Della pittura, della scultura)*, Praha 1947, s. 75, s. 77.

<sup>13</sup> Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, Venezia 1557, s. 226. – Rensselaer W. Lee, *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*, *The art bulletin* XX, 1940, č. 4, s. 197–269, pozn. 92.

<sup>14</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, sv. I, s. 25.

<sup>15</sup> Aristoteles, *Poetica*, Praha 1962, s. 38.

se od té doby celými dějinami umění.<sup>16</sup> Neurobiolog Eric Kandel ve svém pojednání o umění 20. století rovněž vyznačuje dvě cesty: destrukce formy a destrukce emocí.<sup>17</sup>

Podle Leona Battisty Albertiho je vynálezcem malířství Narcis a ideálním obrazem je zrcadlová plocha.<sup>18</sup> Je důležité ovšem upozornit i na to, že se nejedná o zrcadlovou plochu jako takovou, ale o zrcadlo, do kterého se lze zamilovat, přičemž natolik, že se to stává i příčinou záhuby. Alberti uvádí mýtus o Narcisovi asi proto, že byl pro čtenáře snadno pochopitelný. Jinak jsou však pro renesanční teorii umění „*ritrarre*“ a „*imitarre*“ – kopírování a napodobování – dvě různé věci.<sup>19</sup> Ve svém pojednání o portrétní malbě Leonardo da Vinci uvádí, že opravdovým mistrem je jenom ten, kdo překonává zobrazení reality a zobrazuje duše.<sup>20</sup>

Touha vložit do obrazu lidskou duši je klíčová pro tradici klasického západního myšlení o umění. Tato touha byla charakteristická již pro antické myšlení a později byla vzkríšena právě v renesanční epoše. V Itálii se tento požadavek komunikace s obrazem objevuje v poezii doby Petrarce, tzv. protorenesanci. Petrarca si stěžuje, že dokonalý portrét Laury objednaný u Simone Martiniho nemá hlas.<sup>21</sup> Přitom je třeba podotknout, že se nejednalo o ideální podobnost obrazu, hyperrealismus, ale o něco více, o něco, co by našlo odpověď u diváka. Ještě u Plinia, jehož čtení bylo v renesanční epoše obecně rozšířeno, se objevuje tvrzení, že vysoká míra totožnosti nemůže být základním kritériem pro hodnocení uměleckých děl.<sup>22</sup> Dá se říct, že podle Plinia se takovým kritériem stalo oklamání lidského mozku. Obraz povzbuzuje k něčemu mimo sebe, k nějakému dějství, obraz může nastartovat proces zrcadlových neuronů.

Zajímavou paralelu lze najít nejenom ve spisech věnovaných přímo umění, ale i ve filozofickém uvažování renesančních myslitelů, například Marsilia Ficina. Některé pasáže z jeho Komentáře Platonova *Symposionu* se zdají být velice podobné popisům mechanismu zrcadlových neuronů.<sup>23</sup> Dá se říct, že v tomto případě renesanční představa o vnitřních duševních pohybech nedělá rozdíl mezi duší a tělem.<sup>24</sup>

Jedním z požadavků Albertiho na správný obraz je to, aby na něm byla nějaká figura, která by povzbuzovala diváka k něčemu, která by upoutávala jeho pozornost a „komunikovala“ s ním.<sup>25</sup> Podobný „dialog s divákem“ má svou paralelu v italské literatuře.<sup>26</sup> Téma

<sup>16</sup> Rudolf Arnheim – Vjačeslav Pavlovič Šestakov (edd.), *Novyje očerky po psichologii iskusstva*, Moskva 1994, s. 63–77.

<sup>17</sup> Eric R. Kandel, *Věk samopoznání. Poiski bessoznatělnogo v iskusstvě i nauke s načala XX věka do našich dnei*, Moskva 2016, s. 229–230, schéma na obr. 13-1 – Podle Idem, *The age of insight: The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present*, New York 2012.

<sup>18</sup> Viz Alberti (pozn. 12), s. 51.

<sup>19</sup> Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono noc l'arte del disegno. Di Vincenzio Danti*, Florenz 1567.

<sup>20</sup> Leonardo da Vinci – A. A. Guber – V. K. Šilejko – A. M. Eφος (edd.), *Izbrannyje proizvedenija v 2 tomach* (podle vydání 1935), Moskva 2010, díl 2, s. 219.

<sup>21</sup> Lina Bolzoni – Federica Pich, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma 2008, s. 22.

<sup>22</sup> Viz Plinius (pozn. 10), s. 41.

<sup>23</sup> Překlad autorky podle Marsilio Ficino – Nina Revjakina (edd.), *Komentarij na Pir Platona*, in: Vasilij Zubov (ed.) *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*, Moskva, 1962, Kap VII.

<sup>24</sup> Viz Kesner (pozn. 2), s. 96.

<sup>25</sup> Viz Alberti (pozn. 12), s. 77.

<sup>26</sup> Jodi Cranston, *Dialogues with the beholder: The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge, 2000, s. 80–84.



portrétu je neustále přítomné také v italské renesanční poezii. Portrétům byly věnovány sonety, dopisy, jejich popisy se stávaly podněty k vytvoření krásných literárních děl.<sup>27</sup>

Dopisy, které se nezdálo, ocitají v rukou zobrazeného, nejenom poukazují na vzdělanost, ale slouží k vytvoření intimní, soukromé interakce mezi divákem a zobrazeným.<sup>28</sup> Zobrazená osoba se snaží přiblížit se divákovi, vstoupit s ním do dialogu, podobně jako podle rétorických antických příruček.

Zvláštní kapitolou je poetický topos „*ritratto del cuore*“, portrét v srdci. Na jednu stranu není takový portrét fyzický, ale je určitou myšlenkovou konstrukcí. Ovšem tento topos se hojně používal pro chválu dovedností malířů. Dílo se v podstatě „zrcadlí“ v srdci diváka, vyvolává reakci zrcadlových neuronů.<sup>29</sup>

V druhé polovině 16. století se působivost obrazu pak stala jedním ze základních principů barokního umění, podle nově kladených požadavků: Gabriele Paleotti o tom píše ve svém díle *Discorso*.<sup>30</sup>

Procesy, do kterých jsou zapojené zrcadlové neurony a které jsou popsány neurovědci, mají své analogie v různých podobách po celé dějiny. Zvláště jsou zajímavé diskurzy v dějinách umění, což bylo demonstrováno ve stručnosti na příkladu renesančního umění. Poetické metafory mohou být chápány nejenom jako rétorická hra, ale zároveň jako analogie k neurovědě. Analogii fyzických procesů, neurologických reakcí lze nalézt nejenom v traktátech o umění, ale i v religiózní literatuře, krásné literatuře, dopisech, básnictví, traktátech o hudbě.

### Top-down proces a pojetí *disegno* nebo ideje v teorii umění

Další oblastí, ve které se najdou analogické konstrukce, je teorie sestupujících a nastupujících procesů při vnímání. Lidská percepce je vždycky obousměrným procesem. Na jednu stranu dostáváme informaci z vnějšku: to, co ovlivňuje naše smyslové orgány. Na druhou stranu to, co vnímáme, je definováno naší zkušeností, našim předcházejícím věděním, našimi potřebami, představami, připraveností, ochotou něco vnímat.

Hermann von Helmholtz v polovině 19. století vyslovil teorii o rozdělení dvou představ: prvotní obraz, který vzniká jenom díky nějakému vlivu z vnějšku, a představa vnitřní – naše poznatky, které pomáhají rozpoznat objekt jako takový. Tyto procesy jsou neoddělitelné a paralelní.

V biologii se používají termíny *bottom-up* a *top-down* procesy. První jsou procesy postupující „zdola nahoru“: informace se od smyslových orgánů dostává do centrální nervové soustavy přes podkorové struktury do mozkové kůry. Tento proces je doprovázen, dokonce předcházen procesem opačným, sestupujícím shora od mozkových center

<sup>27</sup> Federica Pich, *I poeti davanti al ritratto: Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010, s. 275. – Viz také Bolzoni – Pich (pozn. 21).

<sup>28</sup> Viz Cranston (pozn. 26), s. 79.

<sup>29</sup> John K. G. Shearman, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992, s. 147, pozn. 69.

<sup>30</sup> David Ganz, *Tra paura e fascino: La funzione comunicativa delle immagini visive nel „Discorso“ di Gabriele Paleotti*, Heidelberg 2000, s. 57–68.

k periferním: informace sestupuje od frontálního laloku k níže ležícím strukturám.<sup>31</sup> Zpětné neurální obvody dokonce mohou převažovat nad zmíněným „vzestupujícím“ procesem. Dá se říct, že sestupující proces se skládá ze dvou základních součástí: na jednu stranu jsou to naše zkušenosti a předsudky (nařízení), na druhou stranu jsou to způsoby řešení vizuálního úkolu záležející na konkrétním kontextu.

V dějinách umění je asi nejznámějším příkladem práce Ernsta Gombricha, který se zajímal o podobná dvojznačná zobrazení.<sup>32</sup> V určité míře podobný princip leží v základu ikonograficko-ikonologické analýzy Erwina Panofského.<sup>33</sup> Ernst Kris, žák Maxe Dvořáka a Julia Schlossera a spolupracovník Gombricha v Londýně, se také přikláněl k využití psychoanalýzy v dějinách umění.<sup>34</sup>

Určitou analogii této struktury lze nalézt v popisech jednoho ze základních pojetí pro umění renesance a manýrismu. *Disegno* je zvláštní pojem, který se v dějinách umění dlouho vyvíjel. Na začátku bylo disegno pojímáno jenom jako skutečný akt kresby, ale v 16. století se disegno stává složitou filozofickou koncepcí, kterou se snažili definovat a popsat různí teoretikové manýrismu. Dá se říct, že spirituální dimenze nabývá disegno počínaje spisy Vasariho.<sup>35</sup> Přestože definování složité koncepce pravděpodobně nebylo cílem italského životopisce, lze vidět, že disegno v jeho pojetí již přesahuje rámec pouze technické dovednosti. V druhém vydání *Životopisů* z roku 1568 Vasari popisuje kresbu (*disegno*) jako „*názorné vyjádření a objasnění, concetta, které má své místo původně v duchu, je představováno v mysli a přinášeno na světlo umění*“.

Představu o tom, že umění se nerodí ani na papíru, ani na nebi, ale *přímo v hlavě* umělce lze najít nejenom v renesančních traktátech, ale rovněž i v obecnějších textech, dopisech.<sup>36</sup> Raffaele Borghini a Giovanni Battista Armenini pokračují v linii započaté Vasarim. Ve spisu Borghiniho *Riposo* (1584) o disegno mluví jeden z protagonistů dialogu Sirigatto.<sup>37</sup>

Giovanni Battista Armenini ve svém traktátu *De veri precetti della pittura* pozdvihuje disegno ještě výše, v duchu středověké scholastiky.<sup>38</sup> K té, konkrétně spisům Tomáše Akvinského, se ve svém pojednání vrací i Federico Zuccaro, zatímco Anton Paolo Lomazzo aplikuje pro svou teorii novoplatonická uvažování Marsilia Ficina. Lomazzo se v porovnání se Zuccarem zdá praktičtějším teoretikem, snažícím se dát umělcům rady, které lze aplikovat v praxi. Zuccaro pokračuje dále ve svých spekulacích a v podstatě „osvoboduje“ vnitřní kresbu od konkrétních praktických nařízení. Stručně lze říct, že

<sup>31</sup> Mark J. Fenske – Elissa Aminoff – Nurit Gronau – Moshe Bar, Top-down facilitation of visual object recognition: object-based and context-based contributions, *Progress in Brain Research* CLV, 2006, s. 3–18.

<sup>32</sup> Ernst H. Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985.

<sup>33</sup> Viz Kandel (pozn. 17), s. 335.

<sup>34</sup> Ernst Kris – Ernst H. Gombrich, *The principles of caricature*, Cambridge 1938.

<sup>35</sup> Giorgio Vasari – A. I. Gabričevskij – A. I. Venediktov (edd.), Žizněopisanija naibolee znamenitych živopistcev, vajatelej i zodčich, polnoje izdanije v odnom tomě, Moskva 2008, s. 40–41.

<sup>36</sup> David Efimovič Arkin – Boris Nikolajevič Ternovetz (edd.), *Mastera iskusstva ob iskusstvě, v 4 to-mach*, Moskva – Leningrad 1937, sv. I, s. 178.

<sup>37</sup> Překlad autorky podle Gianni Carlo Sciolla, Primato del disegno: un dibattito accademico nel Rinascimento, in: Annamaria Petriolo Tofani – Simonetta Prosperi Valenti Rodino – Gianni Carlo Sciolla (edd.), *Il disegno: Forme, tecniche, significati (I)*, Torino 1991, s. 25.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 26. – Erwin Panofsky, *Idea: k istorii ponjatija v teorijach iskusstva ot antičnosti do klassičesma*, Sankt-Peterburg 2002. (České vydání: Idem, *Idea: Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014, s. 177.)

zatímco u Vasariho „dirigovala“ skutečná kresba, u Zuccara „první housle“ hraje idea. Zatímco Vasari „dodal“ pojetí kresby spirituální dimenzi, Zuccaro v podstatě nahradil slovo „idea“ slovem kresba, které je podle jeho názoru vhodnější pro umělecké prostředí.

Podle schématu, které nabízí Zuccaro, obsahuje pojetí disegna dvě nedílné součásti: vnitřní a vnější disegno. Každému věnuje Zuccaro zvláštní knihu, kde pojednává o jejich vlastnostech. Na konci druhé knihy podává Zuccaro jakýsi přehled definic disegna, které řadí od skutečného aktu do nejvyšší božské hodnoty. Nejzajímavější jsou pro nás čtvrtá a osmá:

4. *Vnitřní vzor všech uměleckých provedení [...]*

8. *Vnitřní prvotní hybná síla, počátek a konec naší činnosti*<sup>39</sup>

Přes veškeré rozdíly je společným rysem traktátů Lomazza a Zuccara to, že skutečné „nejvyšší“ disegno/idea se rodí ještě před skutečným aktem, zjevuje se malíři přes nějakou božskou sílu. Tento proces lze považovat za nezáměrnou alegorii procesu „top-down“, zpětných neurálních obvodů, které usnadňují rychlou interpretaci vizuálních obrazů člověkem.

Podle renesančních teoretiků se dá disegnu naučit během nepřerušovaného nácviku studia reality, skládání „kousků“ v nějaký „celek“ ve své hlavě, který se pak ztělesní ve skutečném aktu disegna. Neurověda rovněž upozorňuje na důležitou roli kontextu a asociací, na „spoření“ informací v mozkové kůře, na základě čehož pak vznikají ty samé reakce sestupující shora dolů.<sup>40</sup>

Zájem o proces zrození umění před jeho skutečnou realizací vyvrcholil právě v manyristických traktátech italských teoretiků. V různých podobách se objevoval i v následujících stoletích, ovšem až v poslední době získala tato teorie konečně své potvrzení v oblasti neurovědy. Výzkumy v oblasti neurovědy tím pádem bezděky potvrzují „nevědecká“ uvažování myslitelů 16. století.

## Závěr

Závěrem tohoto krátkého příspěvku nabízím soubor otázek, které jsou zároveň výzvou pro následující bádání:

1. Jaké jsou možnosti neurovědy a různých jejích odvětví v dějinách a teorii umění? Nakolik by mohla být přínosná jejich vzájemná spolupráce?
3. Možnosti a probace tendencí ze současné metodologie na starém umění: nakolik jsou přínosné podobné pokusy?
4. Jak staré umění pracovalo s mechanismy, o kterých se uvažuje převážně v souvislosti s moderním uměním?

Díky objevům v neurovědě mohou být otevřeny nové diskurzy ve starém umění, některé z nich byly naznačeny v předkládaném příspěvku:

<sup>39</sup> Překlad autorky podle Federico Zuccaro, *L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (p. 2), Torino 1607. Viz: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027>, vyhledáno 24. 8. 2017, sv. II, kap. 15, s. 192. - Také viz Panofsky (pozn. 38), s. 175 a Sciolla (pozn. 37), s. 26.

<sup>40</sup> Viz Kandel (pozn. 17), kap. 18.

- problematika středověkého *obrazu a mysticismu*, téma stigmat a popisy mystických zážitků při pozorování uměleckých děl z pohledu neurovědy;
- renesanční teorie malířství, *literární a poetická topoi*, která vyžadují komunikaci s divákem z pohledu teorie empatie;
- „božské“ *disegno* jako analogie předkognitivních procesů;
- požadavky tridentského koncilu kladené na umění: co vyžadovala církev od obrazu z pohledu neurovědy.

Dá se říct, že výsledky nejnovějších bádání v oblasti neurologie se mohou stát katalyzátorem významných změn v uměnovědě. Dějiny umění se mohou stát jakýmsi středem, křížením různých disciplín. Otázkou zůstává však to, jestli se dějiny umění podobné změny odváží, nebo ne.

## LITERATURA

- Leon Battista Alberti, *O malbě a.d. 1435: [Tři knihy]; O soše a.d. 1464 (Della pittura, della scultura)*, Praha 1947.
- Aristoteles, *Poetica*, Praha 1962.
- David Efimovič Arkin - Boris Nikolajevič Ternovetz (edd.), *Mastera iskusstva ob iskusstvė, v 4 tomach*, Moskva - Leningrad 1937, sv. I.
- Rudolf Arnheim - Vjačeslav Pavlovič Šestakov (edd.), *Novyje očerky po psichologii iskusstva*, Moskva 1994.
- Lina Bolzoni - Federica Pich, *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma 2008.
- Jodi Cranston, *Dialogues with the beholder: The poetics of portraiture in the Italian Renaissance*, Cambridge 2000.
- Vincenzo Danti, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possano noc l'arte del disegno. Di Vincenzio Danti*, Florenz 1567.
- Lodovico Dolce, *Dialogo della pittura*, Venezia 1557, s. 226. - Rensselaer W. Lee, Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting, *The art bulletin* XX, 1940, č. 4, s. 197-269, pozn. 92.
- Mark J. Fenske - Elissa Aminoff - Nurit Gronau - Moshe Bar, Top-down facilitation of visual object recognition: object-based and context-based contributions, *Progress in Brain Research* CLV, 2006, s. 3-18.
- Marsilio Ficino - Nina Revjakina (edd.), *Kommentarij na Pir Platona*, in: Vasilij Zubov (ed.) *Istorija estetiki. Pamjatniki mirovoj estetičeskoj mysli*, Moskva, 1962, Kap VII.
- David Freedberg - Vittorio Gallese, Motion, emotion and empathy in esthetic experience, *Trends in Cognitive Sciences* XI, 2007, č. 5.
- Vittorio Gallese - Giacomo Rizzolatti - Leonardo Fogassi, Zerkalnaja časť mozga, *V mire nauki* III, 2007.
- David Ganz, *Tra paura e fascino: La funzione comunicativa delle immagini visive nel „Discorso“ di Gabriele Paleotti*, Heidelberg 2000.
- Ernst H. Gombrich, *Umění a iluze*, Praha 1985.
- Quintus Flaccus Horatius - Dana Svobodová - Eva Stehlíková (edd.), *De arte poetica: O umění básnickém*, Praha 2002.
- Eric R. Kandel, *Věk samopoznání. Poisk besoznatělnogo v iskusstvė i nauke s načala XX věka do našich dnej*, Moskva 2016.
- Eric R. Kandel, *The age of insight: The quest to understand the unconscious in art, mind, and brain, from Vienna 1900 to the present*, New York 2012.
- Ladislav Kesner, Dějiny umění a teorie mysli, *Umění* LVI, 2008, č. 1.
- Ernst Kris - Ernst H. Gombrich, *The principles of caricature*, Cambridge 1938.
- Gaius Plinius Secundus - Václav Prach (edd.), *O umění a umělcích*, Praha 1941.
- Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1584, sv. I.
- John Onians, *Neuroarthistory: From Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, New Haven 2007.
- Erwin Panofsky, *Idea: k istorii ponjatija v teorijach iskusstva ot antičnosti do klassicizma*, Sankt-Peterburg 2002. (České vydání: Idem, *Idea: Příspěvek k historii pojmu starší teorie umění*, Praha 2014.)

- Federica Pich, *I poeti davanti al ritratto: Da Petrarca a Marino*, Lucca 2010.
- Gianni Carlo Sciolla, Primato del disegno: un dibattito accademico nel Rinascimento, in: Annamaria Petriolo Tofani - Simonetta Prosperi Valenti Rodino - Gianni Carlo Sciolla (edd.), *Il disegno: Forme, tecniche, significati (I)*, Torino 1991.
- John K. G. Shearman, *Only connect: Art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton 1992.
- Vilayanur Subramanian Ramachandran, *The Emerging Mind*, London 2003.
- Vilayanur Subramanian Ramachandran, *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*, New York 2010.
- Vilayanur Subramanian Ramachandran, *Mozg rasskazyvaet: Chto delaet nas liud'mi*, Moskva 2014.
- Giorgio Vasari - A. I. Gabričevskij - A. I. Venediktov (edd.), *Žizněopisanija naibolee znamenitych živopistcev, vajatelej i zodčich*, polnoje izdanije v odnom tomě, Moskva 2008.
- Leonardo da Vinci - A. A. Guber - V. K. Šilejko - A. M. Efros (edd.), *Izbrannyje proizvedenija v 2 tomach* (podle vydání 1935), Moskva 2010, díl 2.
- Heinrich Wölfflin, *Osnovnyje ponjatija istorii iskusstva. Problema evolucii stilja*, Moskva 2009.
- Federico Zuccaro, *L'idea de' Pittori, Scultori et Architetti* (p. 2), Torino 1607. Viz: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1119027>, vyhledáno 24. 8. 2017, sv. II, kap. 15.



## ČÍST AKČNÍ UMĚNÍ. TEXTY VÁZAJÍCÍ SE K UMĚLECKÝM AKCÍM 60.–80. LET 20. STOLETÍ V ČESKOSLOVENSKU<sup>1</sup>

ZDISLAVA MELICHAROVÁ RYANTOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

E-mail: zryantova@seznam.cz

### ABSTRACT

**Reading Action Art. Texts relating to art events in Czechoslovakia from the 1960s to 1980s**

As a documentation material, the text is often overshadowed by photography – but unlike photography, it can mediate the processual character of performance art. In terms of form, it is possible to discern a typology of texts and assign each type to a particular literary genre. This paper is concerned with the description of an art event, which can be defined as the literary genre of “ekphrasis” (the discipline of art pieces description). Depending on the nature of the artwork, both ekphrasis and descriptions of art events are produced in between narration and description, as well as oscillate between interpretation and pure description. To illustrate this, several examples from the Czech scene of the 1960s to 1980s will be presented. Not only the content of the text but also its form determines our “reading” of the described artwork – in this case, the reception of art events of the last decades.

**Keywords:** Czech action art of the 1960s–1980s; documentation of art; description; ekphrasis

V případě akčního umění uplynulých dekád je recipient (pokud u akce nebyl přítomen) odkázán především na dokumentaci těchto akcí. Z tohoto období existuje jen malé množství časových záznamů (videozáznamů), proto lze vycházet především z fotografií. Procesuálnost události pak zprostředkovává text, kterým jsou většinou fotografie nebo samotné akce popisovány, dovysvětlovány či interpretovány. Přestože právě texty podávají o akcích většinu informací, je jim v kontextu dokumentace akčního umění věnováno méně pozornosti než např. fotografií.

### Vztah fotografie a textu

Jako forma dokumentace zastávají texty vedle fotografií spornou pozici, neboť fotografie na rozdíl od textu musela vzniknout ve stejnou chvíli jako akce. Proto vedle ní může text jen stěží obstát jako důkaz (o uskutečnění akce) či artefakt, za které je fotografie tradičně považována. Fotografii přidává na věrohodnosti také její indexikální

<sup>1</sup> Text přímo vychází z mé diplomové práce s názvem *Role textu ve vnímání umění akce 60. a 70. let v ČSSR* obhájené v roce 2015 na Fakultě umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

charakter – je tvořena na základě kauzálního vztahu k tomu, co zobrazuje. Není pouze analogickým zobrazením fotografované skutečnosti na základě podobnosti, jako by tomu bylo např. u kresby. „[Fotografický obraz] je zároveň i otiskem reality, znakem, který byl skutečně ‚zasazen‘ zobrazeným objektem – referentem. V Peirceově terminologii je nazýván *indexem* – tzn. příznakem, důkazem.“<sup>2</sup> Fotografie je „důsledkem“ objektu, objekt se před fotoaparátem musel skutečně vyskytovat.

Fotografie je mnohdy mylně automaticky považována nejen za důkaz, že se akce udála, ale že se také udála přesně tak, jak je na ní zobrazeno. Ale i takový obraz je pouze interpretací, a nikoliv důkazem, neboť je výřezem obrazu, před kterým fotograf stojí. Závise především na fotografově výběru a postprodukcí, která fotografii upravuje – je tedy konečně podobně jako text přístupná široké manipulaci.<sup>3</sup> Výřez, který lze spatřit na fotografii, není ale výřezem situace. Může jít o manipulovanou kompozici, která je uspořádána přímo pro fotografický obraz. Přestože je ale iluzivní objektivita fotografického záznamu „odhalena“, je fotografie ve společenském povědomí stále ukotvena jako věrohodné médium.

Vyvstává zde ale otázka, zda fotografie nepotřebuje pro svou legitimitu text, stejně jako text v kontextu dokumentace umění potřebuje ke své verifikaci fotografii. Beaumont Newhall naopak tvrdí, že nelze fotografii považovat za dokument, pokud není nejprve sama zdokumentována – umístěna v čase a prostoru.<sup>4</sup>

### Text ve vztahu k akčnímu umění

Všechny shromážděné (přečtené) texty k jednotlivým uměleckým akcím, ať už se jedná o texty primární, doplňující fotografickou dokumentaci či o sekundární texty v odborných publikacích, utvářejí recipientovo povědomí o těchto akcích a také ovlivňují texty, které o akcích teprve vzniknou. Texty lze doplňovat a vrstvit v nekonečné textové kompiláty plně interpretací, ve většině případů ale existuje určitý primární text, který byl autorem archivován spolu s fotografiemi a s trochou nadsázky ho lze považovat za základní kámen pro další interpretace. Zvláště tyto texty jsou zdrojem pro zkoumání autorovy intence a pro komparaci se sekundárními texty nezúčastněných osob. Texty lze dle jejich literárních forem a společných znaků dělit do určitých kategorií. Každý typ textu (literární forma) předpokládá specifický styl čtení; přeneseně mohou tedy texty ovlivnit také „čtení“ – vnímání určité umělecké akce. Nejčetnějším literárním žánrem (ale zdaleka ne jediným) vyskytujícím se v kontextu akčního umění jsou různé formy popisu a právě těm se bude příspěvek níže zabývat.

---

<sup>2</sup> Petra Trnková, Fotografie po dějinách umělecké fotografie, in: Marta Filipová – Matthew Rampley (edd.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*, Brno 2007, s. 104.

<sup>3</sup> Jan Krtička, *Dokumentace akčního umění* (disertační práce), FUD UJEP, Ústí nad Labem 2014, s. 57.

<sup>4</sup> Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the present*, London 1983, s. 246.



## Popis: Ekfráze

Popis stále není jasně vymezeným žánrem a názory na jeho definice se velmi liší. Stanislava Fedrová a Alice Jedličková, které se popisem v literatuře zabývají dlouhodobě, charakterizují současné uvažování o popisu na základě studie Wernera Wolfa mimo jiné takto: „*Popis sděluje převážně smyslová data získaná pozorováním dané skutečnosti; popis zajišťuje spíše objektivní informaci než vysvětlení či evaluaci (to platí zvláště pro přírodní vědy; ve vědách humanitních je popis stavěn spíše do opozice k interpretaci).*“<sup>5</sup> Právě otázka interpretačního potenciálu popisu je ale v kontextu uměleckých akcí podstatná. V hojně míře se vyskytují autorské popisy, které jsou psány v první osobě a mají velmi strohou formu. I v těchto krátkých sděleních lze hledat intenci autora, která navíc může čtenáři implikovat určitou interpretaci.

Pro užší charakteristiku popisů vázajících se k uměleckým akcím lze využít definic pojmu ekfráze jakožto specifické kategorie popisu. Ekfráze je termín pocházející z antiky, je spojován s popisem uměleckého díla a tradičně používán v umělecko-historickém diskurzu. Nejširě by se dal definovat jako „*verbální reprezentace vizuální reprezentace*“.<sup>6</sup> Její funkcí je tedy převedení jednoho média do druhého, konkrétně vizuálního do textového. Nejznámějšími antickými ekfrázemi jsou mimo jiné Filostratovy popisy obrazů z předměstské vily u Neapole, v níž pobýval. Tyto nedochované<sup>7</sup> obrazy jsou známy jen z Filostratových popisů či skrze reinterpretace jiných malířů, kteří je ale nikdy neviděli. Umělecké akce jsou ze své podstaty pomíjivé a nelze je stejně jako obrazy popsané Filostratem znovu spatřit a zhodnotit na základě vlastní zkušenosti. Podobně jako „Filostratovy obrazy“ si lze proběhlé akce představovat, hodnotit a interpretovat zejména na základě jejich popisů. Popis pak naplňuje svou reprezentační a prezentační funkci: zprostředkovává nepřítomné a vzdálené.<sup>8</sup>

V diskusích kolem ekfráze, ať už na umělecko-historickém nebo na literárněvědném poli, se objevuje zvláštní snaha definovat tento pojem na základě vztahu mezi narativitou a deskripcí a vztahu mezi interpretací a deskripcí. Podobné rozpětí ekfrastických textů lze najít i v kontextu akčního umění.

## Mezi narativitou a deskripcí

Ekfráze se většinou realizuje v různé míře oběma směry, jak popisem, tak vyprávěním. Tradiční pojetí tohoto žánru definuje ekfrázi jako popis statických obrazů, které jsou jím uváděny do pohybu a odkrývají děj. Nemusí se jednat přímo o vyprávění, ale o jistou „dějovost“, která je důsledkem narativního impulsu, jenž je v žánru ekfráze implicitně přítom-

<sup>5</sup> Stanislava Fedrová – Alice Jedličková, Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediaální perspektivě, *Česká literatura* LIX, 2011, č. 1, s. 34.

<sup>6</sup> „[E]kphrasis is the verbal representation of visual representation.“ James Heffernan, *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 2004, s. 3.

<sup>7</sup> Nelze s jistotou určit, zda Filostratos popisoval skutečné obrazy či se jednalo o pouhé rétorické cvičení. V druhém případě by se jednalo o tzv. fiktivní ekfrázi, která se váže k neexistujícím uměleckým dílům. Analogicky lze nalézt popisy uměleckých akcí, které se neuskutečnily. Lubomír Konečný, *Hra o jablko*. Karel Škréta a Filostratos, *Opuscula historiae artium* LI, 2002, č. 46, s. 13.

<sup>8</sup> Viz Fedrová – Jedličková (pozn. 5), s. 34.

men.<sup>9</sup> Ekfráze pak rozvíjí okamžik zastavený v obraze, který je „těhotný dějem“.<sup>10</sup> Akční umění má v sobě časovost již obsaženou a popisy těchto akcí budou vždy obsahovat jistý prvek narativity, neboť sledují děj v čase. Nepochází zde tedy k převodu statického díla na časové, ale pouze k převodu vizuálního díla na textové.

Ekfráze rozvíjí v obraze časovost a pohyb. Stále je ale předmětem diskusí otázka, zda je ekfrastický popis statické, nebo spíše dynamické povahy. Statická ekfráze se zaměřuje na přesné vyjádření prostoru, zmiňuje detaily, využívá četné výrazů, které označují výskyt či přítomnost, a naopak časové výrazy zde chybí. Dynamická povaha se vyznačuje časovým vnímáním, četností časových výrazů a v neposlední řadě popisem událostí v určitém pořadí; popisuje „příběh“.<sup>11</sup> Povaha popisu se rozvíjí zejména v závislosti na znalosti viděného obrazu. Pokud ti, kteří obraz popisují, znali jeho námět nebo osoby na něm zobrazené již dříve, bude jejich popis dynamičtější. Pokud výjev vidí poprvé, budou se soustředit spíše na statický popis materiální stránky obrazu.<sup>12</sup> V případě akčního umění bude jinak popisovat událost pozorovatel, který účastníky zná, a jinak náhodný kolemjdoucí. Příkladem dynamického popisu, který se nezaměřuje tolik na samotnou scénu jako spíše na symbolickou rovinu akce a prožitek osob, může být popis momentu na konci *Druhé manifestace aktuálního umění* (1965) Jindřicha Chaluppeckého. Jako zasvěcený divák znalý kontextu rozeznává v aktu pálení šatů Soni Švecové symbolický podtext. Kromě jisté interpretace vyniká Chaluppeckého popis sugestivitou, které by těžko mohl v popisu dosáhnout náhodný kolemjdoucí. „*To zůstali tam ještě pár dlouhých chvil mlčky stát; okouzleně se dívali do plápolajícího ohně, poslouchali jeho praskot a nejasně si uvědomovali, že v tom nudném a kalném poledni sychravé městské neděle, pár kroků od široké třídy, odkud k nim chvílemi zazníval hluk projíždějících tramvajů a aut, se před nimi odehrál v symbolické podobě archaický ritus upálení panny.*“<sup>13</sup>

Antické ekfráze se většinou vztahovaly k obrazům, které měly literární předlohu. Většina z šedesáti pěti obrazů, které Filostratos popisuje, se zakládala na všeobecně známých mytologických příbězích. Také některé umělecké akce následovaly určitou literární předlohu. Dle Emmy Tornborg bude popis obrazu (akce, příp. fotografie z akce) narativnější a dynamičtější povahy v případě, že divák zná zápletku obrazu (např. postavy nebo námět, který obraz zpodobňuje).<sup>14</sup> Zorka Ságlová uskutečnila několik akcí v přírodě, které založila na určité legendě. Ve dvou případech byla legenda spojena s místem, na kterém akce probíhala. *Kladení plen u Sudoměře* (1970) je doprovázeno tímto autorčiným popisem: „*Na místě bitvy jsme rozložili na trávu asi 700 čtverců bílé tkaniny do tvaru velkého trojúhelníku a nechali je tam.*“<sup>15</sup> Tento text nepodává více informací, než je nezbytné, s čímž se u autorských textů setkáváme často. Naopak text Lenky Bučilové se soustřeďuje především na děj legendy: „*Několik měsíců nato, v květnu 1970, uspořádala Zorka Ságlová [...] akci Kladení plín u Sudoměře na louce, která byla kdysi místem slavné bitvy. Legenda praví, že historickou bitvu, která se na tomto místě odehrála, rozhodly husitské ženy, které*

<sup>9</sup> Viz Konečný (pozn. 7), s. 17.

<sup>10</sup> Viz Heffernan (pozn. 6), s. 3.

<sup>11</sup> Emma Tornborg, *To podstatné je čas. Temporální transformace v ekfrázi*, in: Alice Jedličková (ed.), *O popisu*, Praha 2014, s. 78.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 80–81.

<sup>13</sup> Jindřich Chaluppecký, *Na hranicích umění. Několik příběhů*, Munchen 1987, s. 94.

<sup>14</sup> Viz Tornborg (pozn. 11), s. 80–81.

<sup>15</sup> Lenka Bučilová, *Zorka Ságlová. Úplný přehled díla*, Praha 2009, s. 21.

nakladly své šátky na mokřiny podél hráze, takže když jezdci s těžkou výzbrojí vjeli na tato místa, začali se propadat do bahna, což jim znemožnilo pohyb, a husité je tak snadno pobili. Tyto šátky vystřídaly dětské pleny, jejichž ručním praním se autorka zabývala vlastně denně od chvíle, kdy se jí v roce 1968 narodila dcera. Když pak z metráže nastříhala 700 takových bílých plen a rozložila je v souladu s tvarem krajiny do trojúhelníku, uskutečnila nejen vysoce estetickou proměnu této krajiny, ale nevyhnula se ani vyvolání otázek po historických souvislostech svého počínání na takovém místě.<sup>16</sup> Jiří Valoch v monografii o Zorce Ságlové také neopomine zmínit legendu, která stojí v pozadí akce: „[Zorka Ságlová] vytvořila u Sudoměře, kde svedla husitská vojska legendární bitvu, kterou údajně rozhodly rozložené látkové pleny, na několika polích z asi sedmi set čtverců bílé tkaniny veliký trojúhelník.“<sup>17</sup> Pozorovatel, který by legendu neznal, se bude soustřeďovat spíše na detaily rozložení plen, počet účastníků akce atd. a jeho popis bude spíše statický. Naopak popisy vycházející z legendické předlohy nabývají narativní povahy. Pokud legenda o ženách, které během husitských válek kladly pleny u Sudoměře, není divákovi neznámá, poskytuje mu její narativní struktura pro tuto uměleckou akci interpretační matici.<sup>18</sup>

V těchto případech dochází ke zdvojenému intermediaálnímu aktu. Původní literární (nebo verbální) legenda je převedena do média happeningu, který je následně popsán. Čtenář poznává happening skrze popis, který mu zprostředkovává také původní literární předobraz. Na druhou stranu se ale může čtenáři pomocí znalosti literární legendy dostat interpretační matrice, která mu pomáhá „přečíst“ konkrétní happening.

## Mezi interpretací a deskripcí

Druhým bodem diskusí na poli ekfráze je spor o její interpretační či deskriptivní charakter. Idea, že ekfráze je „čistý“, tedy neinterpretační popis, je dnes již překonaná, přesto někteří badatelé stále odkazují na jistou „objektivitu deskripce“.<sup>19</sup> Druhým extrémem je tvrzení, že ekfráze je přímo diktováním interpretace.<sup>20</sup> Pozorovatel uměleckého díla se může snažit skrze popis o objektivní zprostředkování viděné skutečnosti, stěží v něm ale nebude obsažena určitá pozorovatelská intence. Dokumentaci uměleckých akcí v hojném počtu doprovázejí autorské texty psané v ich-formě, které jsou příznačné svou strohou krátkou formou. Důvodem může být snaha podat o akci exaktní informace, které se přibližují svou formou vědecké dokumentaci, čímž mají navodit pocit věrohodnosti, či snaha popis oprostít od jakékoliv interpretace. (Např. Marian Palla: „Dne 21. 1. 1981 v 18 hod. jsem vstoupil na obraz o rozměrech 120 × 180 cm umístěný na zemi a strávil na něm bez přerušení dva dny. Po tuto dobu jsem jedl pouze přepočítanou rýži a pil čaj. Dne 23. 1. 1981 jsem z obrazu vystoupil.“<sup>21</sup>) Přestože autorské texty nejsou přímo interpretační, může autorská intence k určité interpretaci nabádat. Důvodem k použití strohého

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 21.

<sup>17</sup> Jiří Valoch, Cesta tvorby Zorky Ságlové, in: Milan Knížák (ed.), *Zorka Ságlová*, Praha 2006, s. 20.

<sup>18</sup> Viz Fedrová – Jedličková (pozn. 5), s. 34.

<sup>19</sup> Např. David Carrier, Werner Wolf.

<sup>20</sup> Stanislava Fedrová, Popis a jeho subjekt. Očima pozorovatele, in: Alice Jedličková (ed.), *O popisu*, Praha 2014, s. 103–104.

<sup>21</sup> Pavlína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009, s. 179.

textu může být např. zdůraznění podstaty akce, zdůraznění symboliky a vážnosti nebo evokování pocitu absurdity.

Petr Rezek na základě strohých autorských textů charakterizuje umění performance ze 70. let. Uvádí, že od vyprávění typu „mazal jsem chleba máslem“ očekáváme uvedení něčeho, co přijde potom, nebo že znamená „zatímco jsem si mazal chleba máslem, něco se stalo“. Stejně tak se ptá, zda by vůbec někdo někomu vyprávěl pouze to, „že jsem vystoupil na horu za špatného počasí“ (zde odkazuje na akci Jana Mlčocha, kterou doprovází autorský komentář: „*Za špatného počasí, prudkého větru, sněžení a mlhy jsem vystoupil na horu Kotel. Šel jsem sám a cestou jsem fotografoval*“).<sup>22</sup> Běžně je takový typ vyprávění druhotným textem – doplňuje nějakou situaci, pointu. Ve chvíli, kdy ale stojí sám o sobě a neuvozuje nic než jen sám sebe, stává se důležitým jen toto sdělení. Tím, že je tento text vytržen z jakéhokoliv kontextu, je mu odebrána jeho druhotná pozice a dostává se na místo první. Skutečně jde tedy o to, že „jsem si namazal chleba máslem“. Jeví se potom jinak než v kontextu jiného dění.<sup>23</sup>

Strohé konstatování činnosti, kterou autor prováděl, může navadět čtenáře k jejímu určitému čtení – např. může svou formou evokovat vážnost rituálu. V rituálu přikládáme každému popsanému detailu důležité místo, protože očekáváme jistou symboliku. Také tyto strohé texty vedou čtenáře k symbolické interpretaci holého sdělení. Příkladem může být akce Mariana Pally *Nevím* (nedat.): „*Uvařil jsem hrnec čaje a položil do něho na chvíli kámen*.“<sup>24</sup> Některé delší texty pak směřují čtenáře k interpretaci každého detailu; např. text k akci Petra Štembery *Lukostřelec* (1977): „*V místnosti plné lidí jsem oblečen do nacistické košile vystřelil šíp, opatřený kovovou špicí, na terč na zdi, demonstrujíc (sic) sílu dětského luku. Pak jsem namočil druhý šíp (který měl také kovovou špičku) v lahvičce označené JED, namířil na cíl, ale vystřelil do diváků na druhé straně zdi*.“<sup>25</sup>

Jiné strohé popisy akcí svou jednoduchostí a vytržeností z kontextu mohou vzbuzovat pocit absurdity nebo vtipu. Příkladem je akce Mariana Pally *Hledání*: „*8. 8. 1984 jsem zanesl kámen do zahrady a potom jsem ho šel hledat na pole*.“<sup>26</sup> Marian Palla s absurdním vyzněním svých akcí pracuje systematicky, další ukázkou může být název výše popsané akce *Na tomto obraze jsem existoval dva dny a snědl 7 799 zrněk rýže* (1981).

V některých případech nazírání na akce změni až dodatek jiného pozorovatele, který nemusí podle performerera být podstatný, protože ho neuvedl ve své dokumentaci, ale čtenář po přijetí dodatečné informace mnohdy už nedokáže akci vnímat bez ní. Takový dodatečný popis se mnohdy nedá považovat přímo za interpretační, čtenářovu vlastní interpretaci dané akce však ovlivňuje. Recipient proběhlých akcí je odkázán nejen na dokumentaci, ale na všechny texty, které k daným akcím vznikly. Forma jednotlivých textů ovlivňuje recipientovo vnímání a interpretaci těchto akcí, neboť se nemůže vrátit k samotné události. Texty, stejně jako např. fotografie, se pak stávají integrální součástí těchto uměleckých děl a je třeba zohlednit jejich vliv, např. na základě jejich literární formy, při analýze jednotlivých akcí.

<sup>22</sup> Karel Srp, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch. 1970–1980*, Praha 1997, s. 11.

<sup>23</sup> Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, Praha 2010, s. 117.

<sup>24</sup> Viz Morganová (pozn. 20), s. 175.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 178.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 175.

## LITERATURA

- Lenka Bučilová, *Zorka Ságlová. Úplný přehled díla*, Praha 2009.
- Stanislava Fedrová, Popis a jeho subjekt. Očima pozorovatele, in: Alice Jedličková (ed.), *O popisu*, Praha 2014, s. 94–109.
- Stanislava Fedrová – Alice Jedličková, Konec literárního špenátu aneb Popis v intermediální perspektivě, *Česká literatura* LIX, 2011, č. 1, s. 26–58.
- James Heffernan, *Museum of Words. The poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago 2004.
- Jindřich Chaloupecký, *Na hranicích umění. Několik příběhů*, München 1987.
- Lubomír Konečný, Hra o jablko. Karel Škréta a Filostratos, *Opuscula historiae artium* LI, 2002, č. 46, s. 7–23.
- Jan Krτίčka, *Dokumentace akčního umění* (d disertační práce), FUD UJEP, Ústí nad Labem 2014.
- Pavína Morganová, *Akční umění*, Olomouc 2009.
- Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1839 to the present*, London 1983.
- Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v umění šedesátých a sedmdesátých let*, Praha 2010.
- Zdislava Ryantová, *Role textu ve vnímání umění akce 60. a 70. let v ČSSR* (diplomová práce), FUD UJEP, Ústí nad Labem 2015.
- Karel Srp, *Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch. 1970–1980*, Praha 1997.
- Emma Tornborg, To podstatné je čas. Temporální transformace v ekfrázi, in: Alice Jedličková (ed.), *O popisu*, Praha 2014, s. 73–93.
- Petra Trnková, Fotografie po dějinách umělecké fotografie, in: Marta Filipová – Matthew Rampley (edd.), *Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace*, Brno 2007, s. 93–110.
- Jiří Valoch, Cesta tvorby Zorky Ságlové, in: Milan Knížák (ed.), *Zorka Ságlová*, Praha 2006, s. 15–28.



## TŘETÍ OKO HISTORIKA/HISTORIČKY UMĚNÍ

EVA SKOPALOVÁ

Ústav pro dějiny umění, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
E-mail: e.skopalova@gmail.com

### ABSTRACT

#### The Third Eye of an Art Historian

The third eye of an art historian is the issue of intuition as a tool for the anachronistic methodology of art history. In this paper, by calling the anachronistic perspective on art history a method, I would like to point to the original meaning of the word method as a way. The perception of art is an event of looking, the sight of the work of art is also insight. This is only possible via intuition, which comes from the Latin *tueri*, or “looking into”. Gottfried Wilhelm Leibniz considered intuitive knowledge as the most appropriate form of cognition, because it is cognition *a priori*. I have analyzed the methodological approach to history by Georges Didi-Huberman and intuition seems to be the key. I have also distinguished its use in the works of Alexander Nagel and Christopher S. Wood. However, they rationalized this highly creative tool; we can conclude that their use of intuition makes an anachronistic method of the anachronistic perspective, supporting the creativity of the art historian. The method is one by which we make various insights to decentralize the hyper structure of history with unpredictable interpretations that differ each time we look inside.

**Keywords:** third eye; intuition; Gottfried Wilhelm Leibniz; anachronism; methodology of art history

Dějiny umění byly přijaty do pantheonu věd koncem 19. století, prokázaly, že jejich předmět může být racionálně (v tradici 19. století) poznáván a k jeho popsání mají svůj nástroj, metodu. Dvacáté století pak přineslo škálu metodologických perspektiv na předmět našeho studia. Přes jejich intelektuální rozpětí můžeme v všech naleznout společný axiom: definici času a prostoru jako homogenních a stálých veličin. Myslím však, že přelom tisíciletí *otevřeně* přinesl zásadní pochybnosti o tomto předpokladu stojícím *a priori* veškerého umělecko-historického poznání. Zásadní relativizaci prostoru učinil David Summers v knize *Real Spaces* (2003), která znejišťuje i náš pohled na čas. Samotná kritika času přehodnotila domnělou homogenitu a linearitu ve prospěch heterogenity a anachronističnosti, avšak nutí nás vypořádat se se zásadními problémy, které znesnadňují její využití. Ustoupení od kauzálního řetězce dějin a propojování uměleckých děl napříč časem je problematické především proto, že neznáme jednoduchý klíč, co s čím propojit a kde vůbec začít spojení hledat. Oba termíny, *prostor* i *čas*, považuji za stejně komplexní a vyžadující stejnou míru redefinice, avšak z pohledu historičky umění považuji čas za nezbytný předpoklad všech dalších úvah a jeho poznání má pro mne primární význam. Budu se proto zabývat přístupem k historickému materiálu Georgese Didi-Hubermana a Alexandera Nagela s Christopherem S. Woodem, kteří se dlouhodobě zabývají redefinicí času a jejím dopadem na umělecko-historickou metodologii. Myslím, že důležitou

rolí v jejich metodě<sup>1</sup> hraje intuice. Ve filozofii je intuitivní poznávání diskutovaným ever-greenem, avšak v metodologii dějin umění o ní mnoho neuslyšíme. Ale i zde je palčivou otázkou, zda může být adekvátním epistemologickým nástrojem. Pokusím se nyní na ploše několika stran ukázat, že je to právě intuice, která by historikovi umění měla být snad ze všeho nejbližší.

Třetí oko je v indickém tantrickém systému spojeno se šestou čakrou zvanou ádžňá [Obr. 1], energetickým místem situovaným ke kořeni nosu. Jejím potenciálem je schopnost vidět a vědět.<sup>2</sup> Třetí oko nám umožňuje vidět věci běžnému zraku skryté, mimo jiné jej můžeme spojit také s intuicí, která má stejný základ.<sup>3</sup> Intuice je poznání, které není založené na zjevných faktech, řekli bychom, že je to poznání *a priori*. Latinské slovo *intuitus* bylo odvozeno ze staršího *intuitus*, což znamená *pohled, vzhled*. *Intuitus* má svůj etymologický základ ve slovese *tueri*, které znamená *dívat se, hledět a hlídat*.<sup>4</sup> Ve 4. století se s pojmem můžeme setkat u Chalcidia, který výraz *intuitio* chápe jako ekvivalent řeckého *emfasis* odvozeného od slovesa *emfainein*, což znamená *objevovat se, či ukazovat*.<sup>5</sup> Etymologický původ slova intuice tak poukazuje na její smyslovou podstatu spojenou především se zrakem, ale také skrze řecké *emfainein* s hmatem u Platóna,<sup>6</sup> a to díky blízkosti pojmu *s epibolé*, což znamená *uchopení* či *vztažení ruky*, a také u Aristotela se sluchem.<sup>7</sup> Intuice je proto způsob poznání skrze smysly, které nemusí být zpočátku podloženo rozumovými fakty. Intuice nalézá nitro věci, je to *vhled* do věci, díky kterému vidíme její *vzhled*.<sup>8</sup> Zdeněk Neubauer to charakterizuje slovy: „Obvykle se intuitivní poznání projevuje jako pochopení vzhledu. Je významné, že slovo ‚vzhled‘ je přesný a výstižný protějšek k řecké slovní dvojici *eidos/idea*. Vzhled je to, čím se věc dává v jednotě v rozmanitosti svých jevových stránek. Slovo ‚vzhled‘ patří ke kvostům českého jazyka: svým tvarem navozuje představu vzcházení vzhůru a důvěru k vsřícnosti vůči hledění. Vzhled sám však není předmětem hledění, jak bychom se mohli domnívat. Neříká se ‚spatřit vzhled‘, ‚uvidět vzhled‘ či podobně. Avšak neříká se ani ‚pochopit vzhled‘. Vzhled se totiž nedává ani smyslu, ani rozumu. Na vzhledu poznáme, ‚co to je‘; a to se týká podstaty

<sup>1</sup> Z řeckého *met-hodos*, což znamená způsob následování, cestu. Vědecká metoda je často chápána jako úzce definovaná perspektiva využívající své nástroje k dosažení cíle, tj. prokázání hypotézy. Chtěla bych však definici poupravit a vrátit se k základu vědeckého poznání a definice metody vůbec. René Descartes v *Rozpravě o metodě* ji považuje za cestu, která nás přivádí k poznání. Nemá jasných pravidel a nevychází z předem ustanovených předpokladů, jiných než náležejících fyzikálních zákonů (popisujících zjednodušeně *prostor* a čas, jejich pojetí se pak soustředěně zabývá G. W. Leibniz). Metoda, podle Descarta, znamená 1) přijímat jen to, co se ukazuje jasně a zřetelně (skepse), 2) každý problém rozdělit na části, které je možné zkoumat (analýza), 3) postupovat od jednoduchých po složitější problémy (syntéza) a 4) sestavit přehledy a shrnutí, aby nic nezůstalo opomenuté. (René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris 1991, s. 110–111.) Slovo metoda tak užívám jako synonymum k *perspektiva* či *způsob zaměření*, nevycházím z jiných předpokladů než fyzikálních, čas a prostor, které podrobují kritice. Metoda proto není zde potvrzováním hypotéz, ale nalézání horizontu rozumění. O nezbytnosti umělecko-historické metody srov. Milena Bartlová, Poznámky k „dějinám umění“, in *Opuscula historiae atrium XLVI*, 2002, s. 108–109.

<sup>2</sup> James Mallinson – Mark Singleton (edd.), *Roots of Yoga*, London 2017, s. 208.

<sup>3</sup> Srov. Carl Gustav Jung, *Psychologie du yoga de la kundalini*, Paris 2005, s. 164–165.

<sup>4</sup> Milan Mráz, Výraz *intuitio* a motivy jeho zavedení do latinské filozofické terminologie, in: Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993, s. 9.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 11–13.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 13–14.

<sup>8</sup> Zdeněk Neubauer, Vzhled a vhléd: K ontologickým předpokladům intuice, in: Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993, s. 34–35.



věci – její ‚essence‘, nikoliv pouhé ‚existence‘ – nahodilé konkrétní zjevnosti. Vzhled proto není předmětem vnějškového pohledu, nýbrž obsahem intuitivního vhledu. Vzhled se dává v celkovém smyslovém uchopení toho, čím věc je.“<sup>9</sup> Intuice je tak způsob, jakým nahlížíme podstatu věci, skrze níž rozkrýváme její formu.

Zásadní místo intuice jako způsobu poznání představil Gottfried Wilhelm Leibniz ve svých *Meditacích o poznání, pravdě a idejích* z roku 1684. Leibniz zde rozpracoval hierarchickou klasifikaci stupňů poznání. „Chtěl bych krátce vysvětlit, co myslím, že může být stanoveno o různých druzích a kritériích idejí a poznání. Poznání je buď temné, či jasné; jasné poznání je buď zmatené, či zřetelné; zřetelné poznání je buď neadekvátní, nebo adekvátní; a rovněž buď symbolické, nebo intuitivní. A když je současně adekvátní a intuitivní, tak je to nejdokonalejší poznání vůbec.“<sup>10</sup> Leibniz později své myšlenky o intuici konkretizuje a ve čtvrté knize *Nových úvah o lidské soudnosti* z roku 1765 (byly vydané až posmrtně) říká, že to, co nazýváme „intuitivním“ druhem poznání, je druhem poznání produkovaným *a priori* reálným definicím.<sup>11</sup> „Filosofické poznání je tudíž intuitivní, jakmile duch postřehne bezprostřední vzájemnou souvislost dvou představ bez zásahu jiné představy. V takovém případě duch nenamáhá se, aby pravdivost dokázal a přezkoušel. Jako oko vidí světlo, duch ví, že bílé není černé, že kruh není trojúhelník, že tři jsou dvě a jedna. Toto poznání jest nejjasnější a nejurčitější, jakého lidská slabost jest schopna; postupuje, aniž duchu dovolí váhati. To znamená poznati, že představa jest v duchu taková, jak byla zpozorována. Žádá-li někdo větší jistotu, neví, co chce.“<sup>12</sup> Intuitivní poznání nastává tehdy, máme-li ideu v přímém náhledu, oproti tomu při symbolickém poznání je idea prostředkovaná znaky. Tedy vrátíme-li se zpět k úvahám Zdeňka Neubauera, intuice znamená *vhled*, který rozkrývá *vzhled*.

Myslím, že právě pro metodologii dějin umění je intuice jedním ze zcela nezbytných nástrojů poznání. A to především ve významnosti *vhledu*, pohledu, tedy smyslovém ohledání povrchových kvalit předmětu, které však nezůstává u pouhé estetiky. Skutečně *uvidět* totiž znamená zúčastnit se události.<sup>13</sup> Jedná se o „proniknutí“ pod povrch, *vhled*, nalezení smyslu uvnitř díla. Christopher S. Wood, jehož přístupem k historickému materiálu se budu zabývat později, vidí intuitivní poznání uměleckého díla u autorů spojených s Vídeňskou školou dějin umění. Intuici považuje přímo za kouzlo metodologie Aloise Riegla, vidí ji především ve způsobu, jak propojoval formu a svět.<sup>14</sup> Riegl svůj centrální pojem *Kustwollen*, vůle k umění či umělecké chtění, blíže nedefinuje a jak Wood poznamenává, je téměř vždy možné jej nahradit pojmem *styl*.<sup>15</sup> Riegl se nesnažil popsat pojmem *pouhý*

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 37.

<sup>10</sup> „Quoniam hodie inter Viros egregios de veris et falsis ideis controversiae agitantur, eaque res magni ad veritatem cognoscendam momenti est, in qua nec ipse Cartesius usquequeque satisfecit, placet quid mihi de discriminibus atque criteriis Idearum et cognitionum statuendum videatur, explicare paucis. Est ergo cognition vel obscura vel clara; et clara rursus vel confusa vel distincta; et distincta vel inadequata vel adequata, item vel symbolica vel intuitiva: et quidem si simul adequata et intuitiva sit, perfectissima est.“ Cit. podle Marine Picon, *What Is the Foundation of Knowledge? Leibniz and the Amphibology of Intuition*, in: Marcelo Dascal (ed.), *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, Jerusalem 2008, s. 214.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 218.

<sup>12</sup> Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nové úvahy o lidské soudnosti*, Praha 1932, s. 325.

<sup>13</sup> Bartlová (pozn. 1), s. 105.

<sup>14</sup> Christopher S. Wood, Introduction, in: idem (ed.), *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000, s. 35.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 10.

vzhled, ale způsob vztahování se formy a světa. Uvažoval o jakési metafyzické síle, která dává uměleckému vývoji směr, který je nepřetržitý, bez období úpadku, všeobecný, zákonitý a imanentní, ale připouští i intuitivní anachronická propojení. Popisuje spřízněnost různých od sebe vzdálených časových období, například příbuznost baroka a secese: „*Tento vídeňský barok z konce 17. a počátku 18. století nepředstavuje nic jiného než lokální, ale nanejvýše originální a životaschopné další utváření italského barokního stylu. [...] Šel bych ještě dále: to, co italský barokní styl vytvořil, působí v nejmodernějším secesním stylu dále.*“<sup>16</sup> Wood také poznamenává důležitost intuice u Maxe Dvořáka, kterou vidí v nysystematických analogiích mezi uměleckými díly a širšími kulturními vzorci.<sup>17</sup> Metoda Vídeňské školy je spojena s formalismem, myslím, že právě díky intuitivnímu *vhledu* do širších společenských kontextů se propracovali ke *vzhledu*. Jinak řečeno, nahlédnutím do díla, jeho situováním do kulturního rámce se propracovali k formě.

Intuice se mi proto jeví jako nástroj poznání, který byl s naším oborem spojen již od svého počátku. Obor však stále více čelil nutnosti dokázat, podložit svá tvrzení a intuice nesplňovala nároky racionality v poválečném příklonu k „novopozitivistickému formalismu“. Myslím však, že nové role se intuici dostává u autorů spojených s anachronistickou perspektivou dějin umění. Georges Didi-Huberman eklekticky ve svém díle spojuje psychoanalýzu Sigmunda Freuda a Jacquese Lacana a ikonologii Aby Warburga. Obraz je trhlinou, skrze niž se vyjevuje společenské nevědomí, či jinak formule patosu. Zásadním pojmem je u něj *symptom*. Ačkoli si termín vypůjčuje z lexika diagnostiků, jeho intencí není popsání nemoci. Tedy, jak Didi-Huberman poznamenává, nejedná se o *klinický*, ale *kritický* pojem. Symptom tak může být stopou, která spojuje dosud oddělené jevy analogicky jako vykašlávání krve je symptomem tuberkulózy. Myslím však, že symptom jako kritický pojem je možné nalézt pouze díky intuici, *vhledu*. Didi-Huberman v rozhovoru pro Artpress dokonce říká: „[H]istorik velmi často hledá přímé zdroje, které vyobrazují něco jako jeho legendu (jeho legendum znamená to, co je třeba číst). Tento způsob asociování textů a obrazů v základě ochuzuje značnou bohatost textů a stejně jako předurčenost obrazů.“<sup>18</sup> Umělecké dílo je neredukovatelné na text, ten může být jeho rozvinutím, anebo spojkou k dílu jinému. V knize *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) je obraz pro Didi-Hubermana rozhraním, kontaktem známého a neznámého. Tím, že do něj vhlédneme, překročíme pomyslný práh, pomyslnou hranici, nahlédneme jeho nitro, které udává i jeho vzhled. Jedině na základě toho může Didi-Huberman anachronisticky propojit umělecká díla. „*Problém poznání a konání, problém myšlení a účinnosti, problém porozumění tomu, jaký druh poznání je nám schopen dát prostřednictvím vlastního stylu nějaký obraz, chápaný jako věc smyslová, a proto najednou problematická vzhledem k jejímu vztahu k inteligibilnímu. Je to poznávání prostřednictvím multiplicít, mezer, paradoxů. Poznávání, ve kterém smyslové a inteligibilní pracují spolu [...]. Nešlo mi o to vytvořit všeobecnou teorii tohoto poznávání. Jelikož jde o obrazy, v možnost tako-*

<sup>16</sup> Alois Riegl, *Die Entstehung des Barockkunst in Rom*, Wien 1908, s. 5–6, citováno podle Alena Janatkové, *Reflexe a pojetí baroka v moderně*, in: Olga Fejtová et al. (edd.), *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740*, Praha 2004, s. 1031.

<sup>17</sup> Wood (pozn. 14), s. 29.

<sup>18</sup> „[L]’historien cherche trop souvent les sources directes qui donneraient à l’image quelque chose comme sa légende (son legendum, c’est-à-dire ce qu’il faut y lire). Cette façon d’associer textes et images appauvrit en général la richesse signifiante des textes comme la surdétermination des images.“ Dork Zabunyan (ed.), *Georges Didi-Huberman*, Paris 2012, s. 24.

vé teorie nevěřím. Každý produktivní obraz zpochybňuje všechna pravidla vydedukovaná z dosud studovaných obrazů. Pokusil jsem se pozorovat specifickou práci při zobrazování v konkrétních případech. [...] Uvědomil jsem si, že obrazy jsou původně v množném čísle, tím se z mého pohledu stává marným každý diskurz o obraze. [...] Měli bychom uvažovat ne o ‚obrazu‘, ale o druhu multiplicity, který ‚obrazy‘ konfiguruje.“<sup>19</sup> Didi-Huberman tak popsal z jeho pohledu intuitivní přístup k dějinám umění, který nelze zjednodušit na soubor pravidel a učinit z něj metodu v intencích, jak dnes umělekohistorické metodě rozumíme. Každý obraz je jedinečná událost, která před nás staví nové problémy, a pro kterou hledáme nejlepší pozici pro *vhled*. Myslím, že je to právě intuice, která je základním nástrojem anachronistické perspektivy dějin umění, možná již můžeme říci anachronistické metody. Na jedné straně je to neopakovatelná událost zážitku uměleckého díla jeho recipientem, na druhé straně slovy Leibnize, nejdokonalejší poznání, tedy přímé nahlédnutí ideje. Didi-Huberman to popisuje pojmem *aperçu*, což česky znamená *postřeh* či *celkový náhled*. Rozkryje se nám tak jedinečná síť anachronistických vztahů, které jsme před tím nepozorovali. Myslím, že právě v tom se skrývá klíč k jistému druhu metody bez pravidel. Je to přístup k obrazu jako otevřenému dílu, do kterého je třeba vstoupit, vhlédnout. Analogicky poukazuje Milena Bartlová na příbuznost platónských konceptů dobra, krásy a *areté* (ve významu znamenitost, výbornost, ctnost). „Když se člověk k dílu vztahuje – když je vytváří nebo vytvořené uchopuje – krása, pravda a kvalita se dějí a v této události se dílo stává uměleckým. Člověk se přitom setkává s božskou inspirací [...]. Smyslem uměleckého díla je schopnost otevřít svět a ukázat, jak se věci mají. Tato otevřenost je však zakryta tím, že dílo nám v první řadě ukazuje věci přirozeného lidského světa. Teprve osvětlením, jež vrhne osobní setkání s dílem, vystoupí vlastní smysl díla ze stínu vrhaného věcmi a jejich vztahy, jež jsou primárním námětem i materií díla.“<sup>20</sup> Právě božskou inspirací, jež působí jako agens percepcce uměleckého díla, chápu jako Leibnizovo intuitivní poznání *a priori*. Otevřenost uměleckého díla umožňuje vstup „do díla“, ale také otevírá možnosti anachronistických konstelací času jako nadindividuální perspektivy dějin. Tyto myšlenky korespondují s již dávno formulovanou myšlenkou Aloise Riegla, kterou znovu připomíná Christopher S. Wood, že dílo je „text s otevřeným koncem, jehož smysl nebyl uvnitř, ale může být konkretizován jedině v mnohých historických, subjektivních čteních“.<sup>21</sup>

To považuji za podstatnou změnu perspektivy, která činí z didi-hubermanovského jedinečného a zcela neopakovatelného pohledu na dějiny umění, který je téměř srovnatelný s tvorbou umělce, způsob nahlížení na historický materiál, který můžeme opakovat (ve smyslu kreativního následování) a aplikovat na jiná díla. Právě tuto změnu spatřuji v metodologickém přístupu k umělecko-historickému materiálu u Alexandera Nagela a Christophera S. Wooda, který představili v knize *Anachronic Renaissance* (2010). Na rozdíl od Didi-Hubermana, který poeticky kombinuje antropologii s filozofií a historií umění se Nagel s Woodem přiklání na stranu antropologie a „tradiční“ historie umění. Myslím, že velmi podstatné je i *close reading* prací autorů Vídeňské školy, které vyložil Wood v úvodu k čítance textů z roku 2000 (*Vienna School Reader*). Základními pojmy jsou pro Nagela s Woodem *substituce* a *performance*. U *substituce* se umělecké dílo nevztahuje k určitému času, naopak *performance* dává smysl právě v chronologické struk-

<sup>19</sup> Michela Fišerová, *Obraz a moc: Rozhovory s francouzskými mysliteli*, Praha 2015, s. 93–94.

<sup>20</sup> Bartlová (pozn. 1), s. 104.

<sup>21</sup> Wood (pozn. 14), s. 27.

tuře. Se substitucí je spojena replika, nahrazení chybějícího originálu, zaplnění mezery, kdy jedinečné umělecké provedení není podstatné. Na druhé straně performance znamená předvedení jedinečného rukopisu autora, a tím se vztahuje k lineárnímu času. Nagel s Woodem spojili na jedné straně anachronistické pojetí dějin (což přímo koresponduje s předchozím citátem Didi-Hubermana) a na druhé lineární. Tento model tak výborně funguje na studovaném časovém období pozdní gotiky a renesance, doby s přetrvávající uměleckou anonymitou a současně pozvolnou emancipací umělce jako génia. Je to však také úskalí jejich přístupu, *substituci* spojují s obdobím středověku a raného novověku, kde mohou argumentovat dobovým pojetím času, velmi opatrně však upozorňují na všeobecnost této anachronistické perspektivy pro moderní dějiny. S oporou děl Aby Warburga, Waltera Benjamina a George Didi-Hubermana upozorňují na komplexnost principu *substituce*, ale své myšlenky nedoplňují konkrétními příklady novověkých a moderních děl.<sup>22</sup>

Alexander Nagel však částečně opustil model zahrnující obě polarity, tedy anachronistickou i lineární, a přiklonil se pouze k první z nich (snad právě pro zmíněnou problematičnost *substituce* v novověkých a moderních dějinách). V knize *Medieval modern* (2012) představil model dějin jako dvou vzájemně propojených dějinných celků, středověku a moderní doby. Myslím, že Nagel zde zjednodušil Didi-Hubermanovo pojetí anachronismu, racionalizoval jej, ale stále zde můžeme naléznout jeden klíč – intuici, která rozvolnila netemporální námětové a materiální opakování *substituce*. Myslím, že právě ona umožňuje obrazné vstoupení do díla a nahlédnutí jeho podstaty, kterou je pak možné propojit s časově opačnou. V sérii *case studies* Nagel ukazuje, jak a proč mohou být oba póly dějin propojeny. Nicméně nejedná se „o pouhou kolekci epizod. Jde o hledání vzorců a témat, které strukturují spojení středověkého a moderního umění 20. století. Pokud příběh může být vyprávěn na této úrovni, tak jsme za jednotlivými činiteli a mluvíme o vztahu vpleteném do textury umění 20. století.“<sup>23</sup> Myslím, že Nagel se na jednu stranu přiblížil k přístupu k historickému materiálu Didi-Hubermana, ale na druhou také naznačil širší rámec. Jestliže Didi-Huberman vychází z formulí patosu Abyho Warburga, tedy hledá určité anachronické řady (jak na ně navázali Nagel s Woodem v koncepci *substituce*), tak Nagel mluví o struktuře, resp. o textuře. Nicméně myslím, že právě zde v pozadí celého projektu hraje klíčovou úlohu intuice, která je nástrojem pro jasné popsání způsobu, jak jsou středověk a moderní umění do sebe propleteny. Jak Nagel sám říká, jsme za jednotlivými činiteli, tedy skrze obraz jsme vstoupili ke komplexnější struktuře.

Tedy vrátím-li se k původnímu problému, zda intuice může být epistemologickým nástrojem historika umění, musím jednoznačně odpovědět – ano, může. Dokonce myslím, že se jedná o nezbytný nástroj, jelikož *vhled* do uměleckého díla a jeho *vzhled* jsou základní osy práce historika umění. Její využití jako nástroje poznání v anachronistické perspektivě dějin nás tak přesvědčuje o její efektivnosti pro odkrytí dosud nekonstatovaných vztahů mezi uměleckými díly a činí z anachronistické perspektivy metodu, která má svůj nástroj. Není však metodou, jež ničí jedinečnost individuálního prožitku umě-

<sup>22</sup> Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010, s. 33–34.

<sup>23</sup> „But this book is more than a collection of episodes. It looks above all for patterns and themes that structure the connection to medieval and early modern art in twentieth century. If the story can be told at this level, than we are beyond individual encounters and are talking about a relationship that is woven into the texture of twentieth century art.“ Alexander Nagel, *Medieval Modern*, New York 2012, s. 16.

leckého díla, naopak je projektem k navrácení se k metodě jako k cestě, která může mít pokaždé jiný cíl a zejména jiný průběh. Užití anachronistické metody je vždy kreativním a osobitým výkonem historika umění, je to metoda otevírací cesty s množstvím křížovatek. Nezbytným průvodcem na této cestě je intuice, která je *spiritus movens* konstelací, spojení uměleckých děl, hledání nových cest v anachronistické, decentralizované struktuře dějin. Tedy obrazné třetí oko není metafyzickým smyslovým orgánem, ale také epistemologickým nástrojem.

## LITERATURA

- Milena Bartlová, Poznámky k „dějinám umění“, in *Opuscula historiae atrium* XLVI, 2002, s. 103–110.
- René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris 1991.
- Michela Fišerová, *Obraz a moc: Rozhovory s francouzskými mysliteli*, Praha 2015.
- Alena Janatková, Reflexe a pojetí baroka v moderně, in: Olga Fejtová et al. (edd.), *Barokní Praha – Barokní Čechie, 1620–1740*, Praha 2004, s. 1025–1052.
- Carl Gustav Jung, *Psychologie du yoga de la kundalini*, Paris 2005.
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nové úvahy o lidské soudnosti*, Praha 1932.
- James Mallinson – Mark Singleton (edd.), *Roots of Yoga*, London 2017.
- Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993.
- Alexander Nagel – Christopher S. Wood, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- Alexander Nagel, *Medieval Modern*, New York 2012.
- Zdeněk Neubauer, Vzhled a vhléd: K ontologickým předpokladům intuice, in: Jiřina Stachová (ed.), *Intuice ve vědě a filosofii*, Praha 1993, s. 34–42.
- Marine Picon, What Is the Foundation of Knowledge? Leibniz and the Amphibology of Intuition, in: Marcelo Dascal (ed.), *Leibniz: What Kind of Rationalist?*, Jerusalem 2008, s. 213–227.
- Alois Riegl, *Die Entstehung des Barockkunst in Rom*, Wien 1908.
- Christopher S. Wood (ed.), *Vienna School Reader: Politics and Art Historical Method in the 1930s*, New York 2000.
- Dork Zabunyan (ed.), *Georges Didi-Huberman*, Paris 2012.



**Obrázek 1:** Šestá čakra, Rajastán, 18. století. Zdroj: Wikimedia Commons, Brow Chakra Rajasthan 18th Century

**PRÁCE OBHÁJENÉ  
V ÚSTAVU PRO DĚJINY UMĚNÍ  
V LETECH 2016–2019**





**Doktorské práce****2016**

- DLÁBKOVÁ, Markéta: České ilustrované časopisy 2. pol. 19. století
- FAKTOR, Ondřej: Středověká nástěnná malba v jihozápadních Čechách. (okresy Klatovy, Prachatice, Strakonice)
- FÍRT, Jan: Receptce nizozemského realismu v pozdně gotické deskové malbě v Čechách
- HRABOVÁ, Martina: Mýtus a realita: čeští asistenti Le Corbusiera 1924–1937
- KŘENKOVÁ, Zuzana: Architektura klášterů františkánů observantů v Čechách, na Moravě a ve Slezsku v druhé polovině 15. století
- MANDAŽIEV, Petr: Metoda dějin umění v díle Heinricha Wölfflina (1864–1945)
- PRŮŠKOVÁ, Kateřina: Kniha jako klenot – Frankoflámské knihy hodinek z pražského Klementina
- RYCHNOVÁ, Lucie: Komponovaná krajina Františka Josefa Schlika a „krajinotvorba“ kolem roku 1700
- ŘEZÁČ, Jan: Evropský kontext k ztvárnění figury v českém malířství druhé třetiny 19. století. Ideové a formální zázemí tvorby Josefa Mánesa
- SLOUPOVÁ, Andrea: Galerie umění a akviziční politika v době normalizace
- VÍTOVÁ, Kateřina: Sebeprezentace umělce v italské malbě 16. století

**2017**

- BABOROVSKÁ, Sandra: Otázky moderní orientace absolventů sochařského ateliéru AVU v letech 1896–1914
- ROPKOVÁ, Barbora: Podoby malířské exprese v současném českém umění v kontextu českého a zahraničního umění
- SUCHOMELOVÁ, Marcela: Krajina s nábytkem. Návrhy, plány a konstrukce Jana E. Kouly (1896–1975) a jeho pojetí „lidového bytu (domu)“
- ZEMAN, Jaroslav: Mezi tradicí a modernitou: město v průmyslovém, věku. Severočeská architektura v první polovině 20. století

**2018**

- BŘÍZOVÁ, Daniela: The role of sculpture in the official art of totalitarian regimes: DDR and ČSR 1948–1968 compared
- DIENSTBIER, Jan: Zelené světnice a malba v profánních prostorech na konci středověku
- HOJDA, Ondřej: Japan Modern Architecture 1945-1970. Discourse in the mid-20th-century Europe
- HORVATOVIČOVÁ, Susanna: Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrtů
- JEŽKOVÁ, Markéta: Praha – Besançon. Rudolf II. a sbírka rodiny De Granvelle
- JIRÁTOVÁ, Kristýna: Samota uprostřed davu: Charles Baudelaire a umění 20. století a současnosti
- NOVOTNÁ, Eva: Česká bytová výstavba 1958–1970
- ŘIČANKOVÁ, Alena: Stodola i chrám. Německé kostely v severních Čechách kolem roku 1900
- SROVNAL, Filip: Umění a kult v norimberské Frauenkirche. Příspěvek k interpretaci sochařství 3. čtvrtiny 14. století ve středoevropském prostoru
- ŠIKLOVÁ, Lucie: Poslední obraz
- ŠMEJKALOVÁ, Adriana: Zrcadlo reality v obrazech snů 19. a 20. století. Tvůrčí individualita versus chaos doby
- ŠTĚPÁNEK, Jan: Rod Lažanských ve vztahu k uměleckému prostředí českých zemí

**2019**

- BEZOUŠKOVÁ, Martina: České novobaroční sochařství
- HOŘÁK, Martin: Barokní sochařská dílna Ondřeje Filipa a Jana Antonína Quitainerových
- KOUKALOVÁ, Martina: Ladislav Machoň a Praha (Život a dílo architekta a vybrané realizace pro Prahu)

KULOVÁ, Eva: Náhoda jako animátor nezávislého českého umění 60. let 20. století  
LEDVINA, Josef: Postmoderna v Čechách: Teorie v praxi / Praxe v teorii  
LEHKOŽIVOVÁ, Irena: Mezi architekturou a uměním: Recepte vzájemných vztahů  
MAZALANOVÁ, Eliška: Divák a publikum výtvarného umění 50. a 60. roků 20. století  
v Československu a jeho teoretická a umelecká reflexie  
MICKA, Alois: Umění mezi sjezdy  
MURÁR, Tomáš: MIMO-LIDSKÉ: proměny obrazu člověka v malířství druhé poloviny čtyřicátých až  
šedesátých let 20. století. Teoretická a metodologická východiska.  
PAVLÍKOVÁ (HARAGOVÁ), Vladěna: Mariánská úcta v zrcadle olomoucké nástěnné malby pozdního  
středověku, Praha 2019

## Rigorózní práce

HEKRDLOVÁ, Alice: Pokušení svatého Antonína. Motiv novodobé a moderní tvorby mezi textem  
a obrazem

## Diplomové práce

### 2016

BENEŠ, Pavel: Druhý život cisterciáckého kláštera v Plasích (1623–1785): proboštství v Mariánské Týnici  
a kaple Jména Panny Marie v Mladoticích v projevech řádových festivít  
HALUŠKOVÁ, Tereza: Tvorba architekta Jakoba Gartnera na území Rakouska-Uherska  
RYANTOVÁ, Zdislava: Prezentace české umělecké scény 80. let mimo centrum  
VAVEROVÁ, Martina: Karikatura časopisu Dikobraz 1945–1968  
VESELÁ, Markéta: Transfer záalpských krajinných motivů v grafice do vybraných děl italských rytců na  
začátku 16. století

### 2017

CACHOVÁ, Tereza: Vitráže Františka Urbana  
ČEJKOVÁ, Markéta: Moje Daisy Mrázková  
ČTVRTNÍKOVÁ, Marie: „Krásné piety“ krásného slohu  
DRÁBKOVÁ, Veronika: Výtvarná scéna ve Zlíně v 60. letech 20. století  
FULÍKOVÁ, Anna: Mirko Hanák (1921–1971) v kontextu dobové ilustrace  
CHROUSTOVÁ, Eva: Josef Fanta a klatovská radnice  
JANŮ, Barbora: Význam a postavení současné české vědecké zoologické ilustrace v naučné literatuře  
KONOPČÍKOVÁ, Petra: Interiéry Československých aerolinií v 60. letech  
KRIŠKOVÁ, Zuzana: Objekt a Nová citlivost  
KUBÍK, Petr: Antonín Hudeček  
KUČEROVÁ, Anežka: Hrob, náhrobek, hřbitov. Okruh motivů v českém malířství 19. století  
LAHODOVÁ, Kateřina: Galerie MXM  
MALÁ, Karolina: Sklo jako nástroj reprezentace (Československé sklo na výstavách 30. let 20. století)  
MARSOVÁ, Liubov: Přátelské portréty v italském renesančním malířství  
MATĚJKA, Milan: Briccius Gauszke ze Zhořelce v kontextu kamenosochařství poslední třetiny 15. století  
MINAŘÍKOVÁ, Adéla: Caspar Lehmann: umělec na dvoře Rudolfa II.  
PICHLER (ŠVAMBEROVÁ), Dominika: Autor a autorství ve fotografii v první polovině 20. století  
v českých zemích  
STRASSEROVÁ, Anna: Max Buaille a jeho vztahy s českým prostředím  
TOCAR, Soňa: Tradiční technika vyšívání v současném umění

## 2018

BELIČÁKOVÁ, Viktória: Písať dejiny umenia v budúcom čase: možnosti metodologických prístupov k súčasnému rómskemu umeniu

DUŠKOVÁ, Marie: Kov v užitém umění v českých zemích mezi lety 1895–1915

KOVÁŘOVÁ, Lenka: Architekt František Míks a jeho sakrální architektonická tvorba

KUSÁKOVÁ, Anna: Památková péče na přelomu 80. a 90. let 20. století v Praze

MACHKOVÁ, Nina: Velvyslanectví ČSSR v Londýně

PODHOLOVÁ VARYŠOVÁ, Eliška: Meziválečné výstavní kolonie Werkbundu v Evropě jako památka

POLÁČKOVÁ, Tereza: Neoficiální československá architektonická scéna 80. let 20. století

SAVICKÁ, Pavla: Apuleiův Zlatý osel a antická literární tradice v umění rudolfské doby

SEMRÁDOVÁ, Alžběta: Kult sv. Anny v Čechách v období středověku a raného novověku (katalog malířských děl)

ŠAUEROVÁ, Hana: Nástěnné malby v kostele sv. Bartoloměje ve Vimperku

## 2019

DAŇKOVÁ, Lucie: Čínská sbírka Ludvíka Kuby v kontextu doby a malířova díla

HAVELKOVÁ, Tereza: Nový mýtus, poezie a obraz v českém umění 30. a 40. let 20. století

JAROLÍMKOVÁ, Klára: Paříž jako útočiště českých umělců po roce 1945

KOTOČOVÁ, Lujza: IX. kongres výtvarných kritiků a 18. valné shromáždění AICA, Praha – Bratislava 1966

ŠLEICHERTOVÁ, Andrea: Sochařství krásného slohu ve Vratislavi

ŽIŽKOVÁ, Barbora: Syntéza autorské a lidové textilní tvorby v ÚLUV

## Bakalářské práce

### 2016

BALAŠ, Petr: Historismus v pražské sakrální architektuře kolem roku 1600

BRYCHTOVÁ, Šárka: Ikonografický program kazetového stropu ve Zlatém sále Státního zámku v Telči

DREXLEROVÁ, Eva: Koncepce „dějin umění“ v teorii A. C. Danta

DUDR, Karel: Od krajiny k racionalitě – krajinářská východiska českého neokonstruktivismu

DVOŘÁKOVÁ, Simona: Pollock a Jung

LISNÍČKOVÁ, Emma: Kostel Stětí sv. Jana Křtitele v Dolních Chabrech

MAREŠOVÁ, Markéta: Zobrazení a význam zvířat v renesanční portrétní tvorbě: případ hranostaj

PĚČOVÁ, Kristýna: Socha, místo, vztah – Čechy v 80. letech 20. století

ŠYKOROVÁ, Eliška: Imaginární orientalismus Gustava Moreaua v kontextu orientalismu a symbolismu 19. století

ŠAFRÁNKOVÁ, Kateřina: Červená vila Josefa Binka a její místo v díle Josefa Gočára

ŠEBESTOVÁ, Alexandra: René Magritte a české umění 1925–1945

ŠKVÁROVÁ, Tereza: Fenomén Saatchi

ŠLEICHERTOVÁ, Andrea: Porovnání vzoru fleuronné v rukopisech Lectionarium officii Cisterciense Pars hiemalis a Psalterium Brevarii Cisterciensis

VAZAČOVÁ, Kristina: Vladimír Havlík, reflexe krajiny v akční tvorbě od konce 70. let

VRBOVÁ, Kristýna: Jak rozuměl Jindřich Prucha Antonínu Slavičkovi

### 2017

ANDREJSOVÁ, Eva: Ideová východiska rané tvorby Emila Filly

BARTUŇKOVÁ, Kateřina: Mistr Týnské kalvárie

FRÍDLOVÁ, Klára: Křesťanské motivy v českém umění doby protektorátu

HEJNÝ, Kryštof: Miloslav Hejný, sochařské a kreslířské dílo 1956–1972 (pokus o zasazení do kontextu)

HUPTYCHOVÁ, Kamila: Ženy a móda v díle Gustava Klimta

KADLEC, Tadeáš: Salon à l'italienne. Geneze fenoménu oválného sálu mezi Francií, Itálií a Rakouskem v 17. století

LOUB, Kryštof: Petr Prachner, pražský sochař na přelomu baroka a klasicismu  
RUZHYNA, Kateryna: Role empatie ve vnímání humanistické fotografie  
SOUKUPOVÁ, Kristýna: Čtvrť Borovina v Třebíči, architektura a urbanismus  
STRNADLOVÁ, Anna: Surrealistické motivy v tvorbě Kamila Lhotáka  
ULLMANNOVÁ, Klára: Nerealizované projekty na druhou budovu Národního muzea z let 1937 a 1939  
VOBORNÍKOVÁ-MAŠKOVÁ, Markéta: Podněty a determinanty proměn výtvarného jazyka v české prostorové tvorbě v letech 1965–1975 – na okraji oficiálních struktur

## 2018

CRHOVÁ, Anna: Vztah českého filmu 60. let 20. století k výtvarnému umění  
DRNKOVÁ, Hana: Bohuslav Kroupa (1838–1912), malíř a cestovatel  
KAHLOVÁ, Jacqueline: Raumlplan Adolfa Loose na příkladu Semmlerova bytu v Plzni  
MÁRFÖLDYOVÁ, Lenka: Georgia O'Keeffe a moderná fotografie  
ŘEPKOVÁ, Barbora: R. F. Podzemný a plavecký stadion v Praze – Podolí  
SLAČÁLKOVÁ, Zuzana: Soubor budov Čs. rozhlasu na Vinohradech  
VÍTŮ, Viktorie: Karel Teige a mizení aury

## 2019

BALADA, Ondřej: Miroslav Navrátil a československý design 2. poloviny 20. století  
BLÁHA, David: Současná praxe umísťování výtvarných děl do veřejného prostoru  
BLŮML, Josef: Barokní zahrada zámku ve Smilkově u Sedlčan  
BOUČKOVÁ, Anna: Farní sbor v Praze – Kobylisích a kostel sv. Josefa v Senetářově jako paralelní příběhy a současný pohled na tyto stavby  
ČERNÁ, Alena: Výtvarné vlivy Mistra Svatojiřského oltáře  
ČERVENÁ, Veronika: Dobová reflexe futurismu v českém umění v letech 1909–1914  
FACINCANI, Filip: K počátkům vyšebrodského a zlatokorunského kláštera  
HRDLIČKOVÁ, Tereza: Videomapping  
ŠAFKA, Václav: Jakub Teplý – východočeský sochař na pomezí pozdního baroka a neoklasicismu  
VEVERKA, Lukáš: Kulturní domy 1945–1972  
ZHAVORONKOVA, Olga: Fenomén socialistického metra na příkladech Moskvy a Prahy



ACTA UNIVERSITATIS CAROLINAE

PHILOSOPHICA  
ET HISTORICA 2/2019

---

Editoři: Marie Klimešová, Jakub Bachtík  
Obálku navrhla a graficky upravila Kateřina Řezáčová  
Vydala Univerzita Karlova v Praze  
Nakladatelství Karolinum, Ovocný trh 560/5, 116 36 Praha 1  
[www.karolinum.cz](http://www.karolinum.cz)  
Sazba: DTP Nakladatelství Karolinum  
Vytiskla tiskárna Nakladatelství Karolinum  
ISSN 0567-8293 (Print)  
ISSN 2464-7055 (Online)  
MK ČR E 18598

Objednávky přijímá Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze,  
nám. Jana Palacha 2, 116 38 Praha 1 ([books@ff.cuni.cz](mailto:books@ff.cuni.cz))