

Petr Wittlich

Ateliérová tradice je zvláštním druhem uměleckohistorických pramenů. Její zkazky vesměs nelze plně ověřit, ale přesto jsou neobyčejně výmluvným svědectvím o charakteru umění určité osobnosti nebo její doby. Anekdoty o agónech českých malířů, zaznamenané Pliniem, se možná nikdy nestaly, nicméně, oživeny za renesance, vyjádřily přesně základní problematiku mimetismu a tendence k technickému iluzionismu, která byla tak příznačná pro vývoj antického i novověkého umění.

Také z doby, o níž pojednává tato konference, máme zachovánu řadu takových ateliérových zkazek, činících si dokonce větší nárok na historickou autenticitu. V jejich efemérním množství najdeme i takové, které zábavnou formou poukazují k hlubším problémům. Z těch, které zaznamenal Vladimír Thiele, lze volit jako východisko k úvaze o problematice umělecké originality v druhé polovině 19. století následující historiku: „Jednou přišel profesor Myslbek jako obvykle na své hodiny sochařství a měl vykládat o slavném francouzském sochaři Augustu Rodinovi. Zastavil se však mlčky u okna, stál a stál a dobrou půlhodinu hleděl na putující mračna po obloze. Konečně se obrátil k žákům, kteří seděli ve třídě jako pěna, a řekl: Tak si to všechno dobře vštipte do paměti. Tak pracoval a učil slavný Rodin!“ /1/

Vyložit správně smysl tohoto příběhu není zcela jednoduché. Myslbek na rozdíl od svých posluchačů nebyl bezvýhradným obdivovatelem Rodina. I když u příležitosti Rodinovy pražské výstavy došlo k jejich setkání, byly mezi nimi nesporně značné rozdíly morální i umělecké povahy. Ačkoli byl Myslbek o osm let mladší než Rodin, názorově patřil k vývojově staršímu světu. Už jeho morální odpor ke snahám žáků pochopit modelování ženského aktu nejenom jako studijní, ale i jako výslednou sochařskou záležitost, známý z řady konkrétních střetnutí, při nichž se Myslbek vyjadřoval velice peprně, ukazuje na diametrální odlišnosti v pojetí obsahu. Také v po-

jetí formy se Myslbek s Rodinem rozcházel, i když zde byly zase styčné body, dané společným vztahem k francouzské akademické sochařské produkci, kterou Myslbek po sochařské stránce obdivoval.

V citované historice je jádrem Myslbekovy charakteristiky Rodina to, že se dlouho mlčky díval na mračna putující po obloze. Mračno, dramaticky proměnlivý oblak, se zde stalo symbolickou personifikací Rodina a jeho tvorby. Z úst sochaře, stále ještě respektujícího klasicizující základ akademické tradice, to asi nebyla příliš velká pochvala. Nebyl to však ani výsměch, ale spíš snaha situovat názorným způsobem tento typ tvorby v celkovém horizontu umění 19. století.

V tom směru chtěl Myslbek nejspíše charakterizovat Rodina jako romantika. Šlo o určitý pojem romantismu, zdůrazňující jako základ vzrušenou představivost, rozvíjející se na pomyslné rovině a mající hlavně citový podklad. Myslbekova koncepce romantismu byla zřejmě ovlivněna radikálním barokem, které v sochařství bylo stále nejpůsobivější složkou domácí umělecké tradice, třebaže překrytou klasicismem, a dále úzkým vztahem k dílu Josefa Mánesa, jehož enigmatická kresba Sen umělce dobře ukazuje, jak byla v českém umění zhodnocována nová romantická umělecká subjektivita.

Dobový pohled do Rodinova ateliéru, kde v pozadí za jednotlivými sochami stála nikdy nedokončená Brána pekel, z níž Rodin čerpal většinu svého tematického i výtvarného repertoáru, jako by potvrzoval Myslbekovu charakteristiku Rodina. Brána pekel vypadá zdálky opravdu jako dramatický bouřkový mrak, v jehož kolotajících masách se zjevují v prudkých, věcně determinovaných pohybech imaginární nahé figury, aby se vzápětí zase rozplynuly v neutuchající změně svých seskupení. Zásady klasicistické narativní kompozice jsou zde zcela opuštěny ve prospěch důsledného novobarokního iluzionismu. 33

Postup, kterým Rodin rozvíjel svou představivost při práci na Bráně pekel, ovšem nebyl ve svém původu jenom romantický nebo barokní. Ponecháme-li stranou to, že jde o inspiraci Dantovou vizionářskou básní, byly jeho prvním teoretickým programem už slavné řádky z Traktátu Leonarda da Vinci, doporučující malíři, aby pozoroval skvrny na zdech a navazující

zase na jednu anekdotu z Plinia. Leonardo píše: „Nepohrdej tím, když ti připomenu, že by pro tě nebylo obtížné zastavit se někdy a pozorovat skvrny na zdech, oharky ohně, nebo oblaka, nebo bláto a jiné podobné věci. Když je budeš pozorně zkoumat, najdeš v nich opravdu zázračné nápady. Duch malíře je povzbuzen k novým invencím, kompozicím bitev zvířat a lidí, rozličným kompozicím krajin a monstrózních věcí, jako ďáblů a jiných takových, které ti mohou zjednat čest, protože v konfúzních věcech duch nalézá látku k novým invencím /perche nelle cose confuse l'ingegno si desta a nuovi inventioni/." /2/

Důležité je, že tento paragraf Leonardova Traktátu nebyl okrajový, ale že šlo o součást malířské metody, zapadající do celkového pojetí malby jako vědy. Italská teorie disegna ostatně proň našla ekvivalent v pojmu macchia-skvrna a odtud až po moderní psychologické Rorschachovy testy se stala vágní, náhodná skvrna podkladem záměrného rozvíjení nebo diagnostikování vizuální fantazie.

Tyto procesy jsou dnes zahrnovány pod psychologický pojem projekce. Psychologický slovník vykládá projekci jako „promítání psychických obsahů, například emocí nebo snah do objektů, které jsou vnímány". /3/ Vnímání je běžně doprovázeno projekcí, zvláště když je podnětová situace nestrukturovaná. Nestrukturované podněty - jako jsou v našem případě skvrny nebo oblaka - ji jen ulehčují. Projekce je podle psychologů silnější, když se jedinec angažuje citově nebo je deprivován. Může mít normální i patologické formy a vyjevuje motivy osobnosti, často i nevědomého původu. Proto se může stát nástrojem zkoumání psychodynamiky projektující osoby.

Princip projekčního procesu je vlastně symbolické zpředmětňování vizuálních podnětů. Pokud jde o oblaka, najde se v tom směru řada příkladů už v quattrocentu, kupříkladu v Mantegnových obrazech, kde se mění oblaka ve fragmentární postavu jezdce nebo ve fantastické hlavy. Lze jistě upozornit na to, že tyto fragmenty připomínají také fragmenty antických soch, a není vyloučeno, že tak Mantegna při své antikomanii vpašoval do obrazu nějaké symboly archeologického původu. Avšak i v tomto případě jde o jistý subjektivismus, který z procesu

vizuální projekce nelze nikdy zcela vyloučit, protože tvoří její procesní základ.

Figurace získané projekcí, zvláště když tu chápeme doslovně, jako imaginativní proces vycházející z věcně nestrukturovaných podnětů, jsou tedy mimořádně symptomatické pro charakter osobnosti. Subjektivita obrazů získaných touto cestou ovšem může být z hlediska požadavků zaměřených v jádře objektivisticky považována za jistý defekt. Proto také najdeme u Leonarda zase korigující poznámku, že byť barevné skvrny podávají jisté invence, přece malíře nepoučí, jak zdolat jednotlivosti a dívat se do skvrn, je něco jako poslouchat zvuk zvonů, v němž každý může slyšet to, co chce. /4/

V paragrafu Traktátu, v němž Leonardo požaduje všestrannost malíře, je také pod jménem Botticelliho uveden názor typického figuralisty, znevažujícího krajinomalbu tím, že k její invenci stačí hodit na zeď houbu napitou různými barvami. I to je parafráze původní anekdoty z Plinia o malíři Protogenovi a jeho pověstném obraze psa se zpěněnou tlamou, v němž v zájmu pravdivosti musela nedostatečnou dovednost umění nahradit náhoda. Tato negativní interpretace Plinia předznačila konflikt, který měl mít pro vývoj novodobého umění zcela mimořádnou úlohu.

Nakonec se však hlavním tematickým motivem i samotné figurální malby stala v druhé polovině 19. století figura v krajině a s tím přišla opět ke slovu oblaka, jak to připomene i zajímavý stejnojmenný obraz Karla Purkyně z poloviny šedesátých let, v němž lze tušit skicu pro větší programový obraz. Právě Purkyněho Oblaka však pomáhají upozornit na změny, k nimž došlo v souvislosti s netušeným rozvojem krajinomalby.

Vzestup krajinomalby byl od počátku doprovázen inovacemi, činícími si nárok na originalitu. Často se opakuje výrok Johna Constabla, zaznamenaný jeho přítelem Leslieem, že když maluje studii podle přírody, chce v první řadě zapomenout, že vůbec kdy viděl nějaký obraz. Constable se snažil záměrně odporovat tehdejší eklektické tradici a hledal nové cesty projevu. Zkusil i Leonardův „vynález“ skvrn rozvíjejících imaginaci, zpřítomněný Alexandrem Cozensem v jeho vzorníku nazva-

ném Nová metoda napomáhání invenci v kreslení originálních kompozic krajin z roku 1785. E.H. Gombrich však ukázal, že tato metoda, užívající náhodných tušových skvrn pro sugesci krajinného motivu, vycházela ve skutečnosti vstříc představám amatérů, obdivujících lavírované kresby italských krajin Clauda Lorraina, který byl naopak pilířem dosavadní tradice v krajinomalbě a že v tom smyslu zde nemohlo jít o nějakou opravdovou originalitu. /5/ Je však zajímavé, že Constable kopíroval z Cozense zejména předlohy, jak kreslit mraky, a také jeho další pokus o dosažení originality byl spojen s motivem oblak. Tvoří ho pozoruhodná série malých olejů, studií mraků, vytvořená v letech 1821-22. Jde o velmi konkrétní záznamy, mající na rubu údaje zahrnující datum, roční dobu, hodinu, stav počasí, tvar mraků a směr větru. I tady ovšem přišel podnět zvenčí. K. Baedt uvedl, že Constable znal v té době knihy zakladatelů meteorologie, Thomase Fostera a zřejmě i Luke Howarda, který byl autorem přijaté morfologické klasifikace oblak, jež ostatně v téže době na druhé straně kulturní Evropy naplnila nadšením J.W. Goetha, díky jehož básním a publicistické propagaci se i v německé romantické krajinomalbě rozšířila ve dvacátých letech epidemie malování oblačných jevů. /6/

Constable využil podněty meteorologů ke svým účelům. Snažil se zřejmě vytvořit v krajinomalbě protiváhu ke stále ještě přednostně ceněné historické malbě tím, že ve svých velkých obrazech předváděl jakousi historii přírody, a to v podobě vývoje a předpovědi počasí. Podobně se díval i na díla starší krajinářské tradice, kupříkladu na Ruisdaelův obraz se dvěma větrnými mlýny různě orientovanými ve větru, z čehož usuzoval, že do ještě zasněžené holandské krajiny má brzo přijít obleva. Byla to snaha uvést do dosavadního ideálního obrazu krajiny časový rozměr a naznačit tak skrytý život přírody. K těmto účelům potřeboval Constable typologicky rozlišenou řadu oblačných úkazů, kterou poskytoval Howard.

Bylo již konstatováno, že Constable svým zájmem o nebe, které podle něho bylo „základním tónem, měřítkem velikostí a hlavním nositelem pocitu obrazu“, převrátil v krajinomalbě dosavadní preferenci předmětně viděné země ve prospěch atmo-

sféry. Jeho dominance krajinného obrazu oblačným nebem však nebyla ovládána principem imaginativní projekce ve smyslu nahrazování nestrukturovaných jevů fantaziemi. Badt vysvětlil, že Constable rozvinul jistou novou smyslovost. Ta byla opřena o spolupráci s empirickou vědou, ovšem v případě tehdejší meteorologie vědou ještě nespecializovanou, zůstávající v oblasti prosté názornosti a vhodné, jak to na ní ocenil Goethe, k rozvíjení naturfilozofických představ. Tento vztah tedy nevedl k racionalizaci uměleckého projevu, ale k tomu, že jeho citovost se z proměnlivé náladovosti stávala setrvalejší dispozicí, otevírající pomocí smyslů člověku svět přírody jako vnitřně souvislý celek.

Constablova nová smyslovost, pochopená jako pramen umělecké pravdy, utvářela alternativu k tradičnímu principu subjektivní projekce svou orientací na celostnost přírody a také na celostnost obrazu. Svou povahou byla spíše objektivistická a generovala na základě principu identifikace s vyšším objektivním celkem. Z hlediska psychologie osobnosti byla spíše funkcí adaptačního procesu.

Protože ani Constabla nelze vylučovat z romantismu, znamená to, že romantismus obnažil význam obou zmíněných tendencí, projekce a identifikace, pro konstituci moderní umělecké osobnosti. V problematice jejich vztahu tkvěl také požadavek „pravdivosti ideálu“, s jehož výkladem zápasil John Ruskin ještě v úvodních částech Moderních malířů. Je zajímavé, že i on se přitom stále vracel k tematice oblačného nebe. V jejím rámci jednak vypracoval svou kuriózní vzdušnou perspektivu, jednak prohlašoval, že ve vztahu k oblakům není nijak dogmatický, že zde musí být respektováno mystérium, a obhajoval tím Williama Turnera. /7/

Constable našel, jak známo, brzo ohlas ve Francii a přispěl nejen k založení francouzské linie krajinomalby typu „paysage intime“ u Barbizonců, ale svou identifikační tendencí vytvořil předpoklady i pro vývoj impresionismu. Francouzské umění druhé poloviny 19. století však zpracovávalo anglické podněty /včetně Turnera/ samostatně, což je dobře ilustrováno známým výrokem Edouarda Maneta, že maluje to, co vidí on sám, a ne to, co si přejí vidět jiní. I když tento výrok zní na první

poslech velmi subjektivisticky, zahrnuje ve skutečnosti kritiku principu projekce v jejích již zkonvenčených, zpředměněných romantických formách a obrací pozornost k postupům identifikace, což se uskutečnilo v praxi Manetova malířského prezentismu. Moderní problém byl odtud chápán jako problém identity umělecké osobnosti, to znamená jako problém pravdivosti nebo reálnosti výtvarné řeči při její zprostředkovanosti. Proto také vlastním zdrojem umělecké originality v druhé polovině století nebyly jednotlivé protichůdné umělecké směry /jako naturalismus nebo symbolismus/, ale proces vnitřní integrace obou zmiňovaných tendencí, který nakonec nejproduktivněji řešil Cézanne. /8/

Projevem této integrační tendence byla také nová prostorovo-časová totalita obrazu a vyrovnávání protikladu mezi fantazií a realitou ve prospěch živé umělecké formy. Oblaka, která byla tak významným tematickým motivem u romantiků, mizela u impresionistů, pohlcována totálním barevným světlem. Avšak Monetovy Rouenské katedrály by mohly být ve své barevné odhmotněnosti považovány také za zvláště krásná oblaka, za rozšíření romantické fascinace nebem na celou přírodu a hmotný svět. Není ostatně impresionistická zásada okamžikovosti - l' instantanéité - sourodá s malbou samotných oblak? Impresionistický svět je celý ve stálé změně a pohybu. Clemenceau napsal právě k Monetovým Katedrálám: „V mnohoznačném světě to, co nás vskutku dojíhá, je neustálá vibrace života, která oživuje nebe, zemi i moře a všechnu přírodu, ať už se hýbe nebo stojí. Tento pohyblivý zázrak každodennosti, který se zjevuje našim očím ve všech podívaných naší světelné planety, ten měňavý zázrak, který ustává, jen aby zplodil další zázraky, tuto intenzitu života, která vychází z člověka i zvířete, ale i z trávy, dřeva nebo kamene, nám neúnavně a marnotratně poskytuje země jako svátek.“ /9/

Tematický motiv oblaku nebo mraku prochází celými dějinami evropského umění v různých významech, jak to ukázal ve své sémiologicky orientované knize Hubert Damish. /10/ Ani v novověku se neztrácí jeho původně starověký a středověký význam atributu nadpozemských bytostí, ale postupně stále více oblak získává v obraze smysl jako prvek, který vnáší do vý-

tvarného systému novou informací. I tady ovšem nešlo o nějakou zásadní originalitu vznikající ex nihilo, ale spíš o radikální transformaci funkce výtvarného systému. Jak ve středověku, tak i v novověku je oblak symbolem transcendence, ovšem s tím podstatným rozdílem, že v novověkém repertoáru zahrnuje toto otevírání systému i novou subjektivitu a smyslovost člověka, související s historickým rozvinutím jeho poznávacích a volných schopností.

Tato problematika se dotýkala všech druhů umělecké tvorby a nemohla se vyhnout ani sochařství. Také Myslbek byl v mnohém směru romantikem a i u něho najdeme tuto problematiku informálního. Mám na mysli jeho drapérie. Bylo už několikrát upozorněno na jejich melodicko-muzikální charakter, což samo ukazuje mimo oblast klasicistické abstrakce. Při detailnějším pohledu vyniknou i některé jejich informálnější stránky. Podobně jako u motivu oblak se zde zobrazuje něco vlastně neviditelného, nemotivovaného pohybem těla, vlastně vítr, nehmotné proudění a tím se také dostává do sochy časový prvek, který jinak ortodoxní klasicistická estetika výtvarnému umění odepírala.

Myslbek měl od počátku sklony k volnému modelování, což z něho právě dělalo velký plastický talent. Ale tyto sklony 35 byly korigovány. Uvedu ještě jednu ateliérovou historku, která to dobře ilustruje: Myslbek jako začátečník pracoval u sochaře Václava Levého a dělal drapérie na jeho soše svatého Lukáše. Když se na ni přišel podívat František Ladislav Rieger, chválil právě tyto části sochy, načež mu Levý řekl: „Jo, jo, to Myslbek umí dělat, ty štrůdle, ale řeknou mi, pan doktor, kde to má švérpunkt?“ Tím prý zachránil učitel svou reputaci před žákem. /11/

Zralý Myslbek potom už nezapomínal na tradiční kritérium tělesného těžiště, i když mu ještě při skicování Hudby dělalo nikoli technické, ale ideové dilema. V tom se podstatně rozcházel jejich cesty s Rodinem. Ten už jako své východisko zvolil Michelangelovo tzv. konzolovité založení postoje sochy, což je v podstatě značně labilní postoj těla. A v dalším vývoji rozvinul estetiku torza a tělesného fragmentu, která po-

vahu plastického projevu posunula už vůbec mimo tradiční kritérium.

Tak jako u malířů byl motiv oblaku prostředkem styku umělcova oka s beztvárnem a nekonečnem, tak u hmatového sochařství můžeme považovat za takový motiv ruku. U Myslbeka se ruka na jeho nejosobnějším díle, *Oddanosti*, dotýká drapérie. U Rodina chápe ruka svrchovaného tvůrce neforemnou hmotu, z níž teprve povstávají lidské postavy /*Boží ruka*, kolem 1896/.
34 Rodinem enigmaticky realizováno v soše *Jsem krásná* /1882/. Název je odvozen ze začátku básně Charlese Baudelaira *Krásá*, jejíž první sloku sochař vyryl na bazi plastiky. /12/ Námět je tematizován jako vztah umělce a jeho múzy, ale namísto tradiční pasivity se zde umělec snaží s plným silovým vypětím svého atletického těla zadržet unikavý přelud krásy. Podivná složenost těla ženského aktu je pochopitelná jen jako odkaz na útvar oblaku. Rodin navazuje na starou humanistickou alegorii krásy a vlastně zachovává i při své naturalistické modernizaci její smysl v kontrastu dvou základních složek této představy: konkrétního těla, v jeho případě mužského aktu umělce, a oblakem zahalené hlavy, zde ženského těla. Je dále zajímavé, že samostatně užitý akt muže z plastiky *Jsem krásná* byl Rodinem nazván *Ikarus* a objevuje se i v jiných jeho sousoších.

V roce 1983 shromáždila v pařížském Musée Rodin zvláštní tematická výstava na 85 sochařových studií rukou a ukázala veliký výrazový rozsah tohoto motivu u Rodina. Mnohé jeho Ruce připomínají oblaka, ale příznačné je, že i tyto na první pohled svévolné expresivní tvary mohly být přesně určeny ortopedicky, chirurgicky a traumatologicky jako zvláštní případy. /13/ Jako u Constabla je zde dotyk s vědou, vychází se však hlavně z přímého pozorování a přitom se uplatňuje i podíl obrazotvornosti. U Rodina se rovněž projekce a identifikace integrují a výsledkem je nová plastičnost, která tvar sice fragmentarizuje, ale neizoluje. Chápe ho spíš jako mobilní součást většího, proměnlivého životního celku. Odtud jsou i Rodinovy originální asambláže.

Rodinovým vlivem se mohla dostat i do českého sochařství oblaka. Jedna z plaket Stanislava Suchardy, z cyklu Povídka o panně krásné Liliáně /1902-1909/, je tak tematizována. Jde v ní ovšem také o ohlas nové krajinomalby, ale snad se mi podařilo ukázat, že to nejsou jen povrchní souvislosti. U Suchardy je integrace smyslovosti a citovosti prováděna na dekorativním základě, jak to odpovídalo tehdejšímu českému secesnímu programu. Tímto sklonem ke stylovému umění je dostatečně jasně vyjádřena strategie nového umění, které pochopilo romantický údiv nad proměnlivým divadlem světové přírody jako východisko rozvoje citovosti moderního člověka, ale podrobilo ho též svému noetismu a potřebě formového řádu obrazu. 36

POZNÁMKY

- /1/ Vladimír Thiele, *Mistři špachtle a dláta*. Večerní Praha, listopad 1983.
- /2/ Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, Praha 1941, s. 18.
- /3/ František Hyhlík, Milan Nakonečný, *Malá encyklopedie současné psychologie*, Praha 1977, s. 156.
- /4/ Leonardo da Vinci, op. cit., s. 15.
- /5/ Ernst H. Gombrich, *Art and Illusion*, London 1960, s. 148 n.
- /6/ Kurt Badt, *Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik*, Berlin 1960.
- /7/ John Ruskin, *Moderne Maler*. Bd. V., Leipzig 1904, s. 138-182.
- /8/ Viz: Meyer Schapiro, *The Apples of Cézanne*, *Art News Annual* XXXIV, 1968.
- /9/ Georges Clemenceau, *Justice*, 20. května 1895. Cit. podle Maria a Godfrey Blunden, *Journal de l'impressionisme*, Genève 1970, s. 206.
- /10/ Hubert Damish, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris 1972.
- /11/ Thiele, tamtéž.
- /12/ Baudelaire, kterého Rodin ilustroval a opakovaně četl, věnoval romantickému básnickému emblému oblaku úvodní básně *Gizinec* v *Malých básních* v próze a charakteristicky se v téže sbírce k němu vrátil v satiricko-groteskní poloze v básni *Polévka a oblaky*.
- /13/ Rodin, *les mains, les chirurgiens*. Musée Rodin, Paris 30. novembre 1983 - 9. janvier 1984.