
Preislerova zrcadla

Petr Wittlich

V české teorii umění nemá zrcadlo a zrcadlení příliš dobrý zvuk. Je to nejspíš způsobeno tím, že tato slova byla spojována s požadavkem úzkostlivého napodobování vnějšího zjevu předmětů vizuální skutečnosti, což je samo o sobě jistě velmi málo umělecké. Anebo ještě hůře se stalo takové kopírování součástí metody, v níž byla zcela všeobecným, abstraktním heslům ilustračně zajišťována požadovaná názornost a přesvědčivost.

Původ tohoto postupu ovšem není zcela nelegální. Vždyť sám Leonardo da Vinci doporučoval malíři, aby používal zrcadlo ke kontrole správnosti svého zobrazování věcí a postav, figurujících příběhy a myšlenky. Ale právě v těchto souvislostech vystupuje do popředí osobnost malíře, protože je to on, kdo vidí v zrcadle odraz věcí a chápe ho jako obraz svojí myšlenky, svého vyrovnání mezi přírodou a svobodným duchem.

Ještě před tím, než se stalo technickou pomůckou, bylo zrcadlo symbolem. Symbolika zrcadla je mnohonásobná. Ve spisech kacířského mysticismu bylo zrcadlo centrálním symbolem pro možnost přímého osobního setkání s Bohem, což byla velmi opovážlivá představa oproti církevnímu dogmatu o zprostředkovaném poznání pomocí slova.¹⁾ Malířské autoportréty bývají malovány pomocí zrcadla a je jistě zajímavé ptát se co vlastně malíři v takovém zahledění do své tváře hledají.

Teoretická odpověď je zřejmá: odhlédneme-li ode všech vnějších okolností, snaží se tak malíř obrazem postihnout svou identitu. Podstatou identity ovšem není jedinečnost, ale ztotožnění, tedy spojení jedince s typem, v těchto případech s představou umělce. Novověká legenda o umělci chce z něho mít něco víc, než je obyčejný člověk, chce, aby viděl víc a aby dával vizuální vzory. V intimních autoportrétech je zachycen bod, kdy se individuální člověk vžívá do této role a pokud je poctivý, zaznamenává její rozpornost. Zrcadlo mu však nabídne celý repertoár mezi tváří a maskou, mezi skutečností, snem i ideálem.

Výtvarný obraz lze chápat jako vymezenou ideální rovinu, která má mnoho společného se zrcadlem. To, co dělá malíř, když maluje obraz,

navazuje na to, co děláme, když se díváme do zrcadla, s tím rozdílem, že sám umělec se mění v jakési aktivní zrcadlo a to, co zůstává na svém plátně, je už interpretovaný výsledek původního střetnutí jevů a představové ideje, jehož východiskem je obraz v zrcadle.

Není divu, že záhada zrcadla silně přitahovala moderní malíře, kteří pochopili intencionalitu obrazu na rovině osobní zkušenosti. Tak přinejmenším od plátna Édouarda Maneta Bar ve Folies Bergère z roku 1882 se v moderním malířství často setkáme s vyobrazením typu strnule, obvykle frontálně stojící figury, utkvěle zírající před sebe v jakémsi vytržení, jež se též diskrétně odráží v mimice tváře. U Maneta je tento výraz, který byl poněkud jednostranně ztotožňován s problematikou moderního odcizení,²⁾ ještě vystupňován a ozvláštněn prostředím rušného zábavního podniku. Jeho živá scénérie se odráží za hrdinkou plátna, plavovlasou číšnicí Suzen, v zrcadle, tvořícím pozadí obrazu. Bylo už vícekrát upozorněno na to, že odraz Suzon v zrcadle, kde se zdá rozprávět s jakýmsi mužem v cylindru, je mimo pravděpodobný úhel reálného odrazu, takže jde vlastně o zobrazení její představy. Tato montáž, vypadající na první pohled téměř věrohodně, prozrazuje vlastní tematický obsah obrazu. Dopovídají ho i dva bílé terče osvětlovadel, jež lze významově spojovat s lunární symbolikou zrcadla a s jeho záhadným zdvojením, propůjčujícím zrcadlovému obrazu jeho fascinující ambivalenci, zahrnující podobnost i nepodobnost, jeho podivnou zvratnost, při níž se naléhavá realita může náhle změnit v sen.

Tato fantomatická vize není ovšem u Maneta odpoutána od iluze reality. Jakousi zárukou, že nedochází ke snové fragmentaci, je tady podle mého názoru právě nápadná symetričnost hlavní figury. Tato okolnost souvisí nějak s důležitou formativní funkcí zrcadlového obrazu, jíž si všímá i soudobá psychologie.

Francouzský psycholog Jacques Lacan upozornil na tzv. "zrcadlové stadium" jako formativní funkce Já.³⁾ Při něm dítě už ve velmi časném stadiu svého vývoje rozeznává v zrcadle svůj vlastní obraz. Tímto přijetím obrazu svého těla (což ovšem nemusí být prostředkováno jen materiálním zrcadlem) provádí první identifikaci svého Já. Pinchas Noy⁴⁾ pak dále rozvedl proces vývoje tohoto "tělesného Já" jakožto jádra celkového sebe-obrazu člověka do tří stadií odkrytí elementů symetrie:

1. jednoduché, kdy si dítě uvědomuje zdvojenost částí svého těla,
2. obrácené, kdy - jakmile začne odlišovat své tělo od ostatních předmětů - si uvědomí, že i tyto jsou symetrické, ale ve vztahu k němu obráceně, a konečně
3. zrcadlové, kdy odkryje svůj zrcadlový obraz jako takový, to znamená vidí ho jako objekt mezi jinými objekty a poučí se, že je obrácený oproti všem objektům, včetně jeho samého, stojícího proti němu. Přijetí těchto tří druhů symetrie má prý velký význam pro

dobrou orientaci dítěte ve světě a je základem i pro dosahování tzv. "dokonalé" formy v umění jako esteticky plného vyjádření integrované osobnosti.

V souvislosti s těmito poznatky si uvědomujeme, že obraz tělesného Já je řádem homomorfní identifikace, kterou si ovšem nemusíme představovat v podobě nějakých ideálních řeckých soch. Je to spíš jakási substruktura, na jejímž základě se rozvíjí vlastní projekce představ. Ta také tvoří tu aktivní položku ve vztahu k zrcadlovému obrazu, která ho činí zajímavým a záhadným.

Magie zrcadla má svou enigmatičnost. Ta však může být probuzena jen zvláštní aktivitou subjektu, který se dotazuje. Už Manetův obraz má v tom směru zřetelnou direktivu: to, co předvádí, je vlastně bdělý sen.

Bdělý sen musíme odlišovat od snu probíhajícího při spánku, ale také od pouhého snění, jež může být jen jakýmsi "rozmazaným", neurčitým vědomím. Experimenty, které prováděl s řízeným bdělým snem Robert Desoille⁵⁾ pro účely psychoterapie a jež byly založeny na jistém využití učení o podmíněných reflexech, ukázaly, že pro zjištění psychické situace zkoumaného subjektu je velmi produktivní nespoléhat se jen na pasivně získané spánkové snové obrazy, ale uvádět do snění subjektu vybrané obrazné představy symbolického charakteru. Ty mohou totiž lépe objasnit historii subjektu i jeho tendence a výstižněji odhalují citový ohlas, který jako jádro citové afektace je nesmírně důležitý pro utváření primárních vazeb lidského životního postoje i světového názoru.

Desoille tak v podstatě napodobil to, co umělci dělají už odedávna, obvykle intuitivnějším způsobem. Také u nich tematika a její výtvarné zpracování nejsou samoučelné, ale mají význam jak pro umělce osobně, tak pro kulturní vrstvu nebo společenství, které jejich obrazovou projekci přijímá za svou.

O tom, že se zrcadlový obraz zpracovaný uměleckou imaginací intencionálně v konfiguracích bdělého snu může stát zdrojem takové komplexní výpovědi, nás mohou přesvědčit díla Jana Preislera.

Vyjděme z jeho známé kresby z roku 1901 zobrazující bustu utkvěle zírajícího rytíře, doplněnou vpravo bílým profilem ženy v šípkovém trní a vlevo vzdáleným obrazem větrného, zakletého pohádkového zámku stojícího na strmém útesu (obr. 36). Kresba vznikla jako doprovod Nerudovy altruistické básně pro vzpomínkové číslo Volných směrů, ale na podkladě staršího Preislerova repertoáru, rozvinutého už v roce 1898 v nedokončeném Cyklu o dobrodružném rytíři.

Na vznik tohoto cyklu zapůsobil dosti kuriózní obraz od tehdy populárního francouzského malíře A. Rochegrosse Rytíř mezi květinami z roku 1894. Jeho operetní aranžmá wagneriánského idealismu (obraz má na rámu

legendu: "Vyvolený, oděný symbolickým Stříbrným brněním, kráčí k Ideji, nestaraje se o výzvy Života") nám dnes připadá směšné, ale jako malířský problém zobrazení ideální figury v plenéru bylo tehdy u nás aktualizováno i Hynaisem a jeho velkým ohlasem u umělecké mládeže. Preisler, i když téměř doslova převzal Rochegrossovu scénu a pohybové motivy jejích aktů, změnil něco podstatného: zastavil krácejícího rytíře a zbavil obraz rušivého iluzionismu. Jeho studijní kresba, reprodukováná ve Volných směrech už v roce 1898, ukazuje, jak se plně soustředil na hrdinu, na citový obsah jeho tváře, a to v charakteristickém zdvojení výrazu: první hlava kresby vyjadřuje pyšné odmítání - je to tvář rytíře odolávajícího tělesným svodům lesních žínek-, druhá, neurčitější, zahleděná před sebe, touhu po ideálu. Tato tvář patří druhému hlavnímu poli zmíněného Cyklu o dobrodružném rytíři, kde se objevuje též velká ženská ideální postava v profilu, jež však v závěrečném obraze Cyklu od rytíře, ležícího v gestu beznaděje na louce pokryté ocúny, odchází.

Hra pohledu na tvář z čistého en face a z profilu, která má ve všech těchto obrazech zřejmě důležitou roli, byla Preislerem fixována už v roce 1898 v jiné jeho klíčové kresbě, nazvané Vzpomínka, doprovázející jeho vlastní melancholickou báseň (obr. 37). Detail iniciál na kmeni břízy zde upozorňuje na to, že v pozadí je kus citové autobiografie, ale kresba je idealizovaná a přináší vyhraněné figurální typy.

Také zde můžeme srovnávat s dobově slavnějším dílem. V březnu 1898 se stala senzací první výstavy secesního spolku rakouských mladých umělců ve Vídni kolekce belgického malíře Fernanda Khnopffa, jíž dominoval velký obraz nazvaný Něžnosti nebo také Umění a Sfinga. Khnopffova působivá sestava půlaktu frontálně stojícího, utkvěle před sebe zírajícího mladého hérao, držícího okřídlené žezlo, a k němu se tisknoucí sfingy s tělem geparda a tváří milostně a krutě se usmívající ženy, je vykládána s odvoláním na teorie pařížských rozenkruciánských Salonů, k jejichž hvězdám právě Khnopff patřil, jako symbol boje mezi panovačnou vášní a ideálním smýšlením, odmítajícím pouhou rozkoš.⁶⁾ Na studijní kresbě k tomuto obrazu je ještě patrnější jádro této obrazové představy, jež muselo silně zapůsobit na Preislera, a to mnohem podstatněji, než jak tomu bylo s Rochegrossem. I tady ovšem Preisler projevuje osobitost své reakce a je snad dokonce bližší původnímu znění mýtu sfingy, protože jeho héraos se obrací pohledem k ženě, jako by chtěl řešit její hádanku.

Frontální en face a čistý profil jsou typické zrcadlové symboly. Jejich skladba, jejíž problematika jde evropským malířstvím přinejmenším od renesančního paragone a vrcholí ve známém Picassově pokubistickém novotvaru, spojujícím oba tyto pohledy v jedno, zahrnuje z obsahového hlediska otázku spjatosti intelektuální osobnosti a pudové indivi-

duality v člověku. Malíři konce 19. století řešili tyto vztahy rovněž pomocí významových relací mezi tvář a maskou. Právě Khnopff byl mistrem této ambivalentní obsese a jeho téměř fotografické tváře žen jsou masky mající jenom zdání individuální podoby. Jsou to zrcadla emočních tuh a duševních stavů nesouvisejících s žádnou anekdotou nebo příběhem. Za jejich citovými přízvuky má prosvítat krása jako neporušitelnost ideje.⁷⁾

Tím fascinoval Khnopff své obdivovatele a také Preislera. U Preislera, jehož skutečně asi zcela základním tématem bylo téma pokušení, k němuž se permanentně vracel během celé své umělecké dráhy, najdeme také snahu vymanit se z těchto vlivů a fascinací. Vedlo ho k tomu také názorové prostředí spolku Mánes, kde, zvláště přes M. Jiráka, ale též přes F.X. Šaldu, získával na samotném začátku nového století převahu požadavek sepětí umění se životem, návrat k přírodě a tzv. "prostému" člověku. Snad to byl i ohlas některých posledních tendencí ve francouzské literatuře a umění (kupř. "naturismu"), ale hlavní byla zřejmě váha a potřeba domácího kulturního programu.

Odráželo se to výstižně právě v nerudovském čísle Volných směrů z roku 1901 a Preislerově účasti na něm. Kromě již zmíněné kresby rytíře zde má Preisler tzv. dedikační list, předznamenávající úvodnímu Šaldovu eseji. Překvapivost tohoto pastelu, na němž obrovská postava boha Pana uchopuje drobné víly a odkládá je jako bezvládné loutky, upozorňuje, že jde zase o nějakou Preislerovu obrazovou reakci. Předlohu najdeme u Jeana Wébera, tehdy známějšího jako karikaturista, jehož obraz Loutky upoutal pozornost na pařížském Salonu v roce 1900. Výjev z ateliéru, kde vedle erotického aktu ležícího na divanu sedí umělec s hranatým satyrským čelem a poblouzněně zírá na loutku, kostýmovanou podobně jako další loutky rozmístěné po ateliéru k provedení pohádkového dramatu M. Maeterlincka, byl poněkud jednostranně vyložen dobovou kritikou jako autorovo odmítnutí symbolismu, oddělujícího umělce od skutečnosti. Preisler šel ještě o krok dál, když na místo umělce dosadil kozlího boha jako personifikaci vševládné moci Přírody. Tuto novou strategii heroického přijetí daru života, rozvinutou do citové dominanty spjatosti s rodnou zemí, potom figuralizuje i hlavní ilustrace nerudovského čísla, tentokrát k básni optimistické, zobrazující mladého muže plného síly, ale i citového dojetí v očích, stojícího pod stromem života v domácí, rozkvetlé krajině.

Tento program Preisler vyjádřil i ve významném Obrazu z většího cyklu z přelomu let 1902-3, ale jeho rozporné hodnocení po výstavě Mánesa, spojené s výtkami "frapírování", na něž si později postěžoval ve známém dopise St. Suchardovi, se Preislera zřejmě silně dotklo. Bylo nejspíše popudem výrazného obratu k idealitě, jež je příznačný pro jeho

následující tvůrčí období, v němž reagoval na dojmy ze své italské cesty a namaloval slavnou sérii Černých jezer.

Hlavním motivem Černých jezer a dalších s nimi spojených obrazů je nehybná plocha vodní hladiny sevřená sráznými útesy skal. Setkáváme se tak zase se zrcadlem, a to jako ohniskem významově dokonale sklouběného symbolického aparátu těchto obrazů. Skály zde rodí strom života, černé jezero bílého koně a černá draperie je slupkou aktu "inspirovaného" jinochá - básníka. Struktura vztahů je dána alternací černé a bílé, negativního a pozitivního aspektu v rámci vývoje symbolické hierarchie barev, přičemž každý symbolický předmět uplatňuje celý rozsah svých významů: černé jezero mající hloubku propasti je v pověstech spojováno se Zemí mrtvých, ale jeho hladina má povahu zrcadla, poskytujícího obraz k sebe-kontemplaci, uvědomění a povznesení.⁸⁾ Kůň, už v řecké mytologii spojovaný s vodou, je démonickým symbolem intenzivních tužeb a instinktů, ale jako bělouš je posvátný a spojen se silami divinace a intuitivního poznání. Konečně člověk se svým krásným tělem je zde gestem ruky vyzván k oduševnělosti a stává se tak skutečným středem makrokosmu přírodních sil. Tyto vztahy jsou podkladem výtvarného zpracování, které ve své velkorysé plošné stylizaci dosahuje pregnantní obecnosti výtvarného symbolu.

Osobnější stránku celého tohoto velkého výkonu odhaluje série pastelů, na nichž u černé vody sedí nebo klečí jinoch doprovázený dalšími figurálními motivy (obr. 38a, b). Jinoch do vody hledí nebo i vstupuje s gestem připomínajícím stará zobrazení neofytů. Vztah k zrcadlu vodní hladiny tady dostává zřetelný podtext melancholicky pojatého mýtu o Narcisovi.

Typického Narcise nakreslil Preisler už v roce 1901 jako frontispis k vydání sbírky Jana Opolského nazvané Jedy a léky (obr. 39). Kresba ležérního jinocha v paňácovském oděvu s révou ve vlasech, k němuž zbožně ale marně vzhlížíjí dvě ženské postavy, vzbuzovala u interpretů spíše rozpaky, zejména svým "až zženštilé rozkošnickým výrazem ve tváři" (A. Matějček). Odpovídá ovšem dobře dekadentnímu světu Opolského básní, je to Narcis, zamilovaný a zahleděný do svého vlastního obrazu. Povšimněme si však ještě dalších důležitých detailů této kresby: je zde naznačena krajina s dvojicemi stromů, nad níž se prohánějí vzduchové víry, jejich křivky odpovídají i křivkám postav. Introvertnost výjimečného jedince je tu součástí i ohniskovým bodem většího přírodního celku a mýtus o Narcisovi získává kosmický význam. Už ve starých symbolických koncepcích byla ostatně obsažena myšlenka, které si představovala kosmos jako jakéhosi obrovského Narcise, pozorujícího svůj reflex v zrcadle lidského vědomí nebo tváře.

Výskyt těchto obrazových symbolů u Preislera ukazuje, že jeho

vracející se obsese zrcadlovým obrazem má své těžiště, jež bychom mohli označit jako narcismus. Pod tímto pojmem se také v moderní psychologii obsáhle studují vývojové procesy lidské psychiky, zatížené jistou počáteční poruchou mezilidských vztahů a labilním pocitem sebedůvěry. Toto poškození najdeme také u Preislera a bylo zřejmě obecnějším jevem v krizové situaci moderního individua na přelomu století. Pro psychologický výklad narcismu je důležitá úzká vazba subjektu na takzvané vnitřního ideálního partnera, na fixní, subjektem vytvářené ideální představy. Tato symbióza se může změnit v závislost, která při regulaci hodnot utváří bludný kruh a může vést až k jejímu zhroucení, k tzv. narcisistické katastrofě. Preisler ostatně vykreslil takovou katastrofu ve svých ilustracích k Zeyerově básni Píseň o hoři dobrého juna Romana Vasiliče v roce 1899 a víme, že tady operoval s psychologicky nebezpečnou problematikou, příznačnou i pro vnitřní problém symbolismu jako kulturního směru, k němuž se hlásil. Ale existuje také pozitivní vývoj narcismu, v němž právě působnost umění hraje zřejmě velkou roli. Protože vcelku jde o jisté vyrovnání mezi ideálním a reálným Já, je zřejmě důležitým symptomem takového pozitivního vývoje i zvýšený zájem o tělesnost, kompenzující výlučnost ideality a vyplňující určité manko, jež narcisista utrpěl už v primárních formách své identifikace, už někde při odkrývání základních elementů symetrie, o němž jsem mluvil na začátku svého referátu. U Preislera zaznamenáme růst takového zájmu o tělo už od jeho Černých jezer, od jinošského aktu hlavní figury, a tento zájem se stupňuje až k navázání na problematiku novoklasicistického ideálu na počátku druhého desetiletí našeho století.

Zajímavým shrnutím vývoje Preislerova narcismu, přerušeno ovšem náhlým malířovým skonem, jsou náčrty k obrazu Pokušení z let 1916-17 (obr. 40a,b,c). Řešení má tři varianty, jejichž základní scénérie je stejná: okolo hrdiny vidíme pět alegorických ženských postav, nejspíše jde o alegorie pěti smyslů. Hrdina se však objevuje buď jako stojící nahý eféb, nebo jako sedící venkovský mladík, nebo jako ideální jinošská figura s bílým koněm. Snad lze tyto varianty chápat jako symbolické inkarnace tělesného Já, reálného Já a ideálního Já, přičemž tělesnost syntetizuje reálnost a idealitu. Zajímavé však je, že ve všech případech se hrdina nenechává zlákat pokušením alegorizovaných smyslů, i když se před nimi neskrývá za lesklý pancíř jako tomu bylo kdysi u ideálního rytíře. Avšak poněkud netečně od nich odvrací tvář, která se zase stáčí do "archaické" frontality zrcadlového symbolu. Zajímavé je také, že tyto kresby jsou jakoby smazané a evokativně nadechnuté, snované ze slabých linií, které musí oko pozorně a přitom nenásilně sledovat, aby vystala jejich lyrická krása.

Stále jde o představu hrdiny, která se sugestivně promítá do

zrcadla dekorativní plochy obrazu. Mizí však její agresivita. Symbióza reálného s ideálním je mění v syntézu a Preisler dosahuje té organické jednoty obrazu, kterou sám kladl ve svých výrociích při jeho hodnocení vždy na prvé místo. Je to také syntéza snu a ideálu, k níž zde dochází prostřednictvím bdělého snu umělecké obrazotvornosti, jednota tělesně přírodního a duchovního. Preisler v tom směru dochází nejenom k osobní psychické rovnováze, ale utváří i obecnou kulturní hodnotu, k jejímuž naplnění zavazoval v dějinách českého výtvarného umění už odkaz Josefa Mánesa.

- 1) Viz A. Langen, Zur Geschichte des Spiegelsymbols in der deutschen Dichtung, v: Germanisch-Romanische Monatsschrift 28, 1940, s. 270.
- 2) W. Hofmann, Nana, Mythos und Wirklichkeit. Köln 1973.
- 3) J. Lacan, Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, v: Écrits. Paris 1968.
- 4) P. Noy, Form Creation in Art: An Ego-psychological Approach to Creativity, v: The Psychoanalytic Quarterly 48, 1979, s. 229.
- 5) R. Desoille, Théorie et pratique du rêve éveillé dirigé. Genève 1961.
- 6) Viz katalog výstavy Le Symbolisme en Europe. Paris 1976, s. 90.
- 7) F. Boenders, Mascarade, à propos de Fernand Khnopff. V katalogu výstavy Fernand Khnopff (1858-1921). Paris 1979, s. 75 n.
- 8) J.E. Cirlot, A Dictionary of Symbols. London 1962, s. 175.