

---

## Inverze obrazu a obrtlík smíchu

Petr Wittlich

Následující výklad se zabývá vztahem obrazu a smíchu. Jde mi přitom hlavně o smích a nikoli o výsměch. Výsměch je věc záměrně připravená, zaměřená k zesměšnění určité osoby nebo ideje. Doménou výsměchu je karikatura.

Samotný smích je ale spontánní reflex, projev často nepotlačitelný a doprovázený bohatými vegetativními projevy. Spontaneita smíchu, který propuká tak náhle a nezadržitelně, má ale také jistě nějakou svou jemnou spoušť, nějaký obrtlík. Obrtlík je definován jako otočná uzavírací součástka. Má fungovat lehce a rychle, proto se také říká: "otočil se jako na obrtlíku". K vysledování tohoto jemného mechanismu, jehož smíchový účinek nemá co dělat s intelektuálním ironickým řešením hádanky, ale projevuje se tak absolutně, bude lépe obrátit se nikoli ke vtipně vymyšleným karikaturám, ale k věcem myšleným zcela vážně, jež se však přesto staly podnětem k výbuchu smíchu.

Náš materiál nebude literární, ale výtvarně obrazový, i když samotný princip tohoto smíchového děje je asi v obou případech společný. Zajímají nás tedy situace, kdy výtvarné dílo bylo míněno vážně, ale přesto se setkalo se smíchem obecenstva, a to se smíchem vcelku spontánním.

Takové situace jsou zajímavé z hlediska problematiky recepce uměleckého díla. Na jejích průbězích se citlivě projevují některé základní charakteristiky společnosti, která takovou recepci provádí. Jde tu o způsob přijetí nebo odmítnutí děl nejen domácích, ale i cizích, zahraničních. V obojím případě se tato díla stávají významnými kulturními příklady, které budou napodobovány nebo transformovány v procesech diferenciací vkusu a hodnotové orientace. Jde tu o duchovní obsah národní kultury.

Před několika lety rozvířil Jindřich Chaloupecký debatu, zda vůbec existoval v českém výtvarném umění nějaký dadaismus. Ať už odpovíme na tuto konkrétní otázku jakkoliv, je zřejmé, že se hluboce dotýká povahy národní kultury, že je to otázka po její otevřenosti nebo také světo-

vosti. Meze vývoje české výtvarné kultury viděl Chalupecký v tom směru v její přílišné vážnosti, v jejím podléhání ideologické autocenzuře. Narážel tak na jistou tradici v chápání poslání národního umění, založenou v 19.století už Tyršem, ale i Nerudou, který, jak známo, přijímal Courbeta jako komunarda, ale odmítal jeho obrazy a jako umělecký vzor proti nim stavěl velká historická plátna J.Matejka. Tento postoj pak nabýval typicky moralistických rysů, kupříkladu u Renáty Tyršové, ale celkový úspěch secesního hnutí s jeho příznačným sklonem k humorně intimnímu pojetí tradičních ikonografických témat jasně prokázal, že v umělecké praxi působily i jiné, životu otevřenější síly. Nicméně i později, v avantgardě, zapůsobil opět pod novými hesly pokrokovosti spíše ten ideologický než smíchový obrtlík a jedině s přihlédnutím k vnitřním rozporům této alternativy pochopíme i složitou osobnost takového Karla Teigeho a celkový charakter českého meziválečného umění.

Mým cílem zde ovšem nejsou všeobecné charakteristiky. Raději se chci věnovat vylíčení konkrétní situace, která by poskytla k rozboru našeho tématu modelový příklad.

Takovými klasickými příklady jsou v dějinách novodobého umění reakce publika na známá díla Édouarda Maneta Snídaně v trávě a Olympie, namalovaná v roce 1863 a vystavená v prvním případě na pověstném Salónu odmítnutých a ve druhém na Salónu v roce 1865. Skandály kolem nich vyvolaly záplavu ironických posměšků oficiální kritiky, obecné publikum se jim hlavně smálo. Kritik časopisu Charivari Leroy to vystihl takto: "Pohled na tohle plátno by zahnal nejhlubší melancholii, nejprudší bolest, když se na ně člověk podívá, musí se smát!"

George Bataille potom shrnul tyto dobové reakce na Manetovy obrazy ve své monografii z roku 1955 ještě výrazněji: "Jiní před ním vyvolávali pohoršení, poměrně jednotný vkus klasického období tím byl narušován. Romantismus tuto jednotu rozbil a vyvolal tím nevoli. Delacroix, Courbet a dokonce velice klasický Ingres budili smích. Olympie je však prvním veledílem, jemuž se dav řehnal."

Z dobových autorů se reakcí publika na Manetovy obrazy zabýval nejvážněji a nejobsáhleji Émile Zola ve svých člancích psaných na obranu Maneta do časopisů L'Événement illustré a La Revue du XIXème Siècle, které potom shrnul v Mes Haines. Zola se pozastavoval nad zlomyslností některých Manetových kolegů a výtvarných kritiků, ale pokud jde o reakci tzv. davu, považoval ji za živelnou. Píše: "Když se dav směje, je to skoro vždycky pro nic za nic. Podívejte se na divadlo: herec zakopne a celý sál propadne konvulzivní veselosti! Ještě nazítří se budou diváci smát při vzpomínce na hercův pád. Postavte deset lidí s dostatečnou inteligencí před obraz, který má nový a originální vzhled, a stane se z nich jedno velké dítě - budou komentovat obraz nejkomičtější způsobem

na světě. Nakupí se zvědavci, zvětsí skupinu a za chvíli to bude opravdová kočičina - un accès de folie bête. Nic si nevymýšlím - tyto skupiny smíšků se už tvořily před prvními plátny Decampse, Delacroixe, Courbeta... Tedy je to frenezie. Publikum má kost k ohryzávání. A je tu celá armáda, jejímž zájmem je podporovat veselost davu... karikaturisté se začnou zajímat o člověka i dílo, kronikáři se začnou smát vyšším hlasem než bezděční smíškové..., ale není v tom ani nejmenší přesvědčení, ani zrnko pravdy. Umění je těžké a značně nudné - je třeba se trochu uvolnit, najít na Salónu nějaké plátno, které lze zesměšnit. A vždycky se to obrátí k nějakému nezvyklému dílu, které je zralým plodem nové osobnosti." Zola potom navazuje na reportáž vlastní úvahou:

"Originalita, to je to, co provokuje. My všichni jsme, víc nebo míň, zapřažení do chomoutu zvyklostí. Každá nová cesta nás děsí, bojíme se neznáma, odmítáme postupovat kupředu. Chceme mít stále stejný horizont, smějeme se nebo zlobíme nad věcmi, kterým nerozumíme ... odmítáme divoce všechno, co nás obtěžuje a ničí naše návyky... Publikum nebude nikdy právo skutečným tvůrčím umělcům, dokud se nenaučí hledat v díle jen svobodný přepis přírody a zvláštní a nový jazyk.

Ale tomu brání i dnešní fragmentace umění. Každý umělec chce strhnout dav k sobě, každý mu nabízí hračky, které by mělo rádo... Malíři jsou už jenom námezdní dekoratéři, kteří pracují na ornamentaci našich ošklivých moderních bytů ... tento náruček dekoratérů vydává ďábelský povyk - každý z nich má svou vyzáblou teorii, každý chce vyhrát ... a to vše se děje ve jménu svatých zákonů umění. Pak přijde ještě kritika, která hraje najednou všechny melodie - jeden velebí barvu, druhý kresbu, třetí morálku ... a dav neví, kterému dřív naslouchat. A když vidí, jak to chodí u těch, kdo by měli vést, jde si po svých a obdivuje nebo se směje. Nemá v tom ani metodu, ani celkový názor. Obraz se mu buď líbí, nebo nelíbí, toť vše. A to, co se mu líbí, je vždycky to nejbanálnější, to, co má ve zvyku vidět každý rok na Salónu. Naši umělci mu nevzdorují - přizpůsobili se tomu, že publikum sverpě odmítá silné pravdy. Je to otázka výchovy..."

Citoval jsem sice zkratkovitě, ale přece jen obsáhle ze Zolovy kritiky, a to hlavně z toho důvodu, abych ukázal, jak v těchto prvních velkých střetnutích byla už utvořena strategie modernismu, spočívající hlavně v poukazu na nekompetenci a zaostalost publika, na zdůraznění konfliktu mezi tvořivou originální individualitou umělce a návštěvním davem Salónů, dezorientovaným navíc špatnými umělci a nezodpovědnými kritiky. Nebylo přitom náhodou, že se Zola odvolával už na vypískání Delacroixe, protože to, co definoval jako úděl skutečného umění, bylo vlastně už vytýčeno estetickou ideologií romantismu v souhlase s její vírou v moc originálně tvořícího génia. Zola vlastně jen dále sociologizoval tuto

původní romantickou koncepci a převedl její kritéria dobrého umění do oblasti sociální morálky a ovšem také do oblasti vlastních uměleckých, výtvarně formálních kritérií. Víme, že další vývoj modernismu potom zdůraznil zejména tento specifický prvek.

Je ovšem otázka, zda Zola svojí kritikou plně postihl skutečnou, konkrétní příčinu smíchové reakce publika na Manetovy obrazy. To, co uvádí v závěru své kritiky, v úvaze o fragmentaci soudobého umění, když tedy mluví o jeho pluralismu, je vlastně také jenom zesměšňování. Bylo zřejmě nezbytné z toho důvodu, že kdyby Zola nějaký pluralismus uznal, bral by tím půdu pod nohama své hlavní myšlenky, ideji silné a pravé originality, protože ta může být jenom jedna. Na tomto základě, na zdůraznění nepochopení tvůrčího umělce obecným publikem, se však potom rozvíjel morální patos modernistického výkladu dějin novodobého umění s jeho typickým linearismem a teleologií cílů.

Nyní nejde o to, zdůrazňovat zase jen nevinu publika, protože konflikt, na který upozornil Zola, zde nepochybně také existoval. Avšak zdá se, že smíchová situace kolem Manetových obrazů nabízí ještě další výklad, který snad umožní vidět, jak v procesu vývoje moderního umění působí ještě jiné síly a struktury, než jsou struktury jeho společenského a morálního konfliktu. To může být dosti přínosné pro poznání reálných průběhů tohoto vývoje.

Alternativní výklad lze zahájit i s použitím samotného začátku Zolovy kritiky: publikum v divadle se spontánně směje, když herec zakopne. V novější literatuře o Manetovi, která ho už nevidí jenom jako zrakového pozorovatele, jako geniální oko, ale postihuje i jeho druhou stránku, jeho zvláštní konceptualismus, který ukládal právě do obrazů z přelomu padesátých a šedesátých let, se někdy objevuje názor, že Manet do značné míry sám provokoval diváka, jako když svému Pijákovi absintu obul obě boty obráceně. Některé chyby v perspektivě, které mu tak ráda vytýkala nepřátelská kritika a jež jsou dosti patrné v Snídání v trávě, však zřejmě souvisely s jeho snahou podat obraz jako samostatný výtvarný celek a vyřešit přitom nově vztah mezi figurou a pozadím.

Manet měl smysl pro humor a dovedl vtipně odsekávat, jako to udělal i Courbetovi, když ten mu vytknul, že Olympii namaloval jako figuru z karet, protože jeho ideálem je zřejmě piková dáma - na to mu Manet hned řekl, že Courbetovým ideálem je potom nepochybně kulečnicková koule. Ale s Olympií určitě nechtěl sám vyvolávat nějaký laciný skandál. Antonin Proust vyličil ve svých Vzpomínkách výstižně okamžik, jak Manet zrazeně hlesl: "Kdo přinesl ty žurnály?", když spolu seděli v době Salónu u cukráře Imody a místo nabízené zmrzliny jen vypil celou karafu vody.

Jak u Olympie, tak u Snídání v trávě lze však specifikovat jádro konfliktu s publikem v tom, že oba obrazy jsou vlastně parafrázemi

jiných, slavnějších předloh. U Snídaně v trávě upozornil sám Manet na to, že její předlohou je Giorgionův Koncert v přírodě z Louvru a pro kompozici skupiny sedícího aktu a dvou mužů se našla přímá předloha v detailu rytiny Marca Antonia Raimondiho podle Raffaelova Paridova soudu. Lze tvrdit, že Manet zcela záměrně převzal tuto klasickou kompozici s tím záměrem, aby v duchu podnětů svého přítele, básníka Baudelaira, se snažil poukázat paradoxem této citace na novou moderní krásu, skrývající se i v civilním šatě a nahotě.

U Olympie šlo potom o ještě známější předlohu, o Tizianovu Venuši urbinskou, i když o této souvislosti se Manet sám nezmínil. Publikum, které navštěvovalo Salóny, nebylo tak zcela naivní, jak ho vylíčil Zola ve svém tendenčním příspěvku. Ználo staré obrazy, kterým se v duchu rozvinutého historismu 19. století a tehdejšího kultu umění dostalo rozsáhlé popularizace. S nimi muselo srovnávat Manetovy obrazy a právě asi tam, kde takové srovnávání nebylo odborné nebo ani zcela vědomé, se musel dostavit spontánní smíchový efekt: z hlediska publika byl Manet opravdu hercem, který zakopl na jevišti, kde měl hrát nějakou ne-li vznešenou, tedy aspoň důstojnou nebo půvabnou roli.

V souvislosti s tím se zase dostáváme k našemu obrtlíku. V případě obou Manetových obrazů spustil určitý mechanismus reakce publika, které očekávalo něco jiného, než s čím bylo konkrétně konfrontováno. Náhlý paradoxní zvrat v řešení ideálního námětu - který byl u Snídaně v trávě ještě zesílen tím, že byla vystavována pod titulem Koupel -, tato drastická záměna žánrů měla v případě Manetových obrazů strukturu, která je vlastně příznačná pro slavné anekdoty. Odhalením této struktury se zabýval Arthur Koestler ve své knize The Act of Creation (1964), kde došel k poznatku, že všechny varianty smíchových situací jsou "bisociativní", to jest, že vznikají při paradoxní kolizi dvou obvykle neslučitelných asociálních kontextů. Smích přitom vzniká jako spontánní reflex proto, že ty emoce agresivně-defenzivního typu, které původní narace nese s sebou jako svůj náboj, mají jakousi větší setrvačnou hmotnost a nemohou se tak rychle přizpůsobit intelektuálnímu obratu paradoxu a odlišnému logickému pravidlu hry druhého, kolidujícího kontextu, respektive jeho matici (jak Koestler říká každé dovednosti), návyku nebo vzorci jedné řízenému svým, obvykle skrytým kódem. Smích, i když je jenom ventilem emocionální redundance takové bisociativní situace, je však možný jen na pokročilejším vývojovém stupni člověka a v tom smyslu je projevem lidské tvořivosti.

To by znamenalo, že pokud se publikum Manetovým obrazům jenom spontánně smálo, tak to nebylo ještě tak zlé. Bylo to vlastně docela přirozené. Situace se stala kritickou teprve tehdy, když se publikum přestalo smát. Potom se buď na malíře rozzlobilo, anebo se ho snažilo pochopit.

Zola si raději vybral tuto možnost. V dalším referátu o Salónu v roce 1868, kde byl vystaven také jeho známý portrét od Maneta, napsal do L'Événement: "Pokud jde o publikum, ještě nerozumí, ale už se nesměje. Bavit jsem se minulou neděli tím, že jsem pozoroval fyziognomie lidí, co se zastavovali před obrazy Édouarda Maneta. Neděle, to je den skutečného davu, den ignorantů, jejichž umělecká výchova musí teprve začít... Viděl jsem přicházet lidi s úmyslem se trochu pobavit. Zůstávali stát s otevřenou pusou, udivení, bez nejmenšího úsměvu. Originalita, která jim dříve připadala tak komická, v nich vyvolávala jen neklidný údiv dítěte, dívajícího se na neznámou podívanou. ... Další vcházejí do sálu, hodí očkem po stěnách a jsou přitaženi zvláštní elegancí našeho malíře. Přiblíží se, otevrou katalog. Když vidí jméno Manet, pokusí se zasmát. Ale plátna jsou tady, jasná, světelná a zdají se je pozorovat s vážným a hrdým opovržením. A diváci si již nejsou jisti tím, co si mají myslet - nechtěně přemoženi pevným hlasem talentu a připravování k obdivu v příštích letech..."

Zola byl samozřejmě dobrý propagandista, ale také dobrý pozorovatel - naturalista. Zdá se, že postihl to, že v roce 1868 se už reakce publika nezvracela do konvulze nebo do fanatismu, ale otvírala pozitivnějšímu, chápavějšímu hodnocení umělce. Tak byl započat proces sice ještě dlouhodobý, ale nakonec velmi úspěšný, jak o tom svědčí dnešní vynikající pověst Maneta.

Nás v těchto procesech recepce uměleckého díla a autora zajímá hlavně její nulový bod, spojený se smíchovou situací. Zvláštní síly smíchové reakce, její emocionální primárnosti i ambivalence, si ostatně umělci často byli vědomi a hledali cesty na její zvládnutí a usměrnění, protože chápali, že jejich úspěch nezáleží jenom na intelektuálních obsazích umění, ale zejména v jeho citové přitažlivosti a přesvědčivosti. Produktivní strategií přitom nemohlo být uzavírat diváka do naivní výlučné citovosti, ale učit ho tvořivému ohlasu poukazováním na ambivalentní možnosti obrazu.

Tato pozitivní strategie může spojovat velké i malé činy. Uplatnila se už na poli vizuálních hříček, jako je tomu u kreseb tváře, která se zcela změní, když kresbu otočíme. Identita kresby se jednoduchou akcí významově diferencuje. Hříčka však může nabýt i povahy velmi závažného, protože velmi diskutovaného kulturního činu. Jedním ze základních kamenů rozvinutého moderního umění je problematika tzv. ready mades od Marcela Duchampa. Z nich nás zaujme Fontána, vystavená za záclonou na výstavě Nezávislých v New Yorku v roce 1917. Tato obrácená pisoárová mísa, nápadně osignovaná, byla právě takovým skandálem, jako jím byly kdysi Manetovy obrazy na pařížském Salónu. Duchampovo dadaistické gesto je však dnes hodnoceno jako jeden z nejvýznamnějších počínů v dějinách

moderního umění. Tuto pověst si Fontána získala tím, že klade zcela neúprosně základní otázku: co je to umění? Duchamp udělal s konfekční porcelánovou záchodovou mísou jenom to, že ji převrátil o devadesát stupňů, osignoval a umístil na podstavci na umělecké výstavě. Prezentoval tedy běžnou věc každodenního moderního života jako umělecké dílo. V podstatě udělal totéž, co kdysi Manet, jenom ještě radikálnějším a provokativnějším způsobem. I tady se setkaly dva obvykle neslučitelné asociační kontexty v bisociativní situaci. V tomto případě se ovšem asi smál víc autor než divák.

Duchampovu Fontánu lze možná ještě číst metaforickým způsobem jako ženskou formu, ale, jak na to poukázala Rosalinda Kraussová, i tak se musíme vždy vrátit k původnímu východisku a k poznatku, že tento význam vkládáme do tohoto předmětu jen my sami, protože autor zde nevytvořil a neztvárnil dílo v tradičním smyslu, a to ani významově, ani formálně. U Duchampových ready made se tedy rozpadá ona tradiční identita pojmu umění, která předpokládá transparentní organickou celkovost mezi umělcovým já, přírodou a i divákem, kterého lze do světa této celkovosti uvést působením "umělecké výchovy", jak jsme to slyšeli ještě i od Zoly. Místo toho se tu však obnažuje určitá generativní struktura, která radikálně otevírá umělecký systém a je tedy nepochybně velmi důležitá z hlediska zásadní diskuse o možnostech tvořivosti umělce. Spočívá v tom, že paradoxním způsobem konfrontuje umění a neumění, umění a mimouměleckou realitu.

K této situaci lze zaujmout radikálně konstruktivistické stanovisko, to znamená chápat i původní mimouměleckou věcnost ready made jako součást matric a kódů strukturujících totálně celý lidský svět, tedy zasvětit se ideálu generální sémiotiky. V tom směru lze asi dobře vykreslit vztahy typu "high and low", které se vlastně také rozvíjejí na principu bisociativní struktury smíchové situace. Tyto vztahy, postihované obvykle termíny tzv. nobiletace nebo sekularizace symbolického materiálu, lze zvláště v novodobém umění dobře identifikovat a vysvětluje se jimi mnoho z jeho vývojové dynamiky. Nejlépe to lze demonstrovat na příkladu variací určitého tématického motivu, předpokládajících nějaký kulturní archetyp. I když všechny tyto příklady ukazují široké možnosti rozvinutí a uplatnění bisociativního principu, přece však už jsou spíš jen dokladem jeho kulturního využití a nereferují přímo o jeho aktuálním stavu a působení. Pro ten nám připadá důležitá přítomnost spontánního smíchu.

Musíme se tedy ještě ptát, zda smích je jenom symptomem takové primární tvůrčí situace, jakýmsi ventilem setrvačné hmoty emocionálního náboje, který zůstává náhle bez intelektuální opory nebo regulace, jak to viděl v podstatě Koestler, anebo zda tady má bytostnější působnost? Domnívám se, že pro strategii velké tvořivosti, přesahující působnost a

sítě zvykových kódů, je podstatná ta jiskra absurdity, ten nulový bod a pauza, která vzniká právě v tom momentě, kdy se střetnou bisociativní kontexty a reflexně se vyjádří obrtlíkem spontánního smíchu.

Věřím v tom směru HermanoviHessemu, když ve svém Stepním vlku předvádí Goetha a Mozarta jako vrcholné génie tvořivého lidství, jak se smějou absolutním smíchem nesmrtelných. Rádi bychom se také smáli podobným božským smíchem, i když víme, že naším údělem zůstane jen anekdota, pohybující se v oblasti inverze bisociativních kontextů, v oblasti paradoxů, které píše vztah umění a života.

#### Poznámka

Uvedené citáty týkající se Maneta jsou obsaženy v publikacích:

MANET, raconté par lui-même et par ses amis. Vérenas-Genève 1945;

HANS GRABER, Edouard Manet, nach eigenen und fremden Zeugnissen, Basel 1941 (cit. v překladu P.W.).