

# Několik



Hieronymus Bosch: Pokušení sv. Antonína, střed otlářního triptychu, olej, 131 x 118 cm, okolo r. 1495, muzeum v Lisabonu

I v nejelementárnější obecné ideji („stůl“ vůbec, „dům“ vůbec) je potenciálně obsažena určitá dávka fantazie. Stejně tak je nesmyslné popírat úlohu fantazie i v nejpřísnější vědě, např. v matematice (Lenin, Filosofické sešity). Ale teď vezměme v úvahu oblast umění – díla umění, obraz, kresbu, sochu: tam cítíme odraz fantazie (čili *fantaskno*) daleko více. Navštívíme-li tuto oblast, každý neotřelý obraz, odvážná metafora a nový pohled na skutečnost i nekonvenční a citově silná asociace v nás mohou probudit jakýsi afekt estetického citění – vzrušení, překvapení, až vytržení. Umění vzrušuje a překvapuje právě díky svému fantasknu.

Fantazie je vžitý psychologický pojem. Jde, jak známo, o duševní proces obrazotvornosti a je to *subjektivní* proces.

Fantaskno však naproti tomu můžeme chápat jedině jako operativní pojem estetiky, neboť vyjadřuje vlastnost uměleckého díla (více či méně proto fantaskního) a jako každá *objektivně* daná vlastnost může být v artefaktu vymezeno za účelem vědeckého zkoumání. Je to vlastnost reálná, reálně existující, dokonce od uměleckého díla neodmyslitelná – ale, podobně jako krása nebo jiné abstrakce, existuje jenom za předpokladu jistého vztahu mezi subjektem a objektem, za předpokladu onoho senzibilního procesu vzájemného působení, poněkud drasticky nazývaného „estetickým konzumem“; je výsledkem našeho hodnocení a je tedy přímo závislá na našem postžení a posouzení.

Fantaskno v umění je kromě toho ka-

tegorií historicky určovanou; vyvíjí se. (A v dějepisu malířství najdeme pro tento vývoj obsahových i výrazových prvků fantaskna znamenité příklady: stačí jen sáhnout k námětu, který byl s oblibou a opakovaně zpracováván umělci různých epoch, např. ke známému motivu Pokušení svatého Antonína, který se rozvíjí od Gh. Starniny přes Bosche, Grünewalda, Schongauera, S. Rosu, Brueghela aj. až po současnost, k Ernstovi či Dalimu.) Co se našim předkům zdálo úděsné a fantasticky sugestivní, to nám může v jiných podmínkách připadat jako strnulé, vybledlé a panoptikální. Ale podobně jako u pocitu krásy – přes všechny proměny našeho estetického citění a názoru – zůstávají v každém opravdu uměleckém díle a u postižení fantaskna v každém opravdu imaginativním obraze rysy, které přetrvávají věky. Jsou tu nevymazatelné a ustálené jako známky toho obecně platného, věčného a nadaktuálního v umění.

Tak i dnešní divák shledává v díle Hieronyma Bosche z 15. století sloučení fantaskního plánu a realistických prvků, absurdně působícího celku a důvěrně známých detailů, a to v takové míře, jak byly souhrnně chápány ve své době, totiž jako groteska a zároveň jako protestantská moralita. Je to žánr stále zároveň šílený i rafinovaně výmluvný, stále snový i racionální, stále hravý i etický, tajemný i adresný. Nebo jako u Giuseppa Arcimbolda je to stále tatáž hádankovitá alegorie z dob rudolfínské Prahy, ale podnes pokoušející dnešního člověka (až se tento leonardovsky mnohostranný umělec stal na Západě, zejména ve Francii a Itálii, módní záležitostí) – princip arcimboldovské metafory a přenosu např. z neživého na živé, jak to vidíme na klasickém portrétu Knihovník, složeného z knih, používají i moderní malíři, jako Picasso (Žena s květinami), Ernst (Euklid), S. Muso (Don Quijote a Dulcinea), F. Clerici (ilustrace k Těkavým hudebníkům) aj. Onen tvůrčí „mechanismus zhuštění“, který je tvárným postupem každé fantastické práce, umění i snu, zde



# úvah o fantaskním malířství

IVO PONDĚLÍČEK

nabývá obludných rozměrů, jinotajné a zároveň hádankovité podoby. Působí jako dokonalá hříčka nebo klamavá travesť snu, ale její mnohoznačnost, nápaditost i bohatou výstavbu si nelze představit jen za pouhé účasti podvědomí, bez osvícené patronace rozumu. U Bosche spatřujeme absurdní spojení zvířecích tělíček s lidskými údy a s předměty a věcmi v *detailu*, iluzivně a racionálně zpracovaném, u Arcimbolda přímo plánovitě zhušťování organického a anorganického ve výstavbě *celého* obrazu, připomínajícího nakonec rébus, hádanku.

Oba tito velikáni fantaskní malby mají však přece jen jedno společné: zdrojem fantaskna je u nich sám *předmět* zobrazení a jeho *obsahová proměna*. A jejich model je modelem vnitřně nazřeným, je to subjektivní výtvar je jejich fantazie.

Rodokmen fantaskního malířství je ovšem rozsáhlý. I když má bezpochyby některé méně známé předchůdce, zejména v jiných výtvarných projevech, např. v grafice německého quattrocenta, v dřevorytech Ars moriendi nebo v sochách na gotických katedrálách, už v počátcích novověku těmi dvěma vrcholí. Ale stejně tak může zahrnout též italský manýrismus (okruh „disegno interno et fantastico“ estetika manýrismu Zuccariho), tvorbu Pontorma, Rossa Fiorentina, Il Parmigianina a přes Tintoretta až k El Grecovi, stejně poznamenává i velké přívržence hrůzných niterných obrazů na severu, Grünewalda, Schongauera i Dürera, a prostupuje pak celým grafickým dílem Španěla Goyi a díly Angličana Blakea, Němce Böcklina, Francouze Redona, Belgičana Ensora a Rusa Vrubela, aby vyústil v jednom svém rameni do metafyzické malby Chirica a Carry, do surrealismu Tanguya, Ernsta, Dalího, Braunera, Nashe i do magického realismu Magritta a Delvauxe, ve druhém rameni pak do „svátečního malířství“ celníka Rousseaua s jeho mexikánskou exotikou vnitřně přetavenou.

V této tvorbě se dere do popředí onen *vnitřní model*, onen „snímek světa imaginační“, který nahrazuje zevní vjem, ona



Hieronymus Bosch: *Nesení kříže*, olej, 74 × 81 cm, před r. 1516, galerie v Gentu

naprostá destilace sebevýrazu, z něhož trsy nalezneme sice všude v umění, ale nikdy ne v takové intenzitě jako v tvorbě fantaskní či imaginativní. Obrazivé zdůraznění vnitřního pocitu místo vnější iluze je definicí jeho úsilí už od počátku. Je proto tvůrčím stavem introverze a introspekce, výtvořem psychologického ponoření do sebe sama. V opaku k vnějšímu modelu nezaznamenává převážně postavení člověka ve světě, ale hlavně pozici světa v něm; odraz nejen objektivních, ale i subjektivních věcí. Zachycuje skutečnost psychickou: duševní hnutí, vize, sny a právě tak pečlivě registruje jejich hloubku a měřitelný prostor, jejich barvu a tvar, jako dílo vnějšího modelu je registruje v krajině nebo v interiéru. Ale fantaskní umění se mnohdy podílí i na zpodobení skutečnosti

vnější, když jí totiž dodává zvláštní výrazovou sugesci, která se skrývá pod povrchem věcí.

Jako by vyskočily z pekelných žaltářů a lidových snářů, z večerních vyprávění a pohádek, neboť jsou rodnými sourozenci saní a draků, objevují se na fantaskních plátnech příšery a monstra všeho druhu. Ale i k ničemu nepodobné novotvary, umělé mechanismy, potvory chimericky spojené, oživlé skelety — to všechno v manýristické disproportionality tvarů — jsou vnitřním modelem, většinou vždy tam, kde ani tradice jinak bohatá nestačí už dotěrným vidinám a fantomatickým představám umělce.

Když už zapomeneme na Goyův Spánek rozumu a jiné lepty, Grecovu Horu Sinaj nebo Dürerovu předzvěst atomového hříbu v apokalyptické Snové vizi,





Giuseppe Arcimboldo: Zima, olej na dřevě, 67×52 cm, 1563, Vídeň, Uměleckohistorické muzeum



Giuseppe Arcimboldo: Obeň, olej na dřevě, 67×52 cm, 1563, Vídeň, Uměleckohistorické muzeum

bude se nám „zázračné ve snu“, tato stěžejní tematika fantaskního umění, dávno před surrealismem zrcadlit na obrazech dalšího, dnes tak módního bijce delirantního námětu – záhadného Désideria Monsù, jehož Hořící chrámy a Zničená města nápadně souvisejí s kataklyzmaty a dramaty právě uplynulšího 16. století. „Vize zániku“, ztráta jistot a nadvláda úzkosti, vtělení strachu a známky deprese poznamenávají často tuto snovou a delirantní větve fantaskního malířství (a jak soudí např. Brion nebo Huyghe, je to hlavní příznak „l'art fantastique“), takže je toto umění označováno jako „únikové“ – a ono skutečně vyjadřuje takové tendence v dobách katastrof, kdy většinou vzniká; nebo „hraniční“ – a ono opravdu zrcadlí často stavy duše, které jsou na hranici mezi normou a psychopatií. Avšak fantaskno, jak známo, je na obraze též proto, aby podepřelo či umocnilo skutečnost, a pak musíme i ve fantaskním umění právě hledat styčný bod mezi skutečností a vidinou, v němž je fantazie

pomocníkem lidského. Ve světě reality umělec žije, v něm stojí a je s ním svázán, a tento svět mu nedovolí touhu odpoutat se, touhu vznášet se, uskutečnit absolutně. (Malíř ji může uskutečnit jen v obraze a proto motiv „vznášení“ je tak častý právě ve fantaskním umění.) Pod vlivem Leninovy teze o dvojmí druhu fantazie a rozdvojenosti lidského poznání pochopíme, proč ideově estetické hodnocení díla nemůže být přímo závislé na *intenzitě* obsaženého fantaskna, proč např. sám pojem uměleckého realismu nevylučuje velkou intenzitu tvůrčí fantazie – spíše naopak – a proč bude záležet jen a jen na výchozí situaci umělcova nazírání a na jeho tendencích poznání, jak bude dílo všestranně působivé. Goyovy grafické listy o hrůzách války málokdy naleznou v moci své obrazotvornosti historické obdoby, a přece jsou dravější, působivější, reálnější i *realističtější* než naturalisticky zpodobené obrazy bitev, z nichž předem vyčpěla všechna fantazie. Goya však přitom varuje: „Fan-

tazie, opuštěná rozumem, plodí nemožné příšery: spojena s ním je matkou umění i pramenem jeho zázraků.“ Není to snad norma, která dosud platí? V určité skupině fantaskních děl se najde opravdu množství patologického, únikového, hraničního, mediálního, neúčelného, iracionálního, co snad má právě odkrývat podobné tendence i v divákovi. Ale k této skupině je možno se obracet jen jako k tvůrčí kuriozitě, ne-li jako k výjimečným psychologickým (i psychopatologickým) případům. Namapě dějin malířství ji možno vyjádřit spojnicí mezi jmény Désiderio Monsù a Salvador Dalí. Nejsou si tak vzdáleni, byt je rozdělují tři staletí; první se svými šílenými vizemi zániku a druhý s paranoicko-kritickou metodou, kterou si přímo programaticky běře do štítu. Konečně – i Pandémonion Williama Blakea patří spíš rozboru psychopatologickému; je pln démonických energií, nevědomí, nízkých sil, obskurnosti, jež jejich původce nasbíral ve svém tvůrčím šílenství.





*Vittore Carpaccio: Sv. Jiří a drak, detail levé části, olej, celek 140×360 cm, kolem r. 1507, Benátky, Skola sv. Jiří*

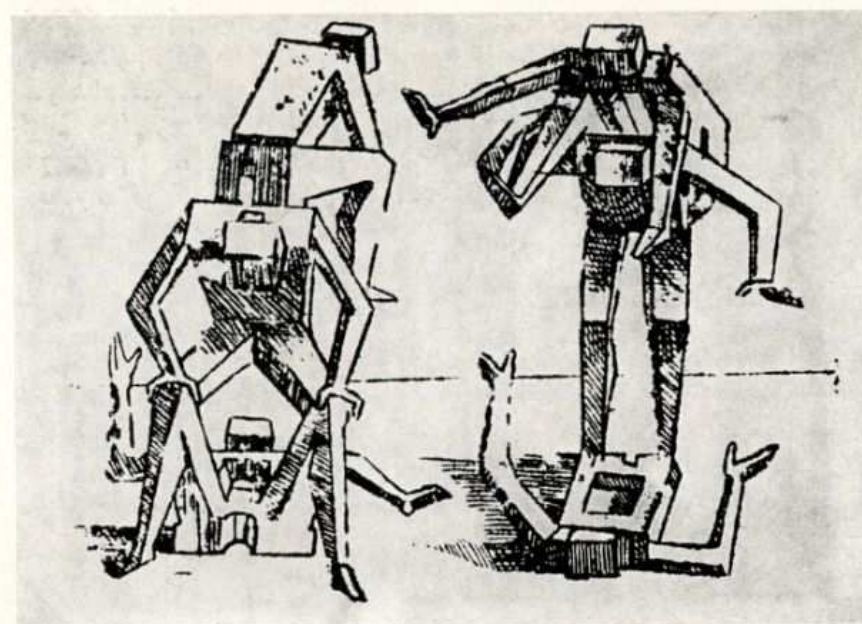
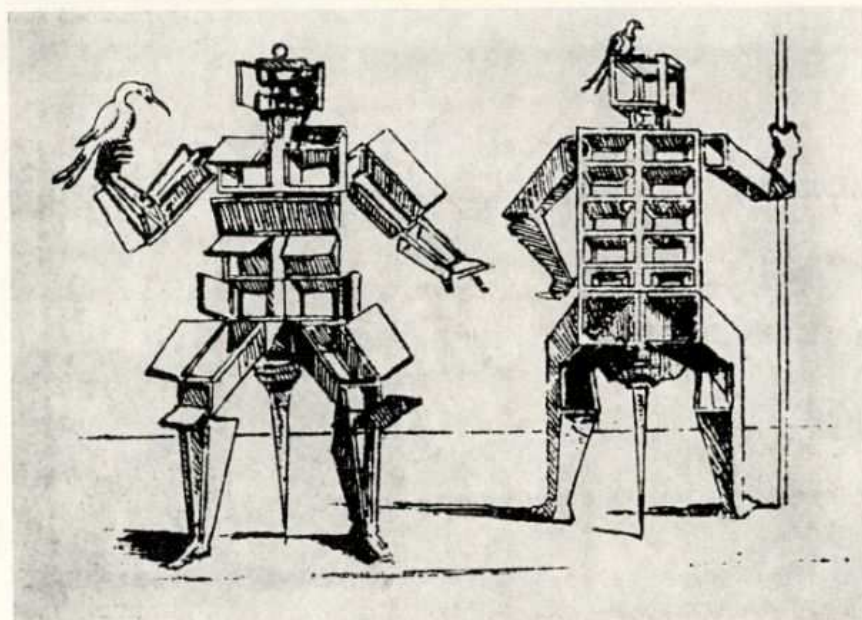
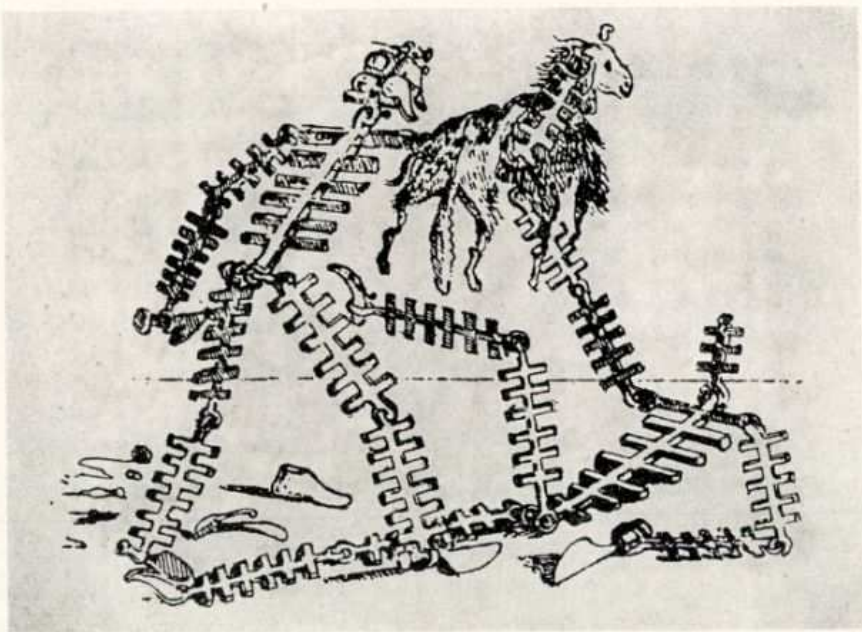


*Giovanni Bellini (1430–1516): Pomluva, olej, 34×21,5 cm, Benátky, galerie Akademie*

Ale existuje daleko početnější skupina s opačným dosahem. Imaginativní umění, nejen jako dokumentární záznam lidské psychiky, fragmentů jejího vědomí, ale též jako dokument doby, jejího úsilí a tužeb – doby, která hledá řešení svých neřešitelných problémů v *mytologii*. Mytologie je značně rozsáhlým tematickým okruhem fantaskního malířství, mytologie je totiž metaforizovanou skutečností, sjednocujícím prostředkem reálna a iluze. Připomeňme si tragický pocit tragického malíře Vrubela uprostřed rozporů před-revolučního Ruska, vzpomeňme na jeho bájesloynnou postavu Pana, zasazenou do ruské přírody s břízami a sirými lukami, takže s ní jakoby splývá, a máme tu jednotu fantaskního a reálného jako v hegelianské syntéze hluboké poezie.

Mytologická oblast námětů v nás rozehrává celou škálu citových tónů. Pro-





Giovanni Battista Bracelli: Bizarrie, médrytiny z cyklu Kurióznity různých postav, 1624, Paříž, Národní knihovna

vokuje však také náš výklad, podněcuje v člověku myšlenku. Fantastičnost mýtu lze pochopit zcela reálně, hlouběji, neboť „fantazie vytváří to, co jí napovídá skutečnost“ (Gorkij). To už však její výtvor není stigmatem úniku nebo iracionality, ale znamením předvídání, fantaskním *předjímání*. Mýtus dokáže předvídat a předjímat. Symbolizuje budoucnost a v tom tkví jeho „prorocká“ potence. Období, která jsou ohromným rozmachem tvůrčích sil, náhle objevují též sílu mytologie. Renesance, jakožto vzkříšení názoru řecko-římského, ale též moderní doba se svými revolučními zvraty zaplavily filosofii a literaturu nespočtenými hordami Ikarů, Odysseů, Antaiů, Prométheů. Ne aby v mýtu „diskreditovaly svět reality“, jak to proklamoval surrealismus, nýbrž aby v něm našly symboly a podobenství, hodící se k vystižení jejich složitosti.

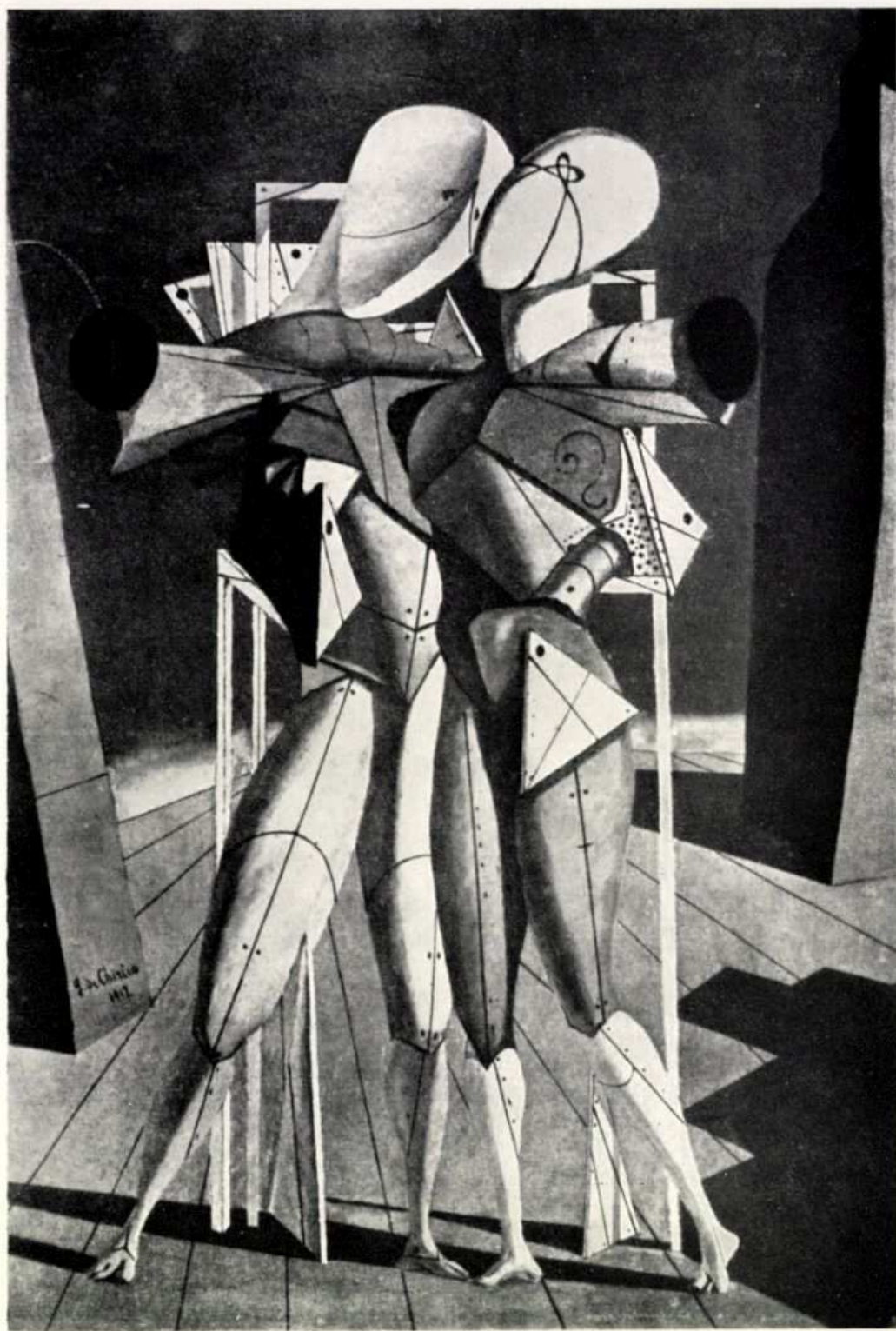
Gorkij správně upozornil, že mytologie idealizovala schopnost lidí a předvídala jejich mohutný rozvoj. Nejde však jenom o minulost: ještě dnes, vytvoří-li nějaký spisovatel či malíř obraz astronautické stanice, vizi dobytí vesmíru člověkem, musíme to chápat jako mytologii, která magicky předjímá – ve věku kosmických korábů ovšem jen o krůček – současnou vědu a koneckonců i lidskou zkušenost. Tato moderní „vědecká“ mytologie patří též k tematice fantaskního obrazu. Tak jako byli Leonardo a Michelangelo v zajetí anatomie a kosmologických teorií, tak i v moderní době propůjčuje fantaskní tvářnost dílům výtvarníků i astronautika, harmonologie, atomová fyzika, kybernetika. Předměty věd a exaktních zkoumání, celý poměr k vědě i přístup k jejím objektům z druhé a dalších stran života (neboť myšlení umělce připouští mnohost řešení, na rozdíl od myšlení vědce, jež nepřipouští jiné než jediné řešení), jejich zachycování, fixace a ustalování v odlišných vývojových láních a na jiných materiálech možno počítat k historicky nejmladšímu okruhu fantaskního umění. Ono právě v tomto okruhu více než jiné vyhovuje potřebě nové mytologie, kterou už roku 1796 požadoval jeden z prvních estetiků romantiky Schelling a kterou tak výmluvně dosvědčuje r. 1926 jeden z posledních estetiků romantiky, básník Louis



Aragon ve svém úvodu k Pařížskému venkovu.

Paul Klee byl stejně dobře vzdělán v matematice a fyzice jako v umění a hudbě. Věřil Planckově větě, že nauka o harmonii nám otevře jednou nová hlediska, a sám je ve svém imaginativním díle usilovně hledal. Neboť teorie myslících strojů a kybernetických robotů fascinuje umělce už dlouho před kubismem. Picasso a celé toto období nelze jednoznačně zařadit mezi umění fantaskní, neboť jeho úsilí se nekryje s tendencemi malby vnitřního modelu. Picassovo umění vyznává jen to, co se odehrává v tvarech a barvách na obraze; něco jiného – mimo plochu obrazu – neexistuje. Fantaskní umění naopak poroučí našim asociacím, podněcuje citové odezvy, utkává pocit a odkazuje na něco nevyslovitelného, co na obraze není. Leč pojem „fantaskní“ může být chápán v širším a dvojím smyslu: nutně se nemusí vztahovat pouze na předmět, ale i na způsob zobrazení, na formální proměnu skutečnosti, jíž se zabýval kubismus a ještě před ním tzv. anamorfotické umění.

Smyslem tohoto anamorfotického umění bylo postihnout samu strukturu postavy a nikoliv jen její naturalistickýjev. Jakýsi Ehard Schön, žák Dürerův, vytvořil už r. 1541 kresbu robota, a to v úmyslu čistě experimentálním – analyzovat totiž složitost lidské postavy, čímž se stal vlastně prvním prekubistou. Dokonce i sám Dürer, stejně jako Leonardo, skicovali figury jakoby kubistické. Byla zde snaha nejdříve čistě tvarová, formální, ale prokazatelný je tu i vliv geometrie, tj. vliv ideje zjednodušit výtvarný projev do několika podstatných konstant. V 16. století maluje v Ženevě své rytmické a dynamicky pojímané figury Luca Cambiaso a tyto jeho výtvořky ze studijních důvodů vášnivě sbíral Rembrandt a navazoval na ně, jak si dovedeme představit, i Georges de La Tour. Jestliže Schönovi panáci v lecčems připomínají Picassa, tak Cambiasova „moderní“ kresebná linie může být přípodobněna k Matissovi; nalézáme tu již počátek nové tvarové estetiky, kterou svým dílem později manifestovaly tyto dva největší antipóly moderní předmětné tvorby. A podle Schönovy kubistické struktury a Cambiasovy rytmiky a dynamiky vy-



Giorgio de Chirico: Hektor a Andromaché, olej, 90×60 cm, 1917

tvářel své postavy-roboty též toskánský mědirytec Bracelli, žijící v 17. století. Sbírká jeho fantaskních figur z geometrických tvarů se nazývá Bizarie, není to však jen bizarní geometrie v prostoru – vzdáleně připomínající drátěné konstrukce současných Američanů – je v ní i kuriózní poezie, těžko definovatelná lyrika. Bracelliho milenecké dvojice už

nejsou jen záležitostí formální proměny, tj. způsobu zobrazení lidské postavy; znovu však navozují pocit úzkosti, dokonce pocit moderního rozštěpu – je to láska přivedená k popření citu a k absurditě. Je to cit poskvrněný studeným technicismem, lidskost otupovaná strohým mechanicismem. Tajemství Bracelliho působení lze rozřešit jen filosoficky.