Malířství

1. Obecný úvod

Řekneme-li, že se vývoj ubíral od plochy k hloubce, neříkáme tím nic zvláštního, neboť je samozřejmé, že zobrazovací prostředky, vyjadřující tělesnou plnost a prostorovou hloubku, se vyvinuly teprve postupně. V tomto smyslu zde však o těchto dvou pojmech vůbec pojednávat nechci. Jev, o který mi jde, je jiný: totiž že 16. století jako stupeň umění, který plně ovládl prostředky zobrazování prostoru, uznává plošné slučování forem jako princip, zatímco 17. století nechalo princip plošné kompozice padnout a upřednostnilo vysloveně hloubkovou kompozici. V prvním případě vůle k ploše, redukující obraz na vrstvy stojící paralelně s okrajem obrazové scény, ve druhém sklon odebrat oku plochu, znehodnotit ji a učinit nenápadnou tím, že se zdůrazní vztahy mezi věcmi vpředu a vzadu, a tím, že je divák přinucen spojovat věci v hloubce.

Zdá se být paradoxní, a přece to dokonale odpovídá skutečnosti: 16. století je více plošné než 15. století. Nevyvinutá představivost primitivních umělců byla obecně vázána na plochu, jakkoli se trvale pokoušeli z jejího kouzla vymanit. Jakmile umění naproti tomu plně ovládlo zkracování a hloubku obrazové scény, přihlásilo se vědomě a důsledně k ploše jako jediné patřičné formě nazírání. Tato forma může být v jednotlivostech tu a tam narušena hloubkovými motivy, přesto však jako závazná a základní pronikla celkem. Pokud se hloubkové motivy vyskytují ve starším umění, působí většinou bez vzájemné souvislosti, horizontální rozvrstvení se jeví jako chudé. Naproti tomu nyní se plocha a hloubka staly *jedním* elementem, a protože vše prostupuje zkracování, vnímáme toto vlastní uskromnění plochy jako dobrovolné. Člověk nabývá dojmu hojnosti zjednodušené na největší možný klid a viditelnost.

Nikdo, kdo se předtím díval na malíře quattrocenta, nezapomene na dojem, jaký na něj v tomto ohledu udělala Leonardova Poslední večeře. Byť byl stůl s učedníky stále orientován paralelně s okrajem a scénou obrazu, získává seskupení figur a jejich vztah k prostoru teprve zde, ba zde poprvé uzavřenost připomínající zeď, čímž je nám tu plošnost doslova vnucena. Pomyslíme-li

dále na Raffaelův Zázračný rybolov, vzbuzuje i zde způsob uspořádání figur do souvislé „reliéfní“ vrstvy naprosto nový dojem. A stejné je to i tam, kde je jen jedna figura jako na zobrazeních ležící Venuše od Giorgioneho a Tiziana*: všude je forma umístěna dovnitř plochy, která se jasně artikuluje jako hlavní plocha obrazu. Tuto formu zobrazení nacházíme dokonce i tam, kde je rámec plochy přerušován, kde se objevuje jen v určitých bodech, v nespojitých intervalech nebo kde se rovná řada uvnitř vrstvy prohlubuje do křivky jako na Raffaelově Disputě. I taková kompozice jako Raffaelův Heliodor ještě zapadá do tohoto schématu, byť zde diagonální pohyb směřuje ze strany šikmo do hloubky: oko diváka je však z této hloubky zase vyváděno zpět a instinktivně vnímá v jednom oblouku levou a pravou skupinu figur v popředí jako hlavní body obrazu.

Leč i klasický plošný styl měl svůj vyměřený čas, stejně jako klasický lineární styl, se kterým je přirozeně příbuzný, protože všechny linie jsou vždy odkázány na plochu. Přichází chvíle, kdy se plošný rámec uvolňuje, kdy začíná mluvit sled obrazových elementů v hloubce, kdy se obsah obrazu už nedá uchopit plošnými řezy, kdy nervové centrum spočine ve vztazích mezi částmi ležícími vpředu a vzadu. To je styl znehodnocené plochy.

Přední plocha tu stále pomyslně je, ale možnost, že by se forma sloučila s plochou, není povolena. Co by mohlo v tomto smyslu nějak působit, ať už u jednotlivé figury či u multifigurálních celků, je potlačeno. I tam, kde se na první pohled zdá takový účinek nevyhnutelný – například když jistý počet lidí stojí podél okraje obrazové scény –, se malíři starají o to, aby tyto postavy neustrnuly v řadě a aby oko bylo stále nuceno vázat věci směrem do hloubky.

Odhlédneme-li od nečistých řešení 15. století, získáváme i zde dva typy zobrazení, které se navzájem liší stejně jako lineární a malířský styl. Samozřejmě si můžeme položit otázku, zda jsou to skutečně dva různé styly, každý s vlastní hodnotou a navzájem nezaměnitelné neboli můžeme se ptát, zda se hloubkové zobrazení neliší od plošného jen tím, že obsahuje více prostředků k vytváření prostoru, aniž jde co do podstaty o nový druh zobrazení. – Tyto pojmy jsou zásadní protiklady kořenící v dekorativním cítění a nelze je pochopit jen pomocí odkazu na pouhou nápodobu. Nezáleží na míře hloubky zobrazeného prostoru, nýbrž na způsobu jejího vyjádření. I tam, kde se 17. století zdánlivě oddalo čistě horizontálním kompozicím, musí bližší srovnání



Palma Vecchio

ukázat základní rozdíl východisek. Vířivý pohyb směrem dovnitř obrazu, jak ho miluje Rubens, sice na holandských obrazech nenajdeme, leč tento Rubensův systém je rovněž jen *jeden* druh hloubkové kompozice. Žádné plastické kontrasty mezi popředím a pozadím nepotřebujeme: Čtoucí žena Jana Vermeera (Amsterdam), která stojí z profilu před rovně vedenou zadní stěnou, je hloubkový obraz ve smyslu 17. století hlavně proto, že oko diváka spojuje tuto figuru s nejjasnějším světlem na zadní zdi. A když Ruysdael na obrazu Pohled na Haarlem* (Berlín) pořádá pole do samých nestejně osvětlených horizontálních pásem, nestává se proto obrazem se starým vrstvením ploch, neboť sled pásem zde promlouvá silněji než jednotlivá pásma, která divák už prakticky neumí izolovat.

Módními frázemi, povrchním pozorováním se tato věc nedá vysvětlit. Je snadné vidět, jakou daň zaplatil mladý Rembrandt své době při hloubkovém vrstvení figur. V mistrovských letech se od toho ale odvrátil. Zatímco na rytině z roku 1632 vyprávěl příběh milosrdného Samaritána umělým sledem šroubovitě uspořádaných figur, tak později, na obraze z roku 1648, dnes v Louvru*, postavil figury zcela jednoduše vedle sebe, aniž tím využil minulých stylových forem. Právě v jednoduché kompozici z pásem se princip obrazové hloubky stává dvojnásobně jasným: vše se tu činí proto, aby sled figur neustrnul v řadě jako jedno pásmo.



Tintoretto

2. **Typické motivy**

Pokusíme-li se sestavit typické proměny motivů, jeví se jako nejjednodušší případ, kdy změníme scénu s dvěma figurami postavenými vedle sebe na scénu s dvěma figurami postavenými šikmo za sebou. To se děje například v líčeních Adama a Evy, andělského zvěstování, příběhu Lukáše malujícího Marii, jakož i mnoha dalších situací, ať se nazývají jakkoli. Ne že by každý barokní obraz tohoto druhu musel mít tendenci umísťovat figury diagonálně, ale je to obvyklé a kde tato tendence chybí, tam jsou zajisté použité jiné prostředky, aby nemohl vyvstat plošný dojem z věcí postavených vedle sebe. Naopak existují i příklady, kdy klasické umění prorazí průzor do plochy. To podstatné pak ale je, že divák tento průzor vnímá jako trhlinu v normální ploše. Vše nemusí být uspořádáno v jedné rovině, potřebné je jen to, abychom tuto odchylku cítili jako odchylku.

Jako první příklad uvedu obraz Adama a Evy Palmy Vecchia*. Plošné uspořádání, před nímž zde stojíme, není rozhodně nějakým pokračováním

primitivního typu, nýbrž je to podstatně nová klasická krása tkvící v energickém vřazení do plochy, takže se vrstva prostoru ve všech částech jeví jako rovnoměrně oživená. Jacopo Tintoretto* tento reliéfový charakter zničil. Postavy se posunuly do hloubky, Adama a Evu spojil diagonální tah držící pohromadě krajinu a vzdálené světlo na horizontu. Krása plochy byla nahrazena krásou hloubky vždy spojené s dojmem pohybu.



Dieric Bouts