

Volavka, Vojtěch

K posledním italským příspěvkům do diskuse o manýrismu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1964, vol. 13, iss. F8, pp. [149]-153

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110999>

Access Date: 30. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

VOJTECH VOLAVKA

K POSLEDNÍM ITALSKÝM PŘÍSPĚVKŮM
DO DISKUSE O MANÝRISMU

Je pochopitelné, že nastávající michelangelovské jubileum oživuje zájem o problematiku manýrismu, která tak úzce souvisí s michelangelovskou uměleckou oblastí. A lze také chápat, že to jsou právě Italové, kdo se těmito otázkami teď intenzivněji zabývá. Zájem o manýrismus se v italské umělecké historii projevuje ovšem už od prvních let po druhé světové válce a pokračuje od těch dob v různých směrech a z různých hledisek. Byly k tomu, jak se zdá, i jiné, hlubší příčiny. Tak jako postimpresionistická atmosféra v době Julia Meier-Graefeho, jenž ve své Španělské cestě prvně upozornil na Greca, a Maxe Dvořáka, který první načrtnul, o generaci dřív než dnešní Italové, profil manýrismu, tak dnes asi současné avantgardní italské umění tamním historikům znova přibližuje manýrismus a určité jeho stránky, zajímavé zase z hlediska dnešní doby. Není to také dávno, co jsme například četli zprávy o nově objevovaných památkách manýristického sochařství a architektury v Bomarzu u Viterba. To však už byly publikovány práce G. Brigantiho, který se z italských historiků mladší generace v posledních dobách nejvíc zabýval italským manýristickým malířstvím. V jednom z posledních čísel revue *L'Europa letteraria* (čís. 15—16, 1962) věnuje pak Vittorio del Gaizo pozornost přímo otázce Michelangela a manýrismu a shrnuje při tom i mínění svých kolegů.

Italští autoři zabývající se manýrismem mají ovšem před sebou nejenom průkopnický čin Dvořákův. Mimochodem řečeno nejsou mu za něj ani příliš vděční, asi proto, že viděl vrchol manýrismu v Grecovi. Před nimi už také Weisbach, Friedländer, Pevsner a Panofsky uvedli ve třicátých letech manýrismus určitěji do systému dějin umění. Podle italského mínění zas až příliš určitě. Italové jsou totiž proti soustavnějšímu zařazování manýrismu do dnešního periodizačního schématu. Asi proto, že každé hlubší poznávání probouzí u badatele v určitém stadiu, na kterém oni právě asi také jsou, celkovou nejistotu. Nelze si tu však nepovšimnout i jiné stránky věci. I když lze například Friedländera sotva podezřívat z nějaké — vědomé — náklonnosti k surrealismu, není pochyby, že k tomuto uvažování o manýrismu došlo v přibližně současné době s nástupem surrealismu

a že se u Panofskyho tento interes rozvíjel celkem paralelně s jeho ikonologií, jejíž metodický postup byl rentabilní právě v okruhu manýristické obsahovosti. Lze sotva pochybovat, že společným rysem, jak vzhledem k ikonologii, tak k surrealismu, bylo ono obsahové přetížení, pro manýrismus tak příznačné. Hned uvidíme, které to pak byly prvky obsažené v manýrismu, jež jsou přitažlivé pro dnešní, v časovém postupu už třetí vlnu snah o rehabilitaci manýrismu. (Budiž zde dovoleno připojit ještě malou poznámku o ikonologii. Nejmladší její stoupcem jdou u nás, zcela zbytečně a bez důvodu, tak daleko, že neváhají pokládat historiky umění, jak jsme se nedávno dočetli ve Výtvarné práci, za „odborníky“. Taková ikonologie by ovšem mohla vést k vulgarizaci, tentokrát z nedostatku zasvěcenosti do oboru jakožto vědního celku.)

Del Gaizo vzpomíná Josepha de Siguenza, který roku 1605 napsal, že jen Hieronymus Bosch měl odvalu malovat lidi, jací jsou uvnitř. Vzpomíná a zároveň mu odporuje. A jistě má pravdu v tom, že italský Boschův současník, jen o dva roky mladší Leonardo da Vinci, mu v tomto smyslu není příliš vzdálený svými monstrózními karikaturami, svými popisy snů a krajinami zasaženými kataklysmaty. I když ještě viděl věci s výše jistého moralismu renesanční povahy. Dnes, kdy nepozorujeme Leonarda už wölfflinovskými očima našich otců nebo dědů, nevidíme na něm jen známou „uměřenost a veselou harmonii“, a chápeme také, že Leonardo i jinak anticipuje některé základní prvky manýrismu. I když už Friedländer mluvil o „latentním manýrismu“ v klasické době, Brigantimu patří zásluha, že se první ohlédl do quattrocenta po kořenech manýrismu. Byl to však del Gaizo, který velmi příznačně precizoval manýristický aspekt Leonardova umění a zároveň přitom promluvil z dnešního svého hlediska. Postřeh, že cesty, kterými se v italském malířství uplatňovalo podvědomí, se jen málokdy vzdalovaly od viditelného, je jistě správný. Další these, že tyto cesty na sebe braly formy blízké senzibilitě italských umělců, totiž podobu krásy, není však už tak nepochybná. Je správná u Leonarda. Nedávno jsme si například jasně uvědomili na výstavě Jana Zrzavého, jak Leonardo, kterého si tento umělec vybral za učitele tvarové výstavby obrazu, stačil do svého ideálu krásy vtělit i to, co má blízkého, jak jsme řekli, Boschovi a co právě Zrzavému Leonarda zpřístupňovalo. Jde totiž v podstatě o podobnou polohu, na kterou se o více než čtyři sta let později soustředila moderní takzvaná černá poezie a kterou lze tak často v různých podobách sledovat v dnešním avantgardním umění. O spojení krásy v klasickém slova smyslu s tímto „černým“ aspektem lze do jisté míry mluvit také u Michelangela, například u jeho sochy Noci z medicejských náhrobků, noci, „času sladkého, byť černého“, jejíž krásu sám opěvoval i ve svém známém sonetu. A podobně je tomu i s tím „černým zrcadlem“, které podle Cecchiho jako by probleskovalo celým toskánským manýrismem. I když tu někteří malíři neváhají používat deformace, stupňované až do grotesky, vycházejí skoro vždycky z určitého kánonu krásy, na který však navěšují množství elementů veristické povahy a ze spojení

obojího pak docilují zamyšlené morbidnosti. V různých fázích vývoje manýrismu a u různých osobností se ovšem poměr ingrediencí mění. Parmeggianino, který se sám pokládal za nástupce Raffaelova, by tu mohl být považován za představitele kultu „krásy“. Víme však, že se stal alchymistou, morálně se rozložil a zemřel v bídě. Pontormo, o kterém je známo, že byl lunatikem, zdůrazňoval od začátku diabolické rysy svého umění. I když lze v současném italském sochařství (Greco, Manzu) pozorovat některé rysy analogické s elegancí Gianbolognovou, převládají tu, až k předním pozicím avantgardy, například k Burrimu, živly veristické (viz též film). Tyto prvky a celková neangažovanost jsou jistě dnešnímu italskému stanovisku z manýrismu blízké.

Je ovšem třeba neztratit z dohledu, jak již bylo naznačeno, také periodizaci manýrismu, která se dnes už jeví celkem jasně. Datum 1520, po kterém podle Heinricha Wölfflina nevzniklo už žádné „ryzí dílo“, převzal Max Dvořák i všichni ostatní jako skutečný začátek manýrismu, i když jeho kořeny sahají, jak jsme viděli, ještě dále. Za dobu jedné generace se však klima manýrismu změnilo a nové pokolení se, asi od roku 1550, už zřejmějše odvrátilo od mučivé religiozity pozdější Michelangelovy tvorby. Umění dostává naopak profánnější charakter a vystupují do popředí rysy výstřednosti, k jejímž manifestacím patří třeba nejen Arcimboldo, ale i Cellini a které pak doznívají v třetí fázi manýrismu, uskutečňované následující, ještě intelektuálněji generací, do roku 1580. Ovšem na půdě Itálie. Za Alpami pokračuje totiž toto hnutí, začaté, podobně ostatně jako sama renesance, několika Florentňany, ještě dále a dosahuje tak časové rozlohy jednoho celého století. I když se potom zabarvení manýrismu diferencuje, jsou italští historikové celkem právem hrdí na toto hnutí, které spojilo tolik umělců i konzumentů umění z valné části tehdejší vzdělané Evropy. Neň při tom nezajímavé, že se to děje v době hlubokého politického úpadku Itálie. Jsme tu zřejmě svědky analogického historického zjevu, na který už poukázal kdysi Tietze, když mluvil o expanzi moderního umění z Francie v době, kdy tato země ztratila své velmocenské postavení.

Ačkoli od začátku nejde, jak už Dvořák rozpoznal, o jednotný proud, — proto šel ve svém výkladu „po vrcholech“, po hlavních osobnostech — mění se během tohoto vývoje základní představa celkem jednotně. Dotkli jsme se už poměru manýrismu k ideálu krásy, odvozovanému z antiky. Klasicismus byl zprvu v programu manýrismu, je ovšem třeba si uvědomit, že památky antického sochařství, ze kterých se poučovali i malíři, se tehdy teprve začaly množit. Roku 1430 bylo v Římě známo jen šest antických soch a ještě při příchodu Michelangelově do Říma „nevyrazily antické prameny na povrch“ (Grimm) v příliš velké šíři. Víme, že to byl hlavně Raffael, který po nich doslova pásl a v době své vrcholné kariéry ve Vatikáně si vydržoval celou síť lidí, kteří všechny nálezy kontrolovali a obkreslovali pro něj. Raffael zde tedy byl hlavním zprostředkovatelem a mladá generace tu vskutku podléhala spíš jakési módě. To byl také asi jeden z důvodů,

proč se poměrně brzy po Raffaelově smrti uplatnily antiklasicistické — a při všem intelektualismu iracionální — rysy nového umění. Friedländer tu zjišťuje „antiklasicistickou revoluci“. Jakou konkrétní úlohu přitom hrál Michelangelo, není dosud zcela jasno, a zde se právě diskuse zauzluje. Už Dvořák ukázal, že Michelangelova tvorba byla od prvních začátků pramenem nového uměleckého nazírání tím, že ve své subjektivnosti nastolila ryzí tvůrčí činnost jako princip hlavní a že toto ryzí umělectví je v podstatě opakem antiky. Víme také, že Michelangelo znal několik význačných děl helenistického sochařství, ale že antika pro něj nikdy nebyla absolutní normou. Také jeho poměr k přírodě byl nový. Tvrdil, že „krásy se nedocílí imitací přírody, nýbrž skrze vnitřní ideu, která vyvěrá z umělcovy duše“. To je ona Michelangelova „krása vymyšlená nebo v srdci cítěná“, z níž se pak snadno mohla zrodit nová virtuozita. Připomeneme-li ještě onen „noční aspekt“ Michelangelovy inspirace, o němž už byla řeč, není třeba dlouhého rozmyšlení, abychom viděli, že Michelangelo vskutku představuje východiště manýrismu. Zůstává otázkou, do jaké míry lze jeho samého považovat za manýristu. Briganti v této věci, jak se zdá, dvakrát přehnal. V citované poslední práci (*La maniera italiana*, 1961) pokládá Michelangela za manýristu, ačkoli předtím, ve studii *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi* (1945) byl názoru právě opačného. Přitom se však brání tomu, aby manýrismus byl považován za epochu zprostředkující mezi renesancí a barokem, a chce vidět, jako skoro všichni italští autoři — shodně s Hauserem — manýrismus jako součást renesance. V tom tedy by se tyto dnešní názory diametrálně lišily od někdejších názorů Rieglových, který viděl v římské Michelangelově tvorbě vznik baroka.

Má-li se však podle posledních názorů považovat manýrismus za pouhý aspekt renesance, jaký je potom vztah manýrismu k baroku? Pokládáme-li za rozhodující životní pocit, a ten přece má umělec vyjádřit především, je manýrismus něčím docela jiným než renesance. Neangažovanost manýrismu jej však stejně odlišuje od baroka, které je převážně uměním propagandy. S Pevsnerem, který jej chce považovat za „protireformační styl“, nelze vůbec souhlasit. Na druhé straně ovšem nelze zas popřít určité souvislosti mezi manýrismem a barokem. Pravda je, že subjektivistický, gotizující charakter manýrismu podpořil recepci italské renesance za Alpami, například ve Francii Františka I., kde čistá renesance byla domácím prostředím zprvu nesnadno stravitelná. Tato nová „latina“ vnikla však za Alpami zejména v pozdějších dobách také do odlehlejších oblastí, jež utrpěly třicetiletou válkou, a zde už připravovala půdu baroku. Pisatel těchto řádek měl před mnoha lety příležitost upozornit na tyto okolnosti na poli sochařství. Věc je ovšem o to složitější, že přitom neběží jen o otázky formální. V klasicistické i monumentálnější větvi baroka se najdou polohy manýrismu nepochybně příbuzné, zejména na začátku baroka, kde je blízký klasicismus renesanční, a na jeho konci, v blízkosti klasicismu 19. století.

Zde bude třeba ještě dalšího a hlubšího bádání jak pokud jde o manýrismus,

tak o baroko. A ovšem i ve studiích michelangelovských, které budou asi obohaceny o další práce k nadcházejícímu jubileu. Poslední Brigantioho práce o Pietrovi do Cortona a o barokním malířství mi zůstala prozatím nepřístupná. Jinak se však zdá, že italští historikové umění nejeví ve svém teoretickém uvažování o baroko valný zájem. Je to vlastně tím podivnější, že poslední vývoj zdokonalené techniky betonu by mohl vést, jak se zdá, k jakémusi novému baroknímu období v avantgardní architektuře. Zatím se zdá přitažlivější zjemnělá senzibilita a intelektualismus manýrismu.

ОТНОСИТЕЛЬНО УЧАСТИЯ ИТАЛЬЯНЦЕВ В ДИСКУССИИ О МАНИРИЗМЕ В ПОСЛЕДНЕЕ ВРЕМЯ

В связи с предстоящим юбилеем Микеланджело (1564—1964) автор делает обзор дискуссии относительно проблемы маниризма в итальянской литературе последнего времени. С тех пор, когда термин маниризм был восстановлен М. Дворжаком, он был широко разработан и теперь необходимо определить его назначение в периодизации. Автор придерживается мнения, что Микеланджело является основателем маниризма, однако самое его творчество нельзя считать полностью маниристическим.

