FILOZOFIA
Roč. 68, 2013

POJEM INTÍMNEHO V MALIARSTVE 17. STOROČIA: POUSSINOVE AUTOPORTRÉTY A VERMEEROVE ŽÁNROVÉ VÝJAVY

KATALIN BARTHA-KOVÁCS, Univerzita v Segedíne, Maďarsko

BARTHA-KOVÁCS, K.: The Concept of Intimacy in the 17th Century Painting: Poussin's Self-Portraits and Vermeer's Genre Scenes
FILOZOFIA 68, 2013, Supplementary Issue No 1, p. 144

This article focuses on the concept of intimacy in painting. Based on pictorial examples of the 17th century, it explores two aspects of intimacy: the close relationship (shown by Poussin's self-portraits) on one hand and the interiority (associated with Vermeer's intimate genre scenes) on the other. It also aims to demonstrate that the concept of intimacy exceeds the dimension of spatiality and is also attached to the other subject-related categories (such as the manner of painting of the artist).

Keywords: Intimacy – Self-portrait – Genre scene – Poussin – Vermeer

Keďže skúsenosť intímneho, rovnako ako skúsenosť cudzieho, patrí do paradigmy intersubjektivity, odvoláva sa na metafory, ktoré majú väčšinou priestorový charakter. Nech sa to zdá akokoľvek prekvapujúce, pojem intímneho nevyhnutne nevylučuje pojmy cudzieho a iného. Oscilovanie medzi *domácim* a *cudzím* alebo medzi každodennosťou a nekaždodennosťou prekračuje dichotómiu binárnych opozícií. V oblasti maľby možno kategóriu intímneho na úrovni námetu chápať ako utiahnutie sa do každodennosti a súkromia (zároveň so stiahnutím sa zo spoločnosti a verejného života), zatiaľ čo *intímny vzťah* predpokladá aspekt recipovania obrazov a predstavuje (opätovné) otvorenie sa voči verejnému, spoločenskému. Intímne potom prestáva byť čisto teoretickým pojmom a napĺňa sa citom, zážitkom.

Výraz „intímny" v spojení „intímny priestor" odkazuje na dimenziu interiority a vnútrajška, ktorá sa vymyká logickej analýze (nepozná ju) a ktorá patrí do registra citovosti. Chceme sa venovať pojmu intímneho v maliarstve a na príklade obrazov zo 17. storočia sa pokúsime ukázať, že tento pojem prekračuje dimenziu priestorovosti a že je rovnako spätý s časovosťou, prípadne s inými kategóriami, ktoré sa viažu na subjektivitu maliara (v zmysle umelcovho spôsobu maľby). Cieľom nášho článku je prostredníctvom analýzy obrazov a interpretácie francúzskych teoretických a kritických textov o umení poukázať na niektoré charakteristické typy vzťahov, ktoré v sebe zahŕňa pojem intímneho.

Pojem intímneho a maľba: terminologické otázky. Pojem *intímny* vychádza z latinského *intimus*, ktorý je superlatívom od *intus* (znamená „vo vnútri") a vo francúzštine označuje to, čo je v najvyššej miere vnútorné. Ak sa pozrieme na definície vo fran-

Filozofia_MCI_KB.indb 144 11. 6. 2013 13:17:38

cúzskych všeobecných slovníkoch zo 17. storočia,[1] poukazujú na používanie prevzaté z latinčiny. Podľa hesla „intímny“ v *Poklade francúzskeho jazyka* (*Trésor de la langue française*) od Jeana Nicota toto adjektívum označuje „to, čo je v hĺbke a vo vnútri“, ako príklad na použitie slova je uvedené spojenie „intímne priateľstvo“ (Nicot 1606, 353). Článok pripomína, že slovo „intimus“ je v latinčine superlatív a spresňuje, že pojem znamená „veľmi alebo značne vo vnútri“. Heslo „intímny“ v *Univerzálnom slovníku* (*Dictionnaire Universel*) od Antoina Furetièra kladie takisto dôraz na perspektívu úzkeho vzťahu, ktorý tento pojem zahŕňa a uvádza, že ako teologický pojem slovo „intímny“ znamená zároveň „zvláštny, dôverný, skrytý“ (Furetière 1690, zv. 2). No namiesto toho, aby sme hromadili príklady pochádzajúce zo slovníkov zo 17. storočia, bude podľa nás užitočnejšie porovnať ich s významom, aký má pojem „intímny“ v súčasnom francúzskom estetickom slovníku.

Výraz „intímne“ vo vzťahu k literatúre a umeniam aj v modernom období odkazuje na sféru vnútorného a hlbokého, no tento prvotný, z latinčiny pochádzajúci význam je doplnený o ďalšie aspekty. Heslo „Intímny“ v *Estetickom slovníku* (*Vocabulaire d'esthétique*), ktorého autorkou je Anne Souriau, nepoužíva spojenie „intímny žáner“ vo vzťahu k výtvarnému umeniu, ale k literatúre. Intimizmus je definovaný ako „spôsob kompozície a cítenia“, intímne sa má prejavovať prostredníctvom „presvitania poetického v každodennosti“ (Souriau 2004, 899). Význam tohto výrazu aj vo vzťahu k obrazu spočíva tak v špecifickom spôsobe tvorby, ako aj v námete: intímne sa preto môže vynoriť kdekoľvek, v každom období a v ktoromkoľvek žánri (Madelénat 1989). Jestvujú však určité obdobia a maliarske prúdy, v ktorých je uprednostňované. Umelecká kritika používa výraz intímneho na označenie Chardinovho žánrového výjavu, Watteauovej galantnej slávnosti, prípadne niektorého žánrového výjavu, pochádzajúceho z holandského Zlatého storočia, kde sa intímne dotýka nevypovedateľného a ticha. Dejiny umenia poznajú dve významné intimistické hnutia: prvým bolo to, ktoré poznačilo holandské maliarstvo 16. a 17. storočia, ďalším bolo hnutie, ktoré charakterizovalo určité tendencie francúzskeho maliarstva 17. a 18. storočia.

Ostáva zistiť, ako je intímne stvárňované v obrazoch a ako sa z neho stane obrazový koncept. V literatúre je intímne typické pre žánre, označované ako „písanie (o) ja“, teda pre autobiografiu, korešpondenciu a osobný denník (autorovi ide o to, aby ukázal seba, hovoril o sebe).[2] Ekvivalentom osobného denníka je v maliarstve *autoportrét*, ktorý maliarovi umožňuje zavše bolestivú konfrontáciu so samým sebou a zobrazenie nemilosrdnej práce času. Samozrejme, existujú aj iné obrazové námety než maliarovo „ja“, ktoré sú svojou povahou intímne. Rozjímanie, spánok, čítanie listu alebo knihy, ako aj ďalšie výjavy z každodenného života – keď sú postavy na obraze ponorené do svojej činnosti a nevenujú pozornosť divákovej prítomnosti – sú takisto typickými intímnymi námetmi. Intímne sa

[1] Osvietenské storočie zažilo vlnu špecializovaných slovníkov, medzi ktorými boli aj slovníky venované umeniu, ako napríklad Pernetyho slovník, de Lacombov slovník alebo slovník de Wateleta a Lévesqua.

[2] O „písaní (o) ja“ pozri medzi inými Gusdorfa (1990) alebo Lejeuna (1996).

Filozofia_MCI_KB.indb 145 11. 6. 2013 13:17:38

vo všeobecnosti neobjavuje v žánroch, považovaných za vznešené (ako napríklad historická maľba s náboženskými, dejinnými alebo alegorickými výjavmi), ale v tých, ktoré sú označované za nízke alebo vedľajšie. Necharakterizuje však všetky vedľajšie žánre rovnakým spôsobom: divák (vždy je to totiž divák, ktorý chápe maľbu ako intímnu), za intímne zriedkavejšie považuje plátna bez ľudskej prítomnosti (zátišie alebo krajinku), ako tie, na ktorých je prítomná ľudská postava (portrét, niekedy krajinku s postavami, ale hlavne žánrovú maľbu).

Na príkladoch obrazov budeme ďalej ilustrovať dva typy námetov, ktoré korešpondujú s charakteristickými prejavmi intímneho v 17. storočí. Ide o dve rôzne použitia, ktoré možno odvodiť z etymológie tohto pojmu: *intímny vzťah* budú ilustrovať Poussinove autoportréty, (skrytý) *vnútrajšok* zasa Vermeerove žánrové výjavy.

Poussinove autoportréty. Špecifickosťou žánru autoportrétu je to, že doslova – a viditeľne – uvádza na scénu maliarovu skúsenosť vpísania sa do svojho obrazu: ide tu o oscilovanie medzi totožnosťou a inakosťou, inak povedané, o nenápadné vynáranie sa postavy druhého prostredníctvom obrazu seba. Autoportrét je *intímny* a zároveň *cudzí*: podobá sa na svoj predmet (subjekt, ktorý ho vytvoril) a zároveň je od neho odlišný. Je to trochu paradoxné, ale v prípade autoportrétu sa prostredníctvom ja objavuje cudzí, iný. Príklad dvoch verzií *Autoportrétu* Nicolasa Poussina – jednu verziu maliar vytvoril v roku 1649 pre Pointela, druhú o rok neskôr pre Chanteloua – nám poslúži na to, aby sme sa dotkli niekoľkých otázok, súvisiacich s pojmom intímneho. Zároveň sa pokúsime nájsť možné príčiny utrpenia, bolesti, ktoré maliar prežíval pri tvorbe svojich autoportrétov, ako o tom svedčia dojímavé slová, ktoré napísal 29. mája 1650 v liste adresovanom mecenášovi a priateľovi Paulovi Fréartovi de Chanteloup: „Nemôžem vyjadriť bolesť, akú som pociťoval pri tvorbe tohto portrétu..." (Poussin 1994, 157). Vzniká potom otázka, aké svedectvo vydávajú Poussinove autoportréty o intímnej skúsenosti aktu maľby, tvorby diela „v utrpení".

Prv než sa pustíme do analýzy, je dôležité uviesť niekoľko všeobecných poznámok o portréte ako žánri, ktorého prvoradou funkciou bolo odjakživa zobrazovať niekoho „prítomného, hoci neprítomného" (Piles 1989, 93). Inak povedané, portrét je stvárnením absencie: ponúka, ba vystavuje pred divákov pohľad určitú prítomnosť absencie. Portrét funguje podľa vzoru metafory *in absentia*: je vytvorený, aby uchoval obraz aj v neprítomnosti danej osoby, aby ju urobil nesmrteľnou aj po tom, ako už zomrela (Nancy 2000, 53). Portrét je zobrazením osoby kvôli nej samej, jej zobrazením ako jednotlivca, a preto musí zachovávať „krajnú podobnosť" s originálom: podstata portrétu spočíva vo vernom vystihnutí rozlišujúcich čŕt jeho predlohy. V porovnaní s inými žánrami maľby je teda praktický účel portrétu presne definovaný: *podobá sa* na jednotlivca v jeho jedinečnosti. Jediná činnosť, ktorú portrét pripúšťa, je maľovanie: buď zhotovenie portrétu iného maliara, alebo autoportrétu.

Čo by sme mohli povedať o zvláštnom prípade portrétu, ktorým je autoportrét?[3] V umenovednej teórii je rozšírené tvrdenie, že každý portrét možno v širšom zmysle po-

[3] Autonómny autoportrét – pri ktorom nejde iba o zobrazenie maliara pri práci, ale ktorý chce zachytiť aj individuálnu fyzickú podobnosť – je známy až od renesancie.

Filozofia_MCI_KB.indb 146 11. 6. 2013 13:17:38

važovať za autoportrét a že každý maliar zobrazuje na svojich obrazoch v istom zmysle sám seba. V úzkom zmysle slova je autoportrét podmnožinou portrétu, ktorého zvláštnosťou je to, že samotný maliar sa stáva modelom. Autoportrét odkazuje iba sám na seba, alebo – inak povedané – má vzťah iba k samému sebe: ide o vzťah k „sebe", toto „sebe" je v skutočnosti „ja". Z ontologického hľadiska je to zásadne sebareferenčný vzťah: autoportrét *sa podobá na seba*. Autoportrét je totiž definovaný vzťahom, založenom na pohľadoch, na intímnom vzťahu medzi zobrazenou osobou (znázornený subjekt) a jej divákom (dívajúci sa subjekt). Na väčšine autoportrétov je maliar zobrazený tvárou k divákovi a prijíma jeho pohľad. V každom prípade je zobrazenie kvôli zrkadleniu a hre križujúcich sa pohľadov na autoportréte vždy závratné. Obraz ponúka divákovi tvár maliara, ktorý keď sa maľoval, hľadel sám na seba a ktorého obraz práve *teraz* hľadí na diváka, v prítomnosti recipovania obrazu. Autoportrét sa vystavuje neznámym pohľadom a zároveň – prostredníctvom problematiky vzťahu k sebe – vyjadruje napätie medzi otvorenosťou (vystavenie mimo seba, navonok) a uzavretosťou (prítomnosť v sebe) (Nancy 2000, 81). Autoportrét sa skrýva a zároveň sa ukazuje: zobrazuje maliara s atribútmi, ktoré predvádza, ukazuje jeho funkciu, pričom skrýva jeho osobnosť. Pohľad portrétu sa zvykne odrážať v prvkoch na plátne, ktoré ho znásobujú: farebný nádych ťahu štetca, žiarivá škvrna, diamant na prsteni, pohľad ďalšej postavy alebo diadém, ako je to na Poussinovom druhom *Autoportréte*.

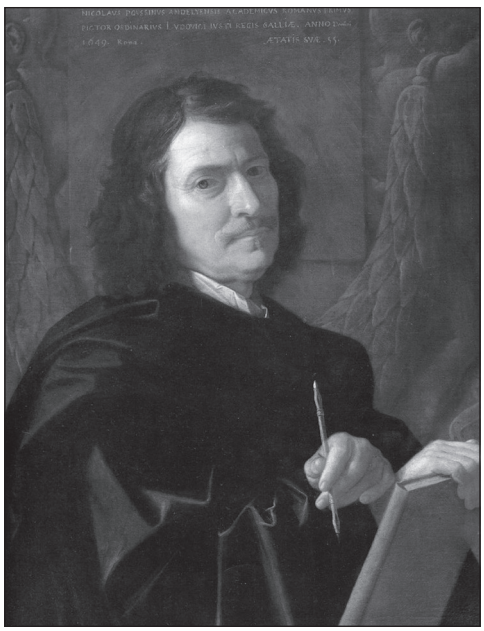
Našťastie, okolnosti zrodu dvoch Poussinových autoportrétov sú vďaka maliarovej korešpondencii s Paulom Fréartom de Chantelou dostatočne zdokumentované. Ako dokazuje ich listová výmena z roku 1647, Poussinov priateľ túžil vlastniť portrét s umelcovou podobizňou, nie však nevyhnutne jeho autoportrét. Takmer rok a pol sa Poussin márne pokúšal nájsť v Ríme portrétistu, ktorého by považoval za schopného splniť túto úlohu. Napokon sa rozhodol namaľovať svoj portrét sám. Poussinova korešpondencia ukazuje, že v roku 1649 pracoval nie na jednom, ale na dvoch autoportrétoch, z ktorých jeden bol už dokončený a na druhom ešte pracoval, keďže ďalší mecenáš, Jean Pointel, si u neho takisto objednal portrét. Poussin ho musí ubezpečiť: „Pán Pointel dostane portrét, ktorý som mu sľúbil a na ktorý vonkoncom nemusíte žiarliť, lebo som dodržal sľub, ktorý som vám dal, že dostanete ten najlepší a najväčšmi verný portrét: sám uvidíte ten rozdiel" (Poussin 1994, 157). V tom istom liste sa v už citovanej vete zároveň objavuje slovo *bolesť*: „Nemôžem vyjadriť bolesť, akú som pociťoval pri tvorbe tohto portrétu, obávam sa, že by ste si mysleli, že tým chcem zvýšiť jeho cenu..." (Poussin 1994, 157).

Oba autoportréty majú v Poussinovom diele špecifické miesto, vieme totiž, že umelcovi nebol žáner portrétu vôbec blízky. Poussinovu nevôľu zveriť komukoľvek úlohu namaľovať jeho portrét a fakt, že si radšej sám dal „námahu"[4] zhotoviť vlastný portrét, sa dá vari vysvetliť jeho odmietaním toho, aby niekomu inému slúžil ako model, aby sa vystavil pohľadu iného maliara. No maliarova diskrétnosť či hanblivosť môže byť iba čiastočným dôvodom. Ďalším aspektom, ktorý treba takisto zvážiť, je nepísané pravidlo, že v prípade autoportrétu musí verejná „funkcia" (status maliara) prevážiť nad zobrazením vnútornej

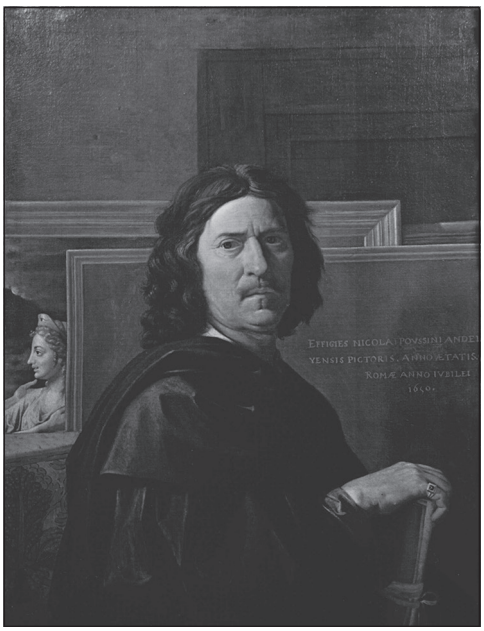
[4] *Peine*, výraz prekladaný vyššie, v citáte, ako bolesť; pozn. prekl.

Filozofia_MCI_KB.indb 147 11. 6. 2013 13:17:38

osoby. Každopádne, Poussinova nedôvera voči psychologickému portrétu sa prejavuje určitým sklonom k alegorizácii, ktorá ide ruka v ruke s oddialením diváka: tento sklon vysvetľuje, že druhý Poussinov *Autoportrét* je mimoriadne uzavretým obrazom (Ilustrácia č. 2). V protiklade k miernemu a uvoľnenému výrazu na prvom *Autoportréte* (Ilustrácia č. 1), druhý prezrádza akúsi nevysloviteľnú horkosť, odrážajúcu sa na kŕčovitých črtách tváre.



Ilustrácia č. 1
Nicolas Poussin: *Autoportrait pour Pointel* (1649). Berlin: Staatliche Bodemuseum.



Ilustrácia č. 2
Nicolas Poussin: *Autoportrait pour Chantelou* (1650). Paris: Louvre.

Existencia dvoch autoportrétov je v Poussinovom diele čímsi mimoriadnym, za ich zhotovenie maliar viditeľne „zaplatil". V prvom rade, umelec nebol nútený urobiť vlastný portrét, sám si zvolil toto riešenie. A ďalej, dôvody dvojitého autoportrétu nie sú celkom jasné, môžeme sa o nich iba dohadovať: možno musel namaľovať druhý autoportrét preto, lebo bol s prvým nespokojný a chcel vytvoriť taký, ktorý by bol lepší a väčšmi podobný. Celý tento „príbeh" možno považovať za obrazový ekvivalent literárneho autobiografického gesta, pričom vyvoláva množstvo otázok o *vzťahu* maliara k jeho portrétu. Nie je to teda zdvojenie samotného obrazu, ale autobiografického gesta, pretože druhé plátno nie je iba zopakovaním prvého. Ak ich chceme porovnať, je vhodné, aby sme na ne hľadeli nie cez prizmu ich podobnosti, ale cez prizmu rozdielov medzi nimi, ktoré vytvárajú celý systém variácií (Marin 1995, 187).

Princíp variácie sa objavuje v *teórii obrazových modusov*, ktorú Poussin vysvetľuje Chantelouovi v liste z 24. novembra 1647. Poussin tu robí paralelu medzi hudobnými tó-

Filozofia_MCI_KB.indb 148 11. 6. 2013 13:17:39

ninami (*modes*) a obrazovými námetmi a na jej základe rozlišuje niekoľko expresívnych „modusov“, ktoré určujú naladenosť plátien (Poussin 1994, 156). Po prezentácii tohto princípu nasledujú analogické príklady: „starovekým modusom“ Poussin pripisuje adekvátne námety. Dórsky modus, ktorý je „pevný, vážny a prísny“, korešponduje s „vážnymi, prísnymi námetmi, ktoré sú plné múdrosti“; frýgický modus je spätý s „niečím žartovným a radostným“; lýdsky modus s „niečím žalostným“; napokon, hypolydovský modus je spojený s „nežnými námetmi“ (Poussin 1994, 156).

Vo svetle teórie modusov je zrejmé, že každý z autoportrétov bol koncipovaný podľa niektorého z nich. Uvoľnenosť a mäkkosť prvého podľa všetkého zodpovedá hypolydovskému modusu, zatiaľ čo druhý, ktorý je vážnejší a prísnejší, modusu dórskemu. Oba zobrazujú tradičný topos maľby, maliara v jeho ateliéri. V mnohých smeroch sú si podobné: Poussin je na oboch rovnako oblečený a je v takmer totožnej pozícii. Rozdiely však aj tak prevažujú nad podobnosťami: pre svoju takmer architektonickú koncepciu, pre tvrdšiu kresbu a menej žiarivú farebnosť pôsobí druhý autoportrét na prvý pohľad menej príťažlivo (Sollers 1963, 66-67). V porovnaní s prvým portrétom, na ktorom prevládajú oblúky a protioblúky, sú línie druhého takmer úplne symetrické. Poussin pritom dáva prednosť druhej verzii, ktorú považuje za vernejšiu jeho podobe než prvú.

Na autoportréte určenom pre Chanteloua diváka nezaujme ani tak zobrazenie staroby ako určitý pocit utrpenia. Utrpenia z práce a utrpenia z existencie, akési metafyzické utrpenie, ktoré zasahuje diváka a takisto mu spôsobuje utrpenie. Prečo umelec na svojom obraze trpí? Nepochybne preto, lebo úloha namaľovať druhý autoportrét bola pre neho drina, po vytvorení prvého autoportrétu sa musel prostredníctvom pohľadu na vlastnú tvár opäť konfrontovať sám so sebou. Tento krát sa nepokúšal o idealizáciu: jeho druhý autoportrét, na ktorom ukazuje, ba vystavuje svoje utrpenie, je výnimkou medzi klasickými autoportrétmi. Skôr než by zdôrazňoval Poussinovu fyziognómiu, je ilustráciou jeho koncepcie maliarskeho umenia.

Na oboch verziách Poussin zobrazuje sám seba ako maliara: na prvej drží v ľavej ruke kresliarsky nástroj, ceruzu, v pravej ruke má knihu s jasne čitateľným názvom: *De lumine et colore* (*O svetle a farbách*). Tieto atribúty sú narážkou na profesiu maliara a na dve tradičné súčasti maliarstva: na kresbu (považovanú za „intelektuálnu zložku“ maliarstva), ako aj na svetlo a farby (ktoré odkazujú na čistú obrazovosť, na afektívnosť a príťažlivosť maľby). Poussin mal v pláne napísať knihu o svetlách a tieňoch, o farbách a pomeroch. Nakoniec ju nikdy nenapísal, ale divák vidí jej exemplár na obraze. Ide teda o *neprítomnú* knihu: maliarova ceruza mieri na názov tejto plánovanej knihy.

Na druhom plátne vidno iba maliarovu pravú ruku a jediným Poussinovým atribútom je puzdro na kresby s návrhmi obrazov. Na malíčku má prsteň so žiarivým diamantom: stala by sa vari neprítomná kniha – metaforicky povedané – diamantom? (Marin 1995, 58) Na tomto plátne takisto vidíme narážky na profesiu maliara: štyri navŕšené obrazy, z ktorých vidno len zadnú stranu. Na jednom z plátien však vidno spoly zakrytú postavu, svetlovlasú ženu medzi dvoma mužskými pažami, mužská postava je však *neprítomná*, vidno z nej iba paže.

Pokiaľ ide o pojem intímneho, na oboch plátnach je spätý s autobiografickým gestom, no toto gesto na oboch plátnach prechádza variáciami (Bätschmann 1994, 55). Na

Filozofia_MCI_KB.indb 149 11. 6. 2013 13:17:39

prvom plátne tvorí pozadie skulptúra, kamenná doska, ponášajúca sa na hrobku. Podobne ako pri nápise na náhrobku aj nápis na doske obsahuje meno, priezvisko, miesto narodenia (Les Andelyses), funkciu maliara (rímsky akademik), ako aj jeho vek a dátum vyhotovenia obrazu. Nápis slúži na *identifikovanie* maliara, je zhrnutím jeho života. Nápadný je prázdny priestor uprostred, kde sa nachádza maliarova hlava alebo – presnejšie povedané – jeho *podobizeň* (*effigie*): akoby sa nachádzala medzi dvoma dátumami, medzi životom a smrťou. Slovo „effigie" figuruje na začiatku nápisu na druhom autoportréte. Tu sa neuvádza maliar (ako subjekt, ktorý zhotovil obraz), ale jeho portrét (ako námet obrazu). Namiesto originálu teda vidíme jeho simulakrum, alebo – metaforicky povedané – jeho tieň. Napokon, maliarov tieň sa objavuje aj priamo na obraze. Padá na časť nápisu, zdvojuje obrys maliarovej tváre, ktorú nápis z pravej strany ohraničuje. Na druhej strane tohto ohraničenia sa nachádza fragment alegorického obrazu, na ktorom je žena z profilu, ktorej oko je akousi ozvenou maliarovho pohľadu. Na druhom autoportréte sa divákov pohľad môže okrem maliarovho pohľadu a pohľadu svetlovlasej ženy stretnúť aj s iným pohľadom, cudzím a znepokojujúcim, so *živým okom* na ženinej čelenke. Divák teda pohľadom osciluje medzi všetkými týmito pohľadmi, ktoré sa pokúša dešifrovať. Maliarov pohľad, ktorý smeruje k divákovi, je bez výrazu: poukazuje na intenzívnu sústredenosť na prácu. Jemný pohľad ženy na alegorickom výjave evokuje lásku k umeniu a takisto priateľstvo. Ako je to však s pohľadom čelenky, s týmto záhadným výjavom na maske, s okom, ktorému nepatrí žiadna tvár (hľa, ďalšia *absencia*), iba maska? Ak prijmeme hypotézu, že toto oko odkazuje na maliarov prsteň, tak predstavuje odkaz na svetlo a – metaforicky povedané – na intelekt.

Každý pohľad sa určuje v sieti vzťahov, udržiavaných s ďalšími pohľadmi, s pohľadmi v rámci obrazu a s pohľadom diváka. Problematika pohľadu je čiastočne spätá s tradičným účelom maľby, ktorý spočíva vo vystihnutí viditeľného prostredníctvom inteligibilného. Pre Poussina bola práca na vlastnom portréte paradoxným výkonom, ba až utrpením. Preto je jeho pohľad na druhom portréte taký zvláštny. Maliar sa rozhodol zobraziť na tomto portréte vzťah medzi pohľadmi a tým aj *vzťah k sebe samému*, k vlastnému ja. Práve toto gesto prepožičiava tomuto autoportrétu v porovnaní s prvým viac intimity. Zvláštnosť druhého Poussinovho autoportrétu spočíva v utrpení odrážajúcom sa na jeho tvári, ktoré okamžite zasiahne diváka. Maliari sa väčšinou usilujú skryť brázdu medzi obočím, vrásky na tvári a jemné vrásky okolo očí, či druhú bradu, čo sú znaky starnutia, prípadne choroby. Poussin však úprimne namaľoval obraz, ktorý videl v zrkadle a prostredníctvom tohto gesta aj niečo mimoriadne intímne, čo je doslova nepomenovateľné.

Vermeerove žánrové výjavy. Ako sme vyššie naznačili, „intímny námet" nemusí byť vlastný iba žánru autoportrétu, môže sa spájať aj s niektorými kategóriami *žánrových výjavov*. Na rozdiel od portrétu žánrový výjav nezdôrazňuje totožnosť postáv (sú anonymné), ale ich činnosť. Viacerí (francúzski a anglickí) teoretici umenia 18. storočia považovali námety typické pre žánrové výjavy holandského maliarstva 17. storočia za „prízemné", vyžadovali totiž od holandských obrazov rovnaké kvality, aké nachádzali na

Filozofia_MCI_KB.indb 150 11. 6. 2013 13:17:39

talianskych renesančných kompozíciách, teda v prvom rade naratívnu ambíciu.[5] Podľa tézy Svetlany Alpers, ktorú predstavila v *L'Art de dépeindre*, talianske naratívne maliarstvo – ktorého dedičom je aj akademická „francúzska škola" – stojí v protiklade k holandskému maliarstvu a v širšom zmysle k maľbe severských škôl (Alpers 2000, 11-28). Podľa Alpers sú holandské obrazy – ktoré nazýva „nealbertiovskými" – vytvárané ako opisné v protiklade k naratívnym obrazom, zobrazujúcim činy[6]. Naozaj, holandskí maliari sa na svojich plátnach nepokúšajú zobrazovať svet opierajúci sa o texty, ale sa snažia presne zobraziť svet vnímaný zmyslami, v prvom rade zrakom. Spomedzi obľúbených námetov holandských žánrových výjavov môžeme nepochybne poukázať na pomerne často sa opakujúce motívy, ako je napríklad žena čítajúca list, ktorý často nájdeme na Metsuových a Vermeerových obrazoch. Na týchto obrazoch sa objavuje zastavenie činnosti a (redukovaná) narácia je v obrátenom pomere voči úsiliu o podrobný opis a o takmer fotografické množstvo detailov.

Na rozdiel od teoretikov umenia 18. storočia André Malraux a Paul Claudel bezvýhradne oceňujú holandské interiérové žánrové výjavy 17. storočia, ktoré pre ich intimistické kvality považujú za pozvánku k pokoju a do ticha (Malraux 1951, 473-478). Claudelovi sa podarilo uchopiť podstatu účinku holandských malieb 17. storočia týmito slovami: „Ak na takú maľbu hľadíme, okamžite sme vo vnútri, udomácnení. Sme do nej vtiahnutí. Sme jej súčasťou" (Claudel 1951, 473-478). Intímny charakter týchto plátien je vyvolaný pocitom dôvernosti, ktorý z nich vyžaruje. Príčina tohto pocitu tkvie aspoň sčasti v tom, že skutočne prežívaný život sa skladá z bezvýznamných detailov, z ťažko komunikovateľných skúseností, ktoré nie sú nijako zachytávané, ale práve ich prostredníctvom sa intímnosť napĺňa zážitkom. Divák žánrových obrazov sa ľahko môže stotožniť so svetom domácnosti, plným každodenných predmetov a predstaviť si samého seba na mieste postáv vykonávajúcich všedné úkony. No aj tak je v tejto vábnej dôvernosti prítomný istý pocit *cudzosti*, vyvolaný (priestorovým alebo časovým) vykorenením, ktoré diváka vzďaľuje od dôverného sveta na obraze, keď ho zároveň k nemu približuje. Intímny charakter obrazov holandského Zlatého veku je v podstatnej miere spojený s *uzavretosťou priestoru*, ktorá implikuje oddelenie vnútrajška od vonkajška. No intímnosť týchto plátien nie je čisto priestorovou záležitosťou, pretože postavy (väčšinou ženy) sú na nich zachytené pri činnostiach, ktoré sa môžu donekonečna opakovať, takže výjav akoby stál mimo času.

Život na holandských intimistických obrazoch je väčšinou štruktúrovaný okolo osi *vnútrajšok/vonkajšok*. Zatiaľ čo „vnútro" – dom, súkromná sféra – evokuje vnútorný život (pokoj, domáce cnosti), „vonkajšok" – verejná sféra – súvisí s vonkajším svetom. Na týchto plátnach sa zavše objavuje aj akýsi *prechodný priestor* medzi vnútrajškom a vonkajškom,

---

[5] Títo teoretici vyčítajú umelcom severských škôl medzi iným hrubosť, nedostatok invencie a repetitívny charakter ich námetov. Pozri *Journey to Flanders and Holland* (1781) od Sira Joshuu Reynoldsa a *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719) od abbého Du Bosa.

[6] Pozri aj text Paula Claudela, podľa ktorého holandskí maliari sa na svojich obrazoch „vyhýbajú ako námetu literárnej a dramatickej anekdote" a „využívajú anonymných aktérov" na svojich obrazoch preto, že „nechcú zobrazovať činy, udalosti, ale pocity" (Claudel 1951, 20).

Filozofia_MCI_KB.indb 151 11. 6. 2013 13:17:39

ktorý symbolizuje *dvor*. Dvor sa nachádza v prechodnej zóne, hranica medzi vnútrajškom a vonkajškom je veľmi krehká: ako na mnohých obrazoch Pietera de Hoocha, v ktorejkoľvek chvíli môže niekto znútra vyjsť na dvor alebo niekto prichádzajúci zvonka môže vojsť do dvora, aby prešiel ďalej do vnútorného priestoru, ktorý je priestorom intimity.

Vermeer sa ani tak nezaoberá zobrazením tejto prechodnej oblasti ako skôr zachytením predmetov a doplnkov umiestnených do takmer nemenného domáceho priestoru. Jeho interiérové výjavy ukazujú uzavretý priestor s niekoľkými otvormi (dvere, okno, zrkadlo) a svetlo prechádzajúce oknami. Obľúbeným priestorom jeho obrazov je interiér izby, z ktorej väčšinou vidno iba mramorovú podlahu, zadnú stenu a múr vľavo s oknom ozdobeným vitrážou. Rovnako by bolo možné vypracovať zoznam predmetov, ktoré sa často objavujú na týchto plátnach a ktorých množstvo je pomerne obmedzené: stoličky s levími hlavami na operadle, stoly prikryté orientálnymi obrusmi, obrazy visiace na stenách, hudobné nástroje – zoznam by nebol príliš dlhý. Postavy v divákovi, ktorý na ne hľadí a ocitá sa v pozícii voyera sliediaceho po scéne, často vyvolávajú pocit intimity. Platí to predovšetkým o zobrazení spánku: pri Vermeerovej *Spiacej mladej žene* (Ilustrácia č. 3) je divák pozvaný, aby jeho pohľad vstúpil do priestoru obrazu. Pootvorené dvere sú narážkou na sémanticky otvorené naratívne prvky a naznačujú, že námetom plátna je ľúbostné vytriezvenie – slabo osvetlený obraz za postavou na plátne zobrazuje Kupida s tragickou maskou – môžeme tu však postrehnúť aj iné námety, ako napríklad záhaľčivosť, omámenosť alebo zasnenosť či melanchóliu.

Okrem spánku sú tu (u Vermeera, ako aj u jeho súčasníkov) aj ďalšie typicky intímne námety, ktoré predstavujú pohlcujúce činnosti.[7] Patria sem napríklad obrazy zobrazujúce akt čítania listu, na ktorých sa väčšinou nachádza len čítajúca žena, prípadne nejaká vedľajšia postava. Hoci text listu nie je viditeľný (a čitateľný), postava Kupida (v pozadí na jednom obraze) naznačuje, že ide o ľúbostné listy. Tieto obrazy ukazujú prerušenie činnosti čítaním listu, ktorý funguje ako podpora pre sprítomnenie (na základe metonymického vzťahu) osoby, ktorá je neprítomná. *Žena v modrom čítajúca list* (Ilustrácia č. 4) patrí k šiestim obrazom, ktoré Vermeer venoval téme korešpondencie (zahŕňajú doručenie listu, jeho čítanie i písanie). Monumentálna a pokojná postava ženy sa nachádza v strede obrazu, v priestore vymedzenom stolom a stoličkou (v prvom pláne), zatiaľ čo v zadnom pláne na stene je mapa Holandska, ktorá narúša rovnováhu kompozície.

Ako sme práve videli, uzavretý priestor Vermeerových žánrových výjavov vyvoláva u diváka dojem pokoja a pocit zastavenia času, vďaka čomu je na týchto obrazoch prítomná určitá poetika každodennosti. Intimita jeho plátien – a neskôr, v 18. storočí, intimita Chardinových plátien – však nespočíva iba v tomto, ale aj (a predovšetkým) v jeho *spôsobe maľby*. Hoci Vermeer zobrazuje rovnaké námety ako jeho súčasníci, nezobrazuje ich rovnakým spôsobom. Jeho záujem sa sústreďuje ani nie tak na tváre jeho postáv, ako skôr na svetelné vzťahy a na všetko, čo tvorí pikturálnosť, obrazovosť kompozície.

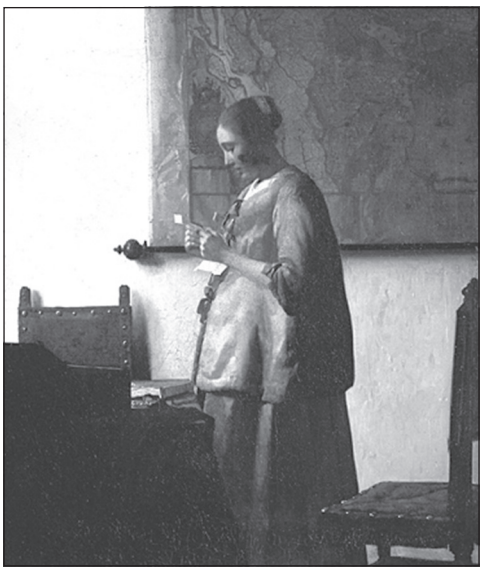
---

[7] Pohltenie *(absorption)* je ústredným konceptom knihy Michaela Frieda: týmto pojmom označuje námety, zobrazujúce postavy, ktoré sú natoľko pohrúžené do svojej činnosti, že akoby celkom zabudli na prítomnosť diváka (Fried 1990).

Filozofia_MCI_KB.indb 152 11. 6. 2013 13:17:39

Podobne ako koncept literárnosti je aj koncept pikturálnosti vágny a zo svojej povahy nedefinovateľný. Predsa však vyvoláva otázku, či existuje *intímny spôsob maľby*, analogický s intímnym spôsobom písania, ktorého štylistické kritériá sú ľahko zistiteľné: množstvo znakov prvej osoby jednotného čísla, zvolací alebo opytovací spôsob, či prerývaný rytmus viet sú zároveň znakmi vpásania autorovej *subjektivity* do textu. Ako môže divák

Ilustrácia č. 3
Jan Vermeer: *Une jeune femme assoupie* (1657). New York: Metropolitan Museum of Art.



Ilustrácia č. 4
Jan Vermeer: *Femme en bleu lisant une lettre* (1662-1663). Amsterdam: Rijksmuseum.

vnímať intímny spôsob maľby? Domnievame sa, že tento spôsob môže vnímať v prvom rade vďaka zasiahnutiu zmyslov – ide predovšetkým o vizuálne, ale aj hmatové či sluchové znaky. Práve v tejto súvislosti považujeme za užitočné pristaviť sa na konci našich úvah pri Chardinovej maľbe. Ak Vermeerovo umenie pre jeho zámerne neostrý spôsob maľby, pre zvláštne svetelné efekty, ku ktorým nepochybne prispeli jeho výskumy v optike a použitie „camery obscury“[8], možno nazvať „maľbou svetla“, Chardinovu maľbu možno potom oprávnene nazvať „maľbou farby“.

Keď francúzski kritici umenia v 18. storočí hovorili o Chardinovej maľbe, používali výrazy, ktorými sa pokúšali uchopiť zvláštnosť jeho spôsobu maľby. Ten sa prejavuje predovšetkým v ťahu štetcom a v používaní farieb. Napríklad Jacques Lacombe si na Chardinových dielach všíma zvláštnosť „ťahu štetcom a odtieňov“ (Lacombe 1753, 34), Diderot

[8] Výsledkom je to, že iba predmety v určitej vzdialenosti od prístroja sú jasne ohraničené, vzdialenejšie predmety (alebo ich prvky) nie sú ostré. Pozri (Arasse 2004, 203-217, kap. „Vermeer fin et flou“).

Filozofia_MCI_KB.indb 153 11. 6. 2013 13:17:39

sa v súvislosti s maliarom takisto vyjadruje o „jeho vlastnej technike“, o Chardinovi sa totiž hovorí, že pri práci „používa svoj palec rovnako často ako štetec“ (Diderot 1995, 173). Keď sa maliar štetcom alebo palcom dotkne obrazu, vzniká medzi ním a plátnom fyzické spojenie. Spomedzi zmyslov je to práve *hmat*, ktorý maliarovo, a tým aj divákovo telo najsilnejšie vťahuje do tohto spojenia. Chardinove kompozície chcú zaujať nielen oči diváka, ale takisto pozývajú jeho ruku, aby sa dotkla plátna.

Na rozdiel od zraku, ktorý predpokladá určitú vzdialenosť medzi okom a obrazom predmetu, hmat ráta s blízkosťou ruky a zobrazeného predmetu. Podľa Diderota vyzerajú Chardinove maľby zblízka iba ako „beztvará masa hrubo nanesených farieb“: „Keď sa priblížite, všetko sa zmieša, spojí a zmizne. Keď odstúpite, všetko sa opäť ukáže a je zreteľné“ – tvrdí Diderot vo svojom *Salóne roku 1763* (Diderot 1984, 225; 220). Podobne Lacombe zdôrazňuje, že Chardinove maľby pôsobia iba z určitej vzdialenosti, lebo zblízka „na obraze vidno iba akúsi paru, ktorá akoby obklopovala všetky predmety“ (Lacombe 1753, 34). Keď sa teoretici umenia pokúšajú verbalizovať zistenie, že zblízka a z diaľky na obraze nevidno tú istú vec, zdôrazňujú efekt ilúzie, ktorý najprv oklame divákovo oko a prostredníctvom zraku aj jeho ostatné zmysly, no predovšetkým hmat. „Farebná mágia“[9] Chardinových obrazov nabáda diváka, aby sa priblížil k obrazu, až kým sa maľba pred jeho očami celkom nerozostrí a plátno sa nestane hmotou, ktorej farebných vrstiev sa možno dotknúť.

V tomto článku sme sa pokúšali osvetliť priestorový (či topologický) aspekt intímneho prostredníctvom dvojíc protikladov (otvorenosť/uzavretosť; vnútro/vonkajšok; verejné/súkromné).[10] Na príklade maliarskych žánrov (a námetov) sme sa zaoberali dvoma aspektmi intímneho, ktoré nám ponúkla etymológia tohto pojmu, ako aj významy, v akých sa používal v 17. storočí. Jeho význam *úzkeho vzťahu* bol ilustrovaný Poussinovými autoportrétmi: videli sme, že intímne a cudzie nie sú nevyhnutne párom protikladov, ale že dokážu vstúpiť do komplementárneho vzťahu. Aspekt *interiority* sme dali do súvislosti s Vermeerovými žánrovými výjavmi, ktoré nám takisto poslúžili na objasnenie pojmu dôvernosti vo vzťahu k maliarstvu. Napokon sme intímny spôsob maľby súvisiaci s dojmom, akým obraz pôsobí na diváka, ilustrovali príkladmi z tvorby Vermeera a Chardina. Kým u Vermeera vytvára tento dojem zvláštne použitie svetla, u Chardina ide o použitie farby.

Intímny spôsob maľby môže však charakterizovať aj diela, ktoré nepatria k témam a žánrom, o ktorých sme hovorili v súvislosti s kategóriou intímneho. Pojem intímneho je úzko spätý s pojmom *vnímavosti* (*sensibilité*), ktorý v kontexte osvietenského myslenia označuje určitú spôsobilosť zmyslov. V tomto období je intímne späté s filozofickým

[9] Výraz „farebná mágia“ je v umeleckom slovníku 18. storočia pomerne frekventovaný: doboví umeleckí kritici ho používajú na označenie zvláštneho efektu koloristických obrazov.

[10] Prístup, ktorý narába s pojmovými dvojicami súvisiacimi s kategóriou cudzieho (ten istý/iný; vlastný/cudzí; začlenenie/vylúčenie atď.) a týka sa základu topologického aspektu, pozri (Waldenfels 2000, 357-374).

Filozofia_MCI_KB.indb 154 11. 6. 2013 13:17:39

prúdom *senzualizmu*, v maľbe zasa s *estetikou rokoka*: s pokusom o uchopenie toho, čo je prchavé, plynúceho okamihu, ktorý nedokážeme zachytiť. Námetom rokokových malieb (zvlášť Fragonardových) je často zastavenie naratívneho diania v prospech bezprostrednosti a momentálnosti. Na rozdiel od intimizmu holandských maliarov 17. storočia intimizmus francúzskych rokokových maliarov nie je introvertný: nejde o chválu súkromného vnútorného priestoru, ale o vývin maľby v smere k otvorenosti voči vonkajšku (príroda) a zároveň voči divákovi.

Intímny spôsob maľby je však ťažké verbalizovať a pokusy o jeho opis vedú často k zablokovaniu kritického jazyka. Jazyk umeleckej kritiky – a to aj jazyk najväčších kritikov, ku ktorým patril napríklad Diderot – sa potom vyčerpáva v opakovaniach a tautológiach, ba v pokušení mlčať. Ale môžeme, máme (verbálne) komunikovať o tom, čo je vnútorné, čo je hlboko vo vnútri? Nespočíva vari podstatná rola skúsenosti intímneho v nemožnosti vysloviť ju, v túžbe nič nepovedať? Ako vyjadriť ticho? Zdá sa, že tento znepokojujúci paradox je neriešiteľný...

Literatúra

Primárne pramene

CLAUDEL, P. (1946): *L'Œil écoute*. Paris: Gallimard.

DIDEROT, D. (1984): Salon de 1763. In: *Salons de 1759, 1761, 1763*. Paris: Hermann.

DIDEROT, D. (1995): Salon de 1767. In: *Salons III. Ruines et paysages*. Paris: Hermann.

FURETIERE, A. (1690): *Dictionnaire Universel, contenant généralement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes des sciences et des arts.* Haag; Rotterdam: Chez Arnout & Reinier Leers.

LACOMBE, J. (1753): Le Salon. In: *Six pièces rares de l'année 1753*, sine loco.

NICOT, J. (1606): *Thresor de la langue françoyse, tant ancienne que moderne*. Paris: Chez David Douceur.

MALRAUX, A. (1951): *Les Voix du Silence*. Paris: Gallimard NRF.

PILES, R. de (1989): *Cours de peinture par principes* [1708]. Paris: Gallimard.

POUSSIN, N. (1994): *Lettres et propos sur l'art*. Vyd. A. Blunt. Paris: Hermann.

Kritická literatúra

ALPERS, S. (2000): *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle.* Preložil J. Chavy. Paris: Gallimard.

ARASSE, D. (2004): *Histoires de peintures*. Paris: Gallimard.

BÄTSCHMANN, O. (1994): *Poussin, Dialectiques de la peinture*. Preložil C. Brunet. Paris: Flammarion.

FRIED, M. (1990): *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*. Preložil C. Brunet. Paris: Gallimard.

GUSDORF, G. (1990): *Les écritures du moi*. Paris: O. Jacob.

LEJEUNE, Ph. (1996): *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

MADELÉNAT, D. (1989): *L'intimisme.* Paris: PUF.

MARIN, L. (1995): *Sublime Poussin*. Paris: Seuil.

Filozofia_MCI_KB.indb 155 11. 6. 2013 13:17:39

NANCY, J.-L. (2000): *Le regard du portrait.* Paris: Galilée.
SOLLERS (1963): La lecture de Poussin. In: *L'intermédiaire.* Paris: Seuil.
SOURIAU, É. (ed.) (2004[2]): *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Quadrige / PUF.
WALDENFELS, B. (2000): Réponse à l'autre. Eléments d'une phénoménologie responsive. In: *Phénoménologie française et phénoménologie allemande*. Paris; Offenburg: L'Harmattan – Dokumente Verlag (Coll. Cahiers de philosophie de Paris XII – Val de Marne, no 4), 357-374.

Ilustrácie

1. Nicolas Poussin: *Autoportrait pour Pointel* (1649). Berlin: Staatliche Bodemuseum.
2. Nicolas Poussin: *Autoportrait pour Chantelou* (1650). Paris: Louvre.
3. Jan Vermeer: *Une jeune femme assoupie* (1657). New York: Metropolitan Museum of Art.
4. Jan Vermeer: *Femme en bleu lisant une lettre* (1662-1663). Amsterdam: Rijksmuseum.

Z francúzskeho originálu *Le concept d'intime dans la peinture du XVIIe siècle: les autoportraits de Poussin et les scènes de genre de Vermeer* preložil Andrej Záthurecký.

Katalin Bartha-Kovács
Szegedi Tudományegyetem
Bölcsészettudományi Kar
6722 Szeged Egyetem u. 2.
Maďarsko
e-mail: kovacsk@lit.u-szeged.hu

Filozofia_MCI_KB.indb 156 11. 6. 2013 13:17:39