



Michael
Kimmelman

**MISTROVSKÉ
DÍLO
NÁHODY**

Ars vitae & Vice versa

≡ KNIHA ZLIN

Mistrovské dílo náhody

Vyšlo také v tištěné verzi

Objednat můžete na
www.knihazlin.cz
www.albatrosmedia.cz

☰ KNIHA ZLIN

Michael Kimmelman
Mistrovské dílo náhody – e-kniha
Copyright © Albatros Media a. s., 2017

Všechna práva vyhrazena.
Žádná část této publikace nesmí být rozšiřována
bez písemného souhlasu majitelů práv.

ALBATROS  **MEDIA** a.s.

Artberry

Michael
Kimmelman

**MISTROVSKÉ
DÍLO
NÁHODY**

Ars vitae & Vice versa

Mé matce, Marii a Harrymu

Obsah

Úvod | 7

Umění stvořit svět | 17

Umění být neumělecký | 41

Umění vznosné perspektivy | 67

Umění dělat umění a nehnout přitom ani prstem | 89

Umění sbírat žárovky | 113

Umění maximalizovat čas | 133

Umění najít sebe sama, když jste ztraceni | 157

Umění produktivně hledět na nahá těla | 179

Umění putovat | 209

Umění automatů na žvýkačky a dalších obyčejných radostí | 253

Poděkování | 273

Vybraná literatura | 277

Ilustrace | 283

Rejstřík | 287

ÚVOD

Díky jedné z těch osudových náhod spatřil v roce 1893 malíř Pierre Bonnard v kterémsi pařížské ulici mladou drobnou ženu, jak vystupuje z tramvaje (alespoň tak se to traduje). Měřila asi jen sto padesát centimetrů, byla štíhlá a křehká a vzbuzovala dojem nervózního rozechvělého ptáčete. Později Bonnardovi prozradila, že jí je šestnáct a jmenuje se Marthe de Mélignyová. Doprovodil ji do práce – jak se ukázalo, přišívala umělé perly na smuteční věnce. Teprve o mnoho let později vyšlo najevo, že se ve skutečnosti jmenuje Maria Boursinová a že jí v době jejich prvního setkání nebylo šestnáct, nýbrž téměř o deset roků více.

V následujícím půlstoletí se z Marthe stala – řečeno slovy malířova životopisce Timothyho Hymana – „osoba, jež udávala směr Bonnardovu životu a dílu“. Její stupňující se nervozita, misantropie, žárlivost a hypochondrie je však svedla do ústraní a izolace. A tento způsob existence zase zpětně

formoval Bonnardovu dráhu umělce, který svou tvorbou sledoval jakousi extatickou, do sebe pohrouženou vizi. Tím samozřejmě nechci tvrdit, že by se jakékoli umění – a obzvláště to velké, které zosobňuje Bonnard – dalo takto přímo a jednoduše vyvodit z jediné skutečnosti. Jak pravil historik umění Kenneth Clark, mistrovská díla jsou vždy mnohověstevnatá. V Bonnardově případě se tyto vrstvy skládaly z vlivů Edgara Degase, Antoina Watteaua a starověkých řeckých soch. Avšak Marthe, anebo spíš city, které k ní Bonnard choval, zde působily jako katalyzátor. Je jen velmi nepravděpodobné, že by se onoho rána Bonnard vypravil ven, aby si našel partnerku, múzu, kterou pak bude moci donekonečna kreslit a malovat. Avšak pravděpodobně žádný jiný umělec se nikdy dříve ve své tvorbě nesoustředil tak oddaně a obsedantně na jednu jedinou osobu. Kdoví? Možná, aniž by si to byl tehdy vůbec uvědomil, rozpoznal v Marthe na první pohled intuitivně cosi, o čem vytušil, že by se mu jako malíři mohlo hodit. Je však jen stěží představitelné, že by už tenkrát snil o tom, že s touto křehkou bytostí stráví zbytek svého života takřka o samotě. Ať tak či onak, třebaže byl už tehdy, když se jejich oči poprvé střetly, významným umělcem, jeho jedinečný malířský styl se zrodil teprve krátce po jejich setkání. Kdyby se byl tehdy vydal jinou ulicí, podíval se opačným směrem a nespátral ji vystupovat z tramvaje anebo kdyby ji nebyl sledoval a raději si zašel do kavárny, k někomu na návštěvu, kdyby se prostě jen zastavil, aby si zavázal tkaničku, býval by mohl potkat jinou ženu a vést úplně jiný život.

Mohli bychom tedy říci, že to bylo právě ono náhodné setkání s Marthe, jež Bonnarda nasměrovalo k jeho mistrovské tvorbě. Jinak řečeno, že ve vztahu, jenž řada umělcových přátel a pozorovatelů pokládala za klaustrofobický, ne-li přímo nešťastný, dokázal nalézt inspiraci k novátorskému,

hlubokému a krásnému umění. Jednou ze základních lidských tužeb, jakož i nezbytným předpokladem veškeré umělecké tvorby, je intenzivní prožitek. S Marthe žil Bonnard sice v dobrovolné izolaci, s o to větším nasazením se však mohl věnovat vlastní tvorbě. Tvůrčí a příkladnou roli tu sehrála jeho silná vůle. „Nepřitahovalo mě ani tak umění jako takové, ale spíš umělecký život a vše, co s sebou přinášel,“ prohlásil jednou. „Malování a kreslení mě sice lákalo už dávno, ale nebyla to žádná neodolatelná vášeň – jen jsem chtěl za každou cenu prchnout před monotónním životem.“ To, co snad zvenku mohlo působit monotónně, znamenalo pro Bonnarda pravý opak. Malováním lyrických výjevů ze soužití s Marthe – vlastního domu, zahrady, pokoje, kde se podává snídaně, mísy se zralým ovocem na jídelním stole, pohledu z okna či koupající se Marthe – proměnil svůj život v ústraní v umění neutuchající vášně.

Všichni bohužel nemůžeme být tak talentovaní jako Bonnard, pro něhož přetvářet život v umění bylo zjevně druhou přirozeností. I přesto si myslím, že bychom se od něj mohli leccemu přiučit: dovolit umění, aby nás ovlivňovalo. I kdyby to mělo být pouze tak, že své životy budeme žít s uměním, a tím je přetvářet v nový druh umění. Jen málokdo z nás je totiž druhým Bonnardem. Většinou bychom se spíš mohli poznat v osobě jistého zubaře z Baltimoru jménem Hugh Francis Hicks. Ten se ve volném čase věnoval svému velkému koníčku – sbírání žárovek. Nashromáždil na sedmdesát pět tisíc žárovek a dalších s nimi souvisejících předmětů. Před tím, než v roce 2002 zemřel a jeho dcery sbírku věnovaly Průmyslovému muzeu v Baltimoru, vystavoval ji po řadu let v soukromém muzeu umístěném v suterénu vlastního domu. Do Muzea zářících světel, jak si je pojmenoval, byl vstup zdarma. Návštěvníci se zde mohli pokochat nepřebýrným množstvím nejrůznějších svítidel, počínaje

lampou z původní pochodně sochy Svobody přes mikroskopickou žárovku bojové hlavice až po nejrůznější drobnosti a cetky z celých dějin elektrického osvětlení, jež se Hicksovi podařilo nashromáždit za sedm desetiletí.

Žárovky byly jeho nehasnoucí láskou. Když se před dveřmi muzea nečekaně zjevil neznámý zájemce, dr. Hicks vyběhl v plášti ze své ordinace v přízemí domu a návštěvníka s radostí provedl muzeem. Jedna z jeho dcer později vzpomínala, jak za sebou nechával pacienty v zubařském křesle, s peroxidem pěnícím v ústech. Muzeum každoročně navštívilo kolem šesti tisíc lidí. „Všichni, kdo sem přijdou, zalapají úžasem po dechu,“ pyšnil se. A nejspíš měl pravdu. Jeho neobvyklý koníček se nepochybně stal velkou pozoruhodností. V budování sbírky nacházel pocit uspokojení pramenící z nově objevené sběratelské vášně, v níž našel nový smysl života. Sbírkou, vměstnaná do starých dřevěných krabic se zažloutlými štítky a roztríděná podle druhu, období a velikosti světel, a dále pak do podkategorií typu svítidla nástěnná, pouliční a lustry, se nepředvídaně stala jeho mistrovským dílem. Nemám tím na mysli umělecké dílo v tradičním slova smyslu, jako je obraz či socha, nýbrž dílo vzešlé stejně jako umění z tvůrčího podnětu, z hlubokého nutkání následovaného maximálním nasazením. Hicksovo muzeum se stalo posvátným místem autorovy zvláštní vášně, jejíž hodnota (opět stejně jako v umění) spočívá v pozorném zkoumání nějakého objektu, v tomto případě prosté žárovky.

Líbí se mi ta šťastná shoda náhod, že právě žárovka představuje notoricky známou a vtipnou metaforu objevu. Vždyť je to právě obrázek žárovky, který naskočí komiksovým postavám v bublině, jakmile dostanou nějaký nápad. A nápad napsat knihu *Mistrovské dílo náhody*, který se kdysi zrodil v mé hlavě, byl velmi prostý. Nemělo jít o knihu dějin umění nebo umělecké kritiky, v níž by se rozebírala tvorba těch

nejvýznačnějších či nejoblíbenějších malířů, sochařů či fotografů. Také ne všechno umění by nám mohlo být nějak ku prospěchu a den strávený ve společnosti špatného umění by nám připadal dlouhý a ponurý. Místo toho – a tady si vezměme za vzor život vznešeného umělce, jakým byl Bonnard, či vášně nadšence přes žárovky, jakým byl dr. Hicks – by nám umění mohlo poskytnout určité vodítko, jak své životy prožívat naplno. Jinými slovy: tato kniha je částečně o tom, jak může tvorba, sběratelství či prostě jen chápavé vnímání umění proměnit každodenní život v mistrovské dílo. Tím samozřejmě netvrdím, že každý náš den bude perfektní, strávíme-li jej ve společnosti umění. Jelikož jsem však podstatnou část svého života věnoval studiu uměleckých děl, dospěl jsem k názoru, že vše, dokonce i tu nejvšednější denní událost, mohou poznatky z oblasti umění obohatit: že krása je často tam, kde ji vůbec nečekáte; že je to něco, co můžete objevovat, vymýšlet a sami pro sebe opakovaně vynalézat; že ty nejdůležitější věci na světě nejsou nikdy tak jednoduché, jak se zdají být, a že odmítnete-li se podřizovat diktátu zažitých formulí, bude váš život o něco bohatší.

A také že je dobré mít vždy oči doširoka otevřené, protože nikdy nevíte, co vás zrovna může potkat. Touha žít život bděleji je naší instinktivní potřebou bez ohledu na to, zda jste umělec-profesionál či umělec-amatér, a umění dobře vidět je nezbytnou dovedností, jež se dá naštěstí naučit.

V této knize bych k umění vidět rád přistupoval jako amatér. Mám tím na mysli amatéra v původním slova smyslu, jakožto nadšence, někoho, kdo se něčemu věnuje, protože to miluje, a to celým svým srdcem. Ten nejlepší amatér má schopnosti profesionála a skutečný profesionál si zase uchovává srdce amatéra: nedává průchod cynismu a ironii, jež jsou v určitých kruzích pokládány za sofistikované. Skepticismus je ovšem užitečný a pro kritiky dokonce nezbytný.

Ve své knize *Dehumanizace umění*, v kapitole příhodně nazvané „Ironický osud“ lamentuje španělský filozof José Ortega y Gasset nad tím, kterak naše averze k patosu a závislost na ironii „dává modernímu umění monotonní zbarvení, při kterém si zoufá i ten nejtrpělivější člověk“.¹ Před pár lety jsem pro jeden časopis napsal článek o své zkušenosti z amatérské hudební soutěže, po letech jsem se totiž vrátil ke hře na klavír. Ohromil mě pohled na jednadevadesát dalších soutěžících z celého světa – vědce, mechaniky, lékaře, matky, právníky, diplomaty, počítačové experty, vedoucí kanceláří, bývalou Miss Minnesota atd. Ti všichni si ve svém pracovním životě našli čas na to, aby se dopravili do Fort Worth v Texasu a zúčastnili se prvního kola soutěže, což znamenalo zahrát přibližně deset minut před hrstkou úplně neznámých lidí.

Mezi účastníky se našel i francouzský soudce, kadeřník z Denveru či sklenář z Oklahomy, který prodal piano, aby měl na kokain. Potom byl za krádež odsouzen do vězení, kde se mohl znovu začít věnovat hudbě, což mu nepochybně velmi pomohlo. Byl tam také jistý Len Horovitz, lékař, jenž se narodil s jedním palcem navíc a musel si jej nechat odstranit. Svěřil se do rukou medicíny, dostal novou šanci, naučil se hrát na piano, a tím překonal svůj handicap. S cambridgeským profesorem filozofie Dominicem Scottem, dalším ze soutěžících, se bavil o tom, proč si Řekové dávali hudbu do souvislosti s medicínou. „Byli přesvědčeni, že hudba léčí duši stejně jako medicína tělo,“ zněla Scottova odpověď.

A totéž bychom mohli říct i o výtvarném umění. Tehdy mě úplně dojalo, kolik lidí reagovalo na můj článek. Čtenáři se mi svěřovali se svými příběhy, jak se vzdali vlastního tvůrčího

¹ José Ortega y Gasset, *Eseje o umění*, Bratislava 1994, podle slovenského překladu Paulíny Šišmišové.

úsilí a přišli tak o nějakou svou milovanou aktivitu. Psali o své touze znovu v sobě objevit to umělecké, ale i o svých obavách, že je to jen iracionálního přání či pouhý sen. Vždyť kdo by chtěl skončit jako onen starý byrokrat z Toulouse, o kterém píše Antoine de Saint-Exupéry: zalezlý do ulity „měšťáckého bezpečí“ staví si „takovou skrovnou hradbičku proti větrům, přílivům a odlivům i hvězdám“. A o něco dál: „Teď už hlína, z které jsi utvořen, vyschla a ztvrdla a nikdo už nedokáže probudit hudebníka, který v tobě spí, nebo básníka nebo astronoma, který v tobě zprvu přebýval.“

Honoré de Balzac napsal kdysi povídku *Neznámé arcidílo* pojednávající o malíři, který svému – dle mínění ostatních stále nehotovému – obrazu propadne natolik, že se do něj doslova zamiluje. Už jen ta pouhá myšlenka v něm znovu vzkřísí pocit mládí. Balzacův příběh naprosto uchvátil Pabla Picassa, který si pak dokonce v Paříži pronajal ateliér v ulici Grands-Augustins, kde se příběh údajně odehrál.

Doktor Hicks v souvislosti se svou sbírkou použil naprosto výstižné slovo *údiv*. I tato kniha by chtěla být jakousi *Wunderkammer*, tedy kabinetem divů umění. Ty totiž někdy doukážou, podobně jako lidské srdce, popřít veškerou logiku a jindy zase přinést poučení, i když (a mnohdy protože) jsou jen těžko pochopitelné či vysvětlitelné. Říká se, že Edgar Degas v roce 1911 složil tu nejpodivuhodnější poklonu svému idolu z devatenáctého století Jeanu-Augustu-Dominiquu Ingresovi, když den co den chodil na jeho výstavu do pařížské Galerie Georgette Petita. Tou dobou byl již Degas velmi starý a navíc slepý. Na výstavu chodil jen proto, aby se mohl Ingresových obrazů dotýkat rukama. Představuji si, že se jich toužil dotýkat stejným způsobem, jako rodiče hladí své děti – nejen z lásky, ale také proto, aby danou chvílí prostřednictvím fyzického kontaktu transcendovali. A v těchto gestech lásky a oddanosti, v místech

dotyku s tím, co máme rádi a co má pro nás delší trvání než my sami, se čas na okamžik zastaví.

Následující stránky pojednávají o několika mých místech, kde se dotykám čehosi, co mne přesahuje.

UMĚNÍ STVOŘIT SVĚT

„Krása je příslibem štěstí,“ napsal Stendhal. Tato myšlenka by se dala logicky rozvést v tom smyslu, že náš vnitřní život by mohl být šťastnější a krásnější, kdybychom se na něj podívali z té správné perspektivy a nevnímali jej tak, jak se jeví zvenku. Klíčem ke šťastnému životu je totiž právě ta správná perspektiva. Jako ukázkový příklad by nám zde mohl posloužit sňatek Pierra Bonnard a Marthe de Mèlignyo. Před několika lety jsem se procházel s Henri Cartier-Bressonem po Pompiduově centru. Došli jsme až k Bonnardově autoportrétu. Cartier-Bresson Bonnarda fotografoval nedlouho před jeho smrtí v roce 1947, ve věku sedmdesáti devíti let. Bonnard na Cartier-Bressonových fotografiích vypadá jako obrýlený vrabčák. Na sobě má sako, plátěný klobouk a kolem krku šátek – takový vysoký, shrbený, krátkozraký a vcelku roztomilý človíček. Na vlastním autoportrétu v Pompiduově centru, dokončeném na sklonku života, působí pak

ještě mnohem dojemněji: starý muž před zrcadlem, nejasný obrys postavy na zářivě barevném pozadí, hlava jako měkce neurčitý tvar spočívající na vyzáblém nahém trupu, obličej lehce rozostřený a oči zapadlé. Nepochybně jeden z nejpokornějších a nejméně sentimentálních autoportrétů v historii moderního umění. Cartier-Bresson na něj chvíli hleděl, pak se otočil ke mně a řekl: „Víte, Picasso neměl Bonnard rád a já si dokážu představit proč. Picasso totiž postrádal něhu. A tvrdit, že se Bonnard na tomto obraze dívá do zrcadla, je hodně zjednodušená interpretace. On hledí mnohem, mnohem dál. Pro mne je to největší malíř století. Picasso byl génius, to je ale úplně něco jiného.“

Vím, co tím chtěl říct. Když Bonnard zemřel, vyšel v tehdy značně vlivném francouzském časopise o umění *Cahiers d'Art* úvodník Christiana Zervose, jednoho z Picassových stoupenců. Autor v něm papouškuje Picassovy názory na Bonnard: „Jak si vysvětlit reputaci Bonnardova díla?“ ptá se. „Je zřejmé, že úctu k němu chovají jen ti, kdo nemají ani potuchy o velkých uměleckých problémech a lpějí hlavně na tom, co je povrchní a příjemné.“ Mně tato poznámka připadá dost děsivá. Picasso dokonce Bonnardu jednou označil za břídila: „Nemluvte mi o Bonnardovi. To není malba, to co on dělá... V malbě nejde o citovost; jde o sílu, kterou nacházíte v přírodě, a nečekáte, že vám příroda bude napovídat a radit.“ A co hůř, Picasso Bonnardu nepovažoval ani za „skutečně moderního malíře“. Od těch dob si Bonnard svou reputaci naštěstí znovu vydobyl, třebaže i dnes bývá občas pokládán za jakýsi umělecko-historický anachronismus: za impresionistu po smrti impresionismu. Moderní umění nás přece učí drsnosti, zatímco jeho obrazy působí jaksi přejemněle. Před takovou rajskou krásou se mějme v umění raději na pozoru. Složitost a zvláštní smutek krásy Bonnardových obrazů nerozpoznáme na první pohled. Proto si Bonnard

v dějinách vysloužil místo po boku malířů skupiny Nabis, kteří koncem devatenáctého století kráčeli ve stopách Paula Gauguina. Řadu dalších let pak ještě maloval extravagantně opulentním stylem, třebaže umělecký svět už mezitím dobyl kubismus a další nesmlouvavé *ismy* moderní éry. A tak se zrodila myšlenka, že Bonnard je čistě jen *démodé* malířem bonbónů z Riviéry.

Ve skutečnosti by však Bonnarda nikdo, kdo se jeho pozdním dílem zabývá seriózně, nemohl označit za povrchního hédonistu, natož za břídila. Jistě, vytvořil i dost špatných obrazů, to však bylo způsobeno tím, že jich vyprodukoval velké množství. Ale jeho nejlepší díla, jak tvrdil už Cartier-Bresson, si zaslouží být řazena po bok Matissových a Picasových. A mezi ně bezesporu patří především obrazy jeho ženy Marthe, jež působí jako jakési tajuplné žalozpěvy lásky.

Bonnard je skvělým příkladem umělce, který dokáže plnými doušky čerpat inspiraci ze svého vztahu. Ten se lidem v jeho okolí možná jevil jako tragický, což ovšem potvrzuje teorii, že vztah dvou lidí nedokáže nikdo jiný zvenku správně pochopit. Víme pouze to, že Marthe Bonnardovi ponechala dostatečně velký prostor, aby mohl vést plodný umělecký život, na jaký byl do té doby zvyklý. A že nesklouzl ani do role pasivního partnera či oběti: jen se přizpůsoboval křehké konstituci Marthe. Její křehkost postupem času ještě narůstala. Zároveň však od Marthe dostával i to, co potřeboval. Svou roli tu tedy musela sehrát i trocha umělecké bezohlednosti.

Na Bonnardových obrazech Marthe se zastavil čas. Seznámili se v roce 1893 a strávili spolu celý život. Maloval ji téměř čtyřikrát. Její skutečné jméno bylo Maria Boursinová. Narodila se v roce 1869 v Saint-Amand-Montrond, jižně od Bourges, do rodiny s pěti dětmi. Záhy odešla z domova, z neznámých důvodů přerušila veškeré kontakty s rodiči, přestěhovala se do Paříže a změnila si jméno. Bonnard se

její skutečné jméno dozvěděl až v roce 1925, kdy uzavírali sňatek a ona nepravdivě uvedla, že její matka už zemřela. Sarah Whitfieldová, která se věnovala studiu Bonnardova života a tvorby, k tomu podotýká: „Není těžké pochopit, proč byl Bonnardovi, milujícímu samotu a soukromí, blízký někdo, kdo o sobě prohlašoval, že nemá ani rodinu, ani žádná pouta, ani minulost.“ Bonnard však pocházel ze středostavovské rodiny, s níž neustále udržoval vřelé vztahy, a musel si proto být dobře vědom nevhodnosti svého vztahu s Marthe, který zůstával desítky let svazkem nemanželským. Na dlouho odkládané svatbě jim pak za svědky šli pouze jejich bytná s manželem, Louisa Poilardová a Joseph Tanson. Rodina se o svatbě dozvěděla až o mnoho let později, po Bonnardově smrti.

Kdo tedy vlastně byla ta zvláštní žena Marthe? Thadée Natanson, který se s Bonnardem a Marthe znal od jejich seznámení, vzpomíná, že v devadesátých letech devatenáctého století „měla už to své typické vzezření ptáčete, které ji pak provázelo po celý život, i ten svůj polekaný výraz, vášně pro vodu a koupele, vykračovala si zlehka, jako by ji nadnášela křídla, vysoké podpatky tenoučké jak ptačí nožky, a dokonce i její oblečení jako by bylo ušito z barevných ptačích pírek. Hlas ovšem moc zpěvný neměla, spíš skřehotavý, často ochraptělý a zadýchaný. Její slabé zdraví bylo nepochybně důvodem k obavám. Avšak veškeré lékařské prognózy, jež nad ní hned zkraje zlámaly hůl, vyvrátila tím, že pak žila ještě dalších padesát let.“

V průběhu let se Marthe stále více stahovala do ústraní, byla zranitelnější a nedůvěřivější. Ve středních letech ji postihla tuberkulóza, která pak patrně sužovala i její mysl. Marthe začala být paranoidní. Jeden svědek ji označil za „utrápenou vílu“, další o ní prohlašoval, že trpí stihomamem a nechce, aby Bonnarda navštěvovali jiní umělci, neboť by

mu mohli „ukrást jeho triky“. Když šla s Bonnardem na procházku, vždy si s sebou brala slunečník – ovšem nikoli jako ochranu proti slunci, nýbrž proto, aby ji chránil před zvidavými zraky okolí. Nosívala výrazně barevné šaty a pak si stěžovala, že na ni lidé zírají. Jezdila s Bonnardem po francouzských lázeňských městech, kde ji vodoléčebné procedury měly zbavit kašle a problémů s nervy. Kvůli chudokrevnosti musela dodržovat striktní dietu, která zahrnovala například sardinky rozmačkané v oleji z tresčích jater. Aby svému tělu dodala potřebnou energii, jedla i syrové steaky. Celá léta vedla s Bonnardem kočovný život po odlehlých venkovských sídlech a levných hotelech. Bonnard ji zde často maloval ve vaně. Vana na obrazech představovala jakousi pevnost či útočiště, anebo, slovy Juliana Bella, „třpytivou klenotnici“. Jeden Bonnardův příbuzný se nechal slyšet, že Bonnard sice Marthe miloval a staral se o ni, ale zároveň „se jí bál a musel ji trpět“. Otevřeně si však postěžoval patrně jen jednou, a to když v zimě 1930–1931 v dopise Georgi Bessonovi napsal: „Už značně dlouho vedu velice osamocené život, z Marthe se stala naprosto nespolečenská bytost, a tak i já jsem nucen stát stranou veškerých kontaktů s ostatními lidmi. Je to stále tatáž svízele, nicméně doufám, že se tento stav jednou změní k lepšímu.“

A přesto.

Jak silná umělecká díla se z dané situace zrodila, stvořena Bonnardovou vnitřní silou. Je pravda, jak říkal Cartier-Bresson, že Bonnardovo dílo je jemné, a aby divák dokázal rozpoznat jeho přesné emocionální zbarvení, žádá si jeho trpělivost. Zářivou barevnost obrazů oceníte na první pohled. Pokud na ně ale nebudete hledět dostatečně dlouho a soustředěně, nedokážete správně pochopit Bonnardovu křehkost a přesnou geometrii. Nepochopíte ani to, jak jsou jeho kompozice pevně vystavěné na zcela konkrétních

místech, třebaže zprvu můžete nabýt dojmu, že se tu vše jen mihotá a plyne, podobně jako na plátnech Bonnardova krajanu Paula Cézanna. Když se ale dostatečně soustředíte na optické kvality malby, dostanete se na další úroveň vnímání: hledíte-li na obraz dostatečně dlouho, zjistíte, že se věci jeví jinak, jestliže je pozorujete jen koutkem oka, mžouráte do slunce anebo se díváte ze světla do tmy. Na obraze jako je *Stůl se snídaní* – kde je zobrazen malý obývací pokoj ve druhém patře Bonnardova a Martheina domu v Le Cannet s velkým oknem skýtajícím pěkný výhled na město Cannes – dokážete některé části výjevu rozluštit, teprve když se na ně soustředíte po určitou dobu. Stejně jako další malířovy obrazy, i tento působí zprvu ploše, jako by jednotlivé tvary byly květiny vylisované v knize. Umělecký historik Robert Rosenblum přirovnával Bonnardovu texturovanou malbu ke tvrdové tkanině. Tkaný povrch pak pozvolna ustupuje do hloubky. A teprve poté začnete postupně rozeznávat krajinu za oknem, čajovou konvici na stole, obrys židle, otevřené dveře vedle radiátoru a přízračnou Marthe – zachycenou z profilu a pozorně zkoumající šálek čaje se stejnou zvědavostí, s jakou si prohlížíte obraz. Marcel Proust kdesi píše o „optických iluzích, jež dokládají, že bychom jednotlivé předměty nikdy nedokázali identifikovat, kdybychom nezapojili i logické uvažování“. A právě o to jde i na Bonnardových obrazech: Marthe se usilovně snaží pojmenovat, co vidí.

Teprve po chvíli zaregistrujete, že se na obraze nachází ještě jedna postava: zrcadlový odraz drobného, mlčenlivého umělce, který stojí za Marthe jako její nerozlučný společník. Hledí na nás, jak hledíme na ni, jak ona hledí na šálek.

Bonnardova stálá přítomnost na obrazech, jako je tento, je zdrojem zvláštního pocitu intimity: Bonnard své výjevy vždy tak či onak obývá. Jednou požádal svou modelku, aby, až ji bude malovat, jen tak nehybně neseděla, ale procházela

se volně po pokoji. „Chtěl tak vyjádřit mou přítomnost a současně i nepřítomnost,“ usuzovala. Jinými slovy, Bonnard se snažil zachytit živoucí lidské bytosti obývající pokoj, a to nikoli pouze statickým vyobrazením neživého místa, jak by to udělal nějaký nezávislý pozorovatel, nýbrž jako bezprostřední otisk interakce mezi ním a modelkou v daném prostoru, jako vzpomínku na jejich společné bytí, jako stopu po parfému. Stejně je tomu i na obrazech Marthe, jeho hlavní múzy, jež představují jakousi vzpomínku na ni i na sebe sama. Podobně jako slavné koupající se ženy Edgara Degase i Bonnardův pohled na Marthe může působit otevřeně a nestylizovaně, to když se Marthe odvrací, jako by si nebyla vědoma, že je pozorována, anebo jako kdyby, pohroužena do svého vnitřního světa, ignorovala Bonnarda, a tím pádem i nás. Zatímco ale například Degas od svých modelek udržoval nezaujatý odstup, Bonnard občas do obrazů s Marthe promítá i sám sebe. Marthe tu odpočívá ve své vaně připomínající hrob, zamyšlená a nečinná. Její soukromí s ní však sdílí Bonnard: jsou tu spolu, oba dva ve svém vlastním izolovaném světě. Aby dal Bonnard jasně najevo svou přítomnost, namaluje někdy do rohu obrazu své koleno anebo palec – jako kdyby neobratný fotograf omylem vstoupil do vlastního snímku, ovšem s tím rozdílem, že Bonnard tak činí promyšleně a záměrně. V roce 1908 si dokonce sám jednu takovou fotografii pořídil. Marthe na ní klečí v zinkové vaně a myje se houbou, její tělo vypadá v protisvětle jako rozmazaná silueta a v předním plánu se rýsuje autorova ruka, jako by trčela do záběru.

Jindy je Bonnard na obraze přítomen jen implicitně, na mihotavém povrchu obrazu, který působí dojmem, jako by jej autor hladil a laskal podobným způsobem jako Marthe. Cartier-Bresson, který zamlada, než se vydal na dráhu fotografa, lovil v Africe kance a antilopy, intuitivně cítil, že

v každém vztahu umělce a modelu je inherentně obsažen i určitý invazivní prvek: „Na fotografování lidí je cosi děsivého. Jde nepochybně o jistý druh násilí, a nepřístupí-li k němu fotograf dostatečně citlivě, může v něm být až cosi barbarského.“ U Bonnardů však žádná agrese, dokonce ani žádný voyeurismus patrně nejsou. Je tu jen jeho otisk, jenž se něžně přizpůsobuje Martheině těžké životní situaci, podává se osamocení a z tohoto klaustrofobického pocitu se snaží vykouzlit něco radostnějšího: slastnou říši fantazie, kterou tu oba spolu mimo čas obývají. Bonnardovy obrazy nám opakovaně nabízejí to, co jednou popsal kritik David Sylvester jako „vzpomínku na potěšení i příslib potěšení z dotýkání se její kůže, z kontaktu jeho těla s jejím. Svědčí o tom, že její tělo je mu až příliš vzácné a příliš křehké na to, aby se opovážil se jej zmocnit. Drží se proto zpátky a dovoluje světlu, aby se s ním laskalo, tančilo na něm, halilo je, pronikalo jím a zalévalo je stejně jako okolní prostor.“

To už ale poněkud předbíháme událostem. Jak se tedy vlastně Bonnard ocitl v koupelně s Marthe?

Třebaže byl Bonnard patrně nesmělý, zároveň nepostrádal šarm a vyzařovala z něj klidná energie. Počátkem dvacátého století měl milostný poměr minimálně se dvěma svými modelkami: s Lucienne Dupuy de Frenelleovou, která se objevuje na několika jeho obrazech z let 1915–16, a poté kolem roku 1918, tedy v době, kdy už překročil padesátku, s Renée Monchatyovou, začínající malířkou, která si někdy nechávala říkat Chaty. Měla sošnou postavu, zajímavý kulatý obličej a bylo jí něco málo přes dvacet. Žila s Harrym Lachmanem, americkým malířem a později též filmovým režisérem. Zpočátku se přátelila s Bonnardem i s Marthe. Pohlednice, které jim posílala z cest, byly vždy adresované oběma. Avšak kolem roku 1920 se z Renée a Bonnardů stali milenci. V roce 1921 spolu pravděpodobně strávili několik



Pierre Bonnard | Akt ve vaně

týdnů v Římě, kde se setkali s rodiči Renée a nejspíš od nich získali i souhlas k sňatku. Není zcela zřejmé, kdy se o jejich poměru dozvěděla Marthe. Před rokem 1923 začal Bonnard malovat obraz, na němž vidíme směřující se Renée ve sluncem zalité zahradě. Tato rázná emancipovaná žena se smaragdově zelenýma očima byla pravým opakem uzavřené Marthe. Renée je na obraze zachycena, jak sedí u stolu potaženého křiklavě pruhovaným ubrusem, na kterém leží dva talíře se zralým ovocem, a ležérně si rukou podepírá hlavu.

Vztah Bonnarda a Renée však brzy skončil tragédií. Bonnard nedokázal Marthe opustit. Své rozhodnutí oznámil Renée a oženil se s Marthe. Měsíc po jejich svatbě spáchala Renée sebevraždu. Podle jedné verze se zastřelila, podle druhé ji mrtvou našli v záhonu růží a podle třetí ji objevil Bonnard utopenou ve vaně. Marthe trvala na tom, že všechny obrazy s Renée musí pryč z domu. Jedno nedokončené plátno malované v zahradě si však Bonnard ponechal. Poté si s Marthe v Le Cannet, kousek od Cannes, pořídili růžový domek se štukovou výzdobou a šedozelenými okenicemi. Po starší neokázalá vilka stála uprostřed zahrady s pomerančovníky, palmami a stupňovitými terasami, na kopci u města, odkud byl překrásný výhled do okolí. Pojmenovali si ji Le Bosquet (Hájek), podle oblasti, kde stála. Přibližně tou dobou začal Bonnard pracovat na obrazovém cyklu Marthe ve vaně, v němž rozpracoval téma osamělé koupající se ženy, kterému zůstal věrný po celý zbytek svého života. Souvislost s utonutím Renée, byla-li to vskutku ta pravá příčina jejího úmrtí, se zde pak jeví jako nepochybná.

Přibližně ze stejné doby pochází i další Bonnardův obraz, který Timothy Hyman příhodně označil za kódovaný vzkaz „z vězení“. Vidíme na něm prosluněný výhled vysokým oknem, ven z místnosti směrem na jih. U okna stojí pracovní stůl. Na jasně zeleném balkoně je zobrazena žena hledící do

krajiny. Její profil je sotva rozpoznatelný. My však víme, že se jedná o Marthe. Na stole leží román *Marie* od dánského spisovatele Petera Nansena, který Bonnard v roce 1897 ilustroval. Mezi ilustracemi byly i vůbec první kresby, pro které mu Marthe pózovala. Působí na nich sice ještě jako dítě, ale už tehdy ji Bonnard zachycoval v černých punčochách na rozeztlané posteli, jako objekt svých erotických fantazií. Marthe na balkoně však vypadá asexuálně a prostě, jako obyčejná žena v domácnosti, která se nezúčastněně dívá kamsi do dálky. Děj románu *Marie* vypráví o muži z vyšší společnosti, jenž svede ženu z nižší vrstvy, poté ji opustí a vrátí se k ní teprve v momentě, kdy žena onemocní.

Hyman si všimá, že po sebevraždě Renée „se Bonnardův vztah k Marthe radikálně proměnil. Mnohem více se sblížili. Jako by jej Martheina přítomnost zcela pohlcovala, stal se součástí jejích prožitků, které se soustředily především do koupelny.“ Umělecké ztvárnění Marthe a společný život filtrovaný očištnou imaginací umělce se Bonnardovi staly posedlostí a zřejmě i jakousi útěchou. Podobnou roli v jeho životě hrála i vila v Le Cannet, která pro něj znamenala hotový ráj. Anebo lépe řečeno, sám si ji v takový malý soukromý ráj přetvořil. Koupelna ve vile potřebovala opravit, a tak ji opatřil šedomodrymi glazovanými kachlíky a tekoucí vodou. Nechal nainstalovat elektřinu a ústřední vytápění. Jídelnu, jedinou místnost v přízemí vedoucí přímo do zahrady, vybavil francouzskými dveřmi. Stěny místnosti natřel veselou žlutou barvou a vnitřek kredence s prosklenými dvířky zase červeně. Na jídelní stůl pokrytý červeným plstěným přehozem rozmístil vázy s pivoňkami a mimózami a také proutěné košíky s pomeranči, citrony, fíky a kaki sklizenými ze zahrady. Zakoupil i sousední nemovitost s pozemkem, na němž rostl mandlovník, a na zahradě vybudoval jezírko se zlatými rybičkami. Dvě malé ložnice v patře – jednu pro sebe a druhou

pro Marthe – vymaloval světle modře, prostě a jednoduše, jako klášterní cely.

V patře si pak sám pro sebe narychlo vystavěl jakýsi kuriózní víceúrovňový ateliér, což byla v podstatě jedna stísněná místnost s vysokou stěnou a velikým oknem. Barvy si odkládal na rozviklaný bambusový stůl a oprýskaný podnos mu sloužil jako paleta. Plátna přichycoval na stěnu malými připínáčky, vždy několik najednou, jedno vedle druhého, podobně jako pohlednice na nástěnce. Když chtěl obrazy vidět alespoň trochu z odstupu, musel vystoupat do mezipatra ateliéru, odkud se na ně mohl podívat přes chatrné dřevěné zábradlí. Existuje nádherná fotka od Brassaie z roku 1946, na níž je vidět několik přišpendlených pláten a Bonnard v klobouku a kožešinových bačkorách, jak v předklonu dokončuje jeden ze svých obrazů mandlovníku. Bonnard na snímku zaujímá postoj připomínající muže krmícího holuby – shrbená postava plná laskavosti a pokory, svatý František moderního umění.

Ať již byl Bonnardův soukromý život jakýkoli, jisté je, že se mu na tomto odloučeném místě dařilo. Nehledě na to, že jako úspěšný malíř nemusel žít ani zdaleka odříkavě. André Fermigier jej jednou označil za nejmenšího buržou, za asketika lhostejného k penězům i dalším běžným vymoženostem pohodlného života. Pokud tedy nešlo zrovna o Marthe a její koupelnu. Před blížící se zimou válečného roku 1941, v období přidělového systému, mu jeho přítel Henri Matisse, vyhlášený svou zálibou v přepychu, navrhoval, aby se z Le Cannet přestěhoval do nějakého „pěkného luxusního hotelu“ v Cannes. Bonnard zdvořile odpověděl: „Ujišťuji tě, že se cítím mnohem lépe tady, ve svém hnízdečku... A bude-li to třeba, obalím se jako Eskymák, a to bych se pak v hotelu moc nevyjímal... Nemluvě o té příšerné klientele luxusních hotelů, které se prostě nevyhneš. Já mám raději svého prodáváče a trafikanta.“ Do té doby jezdil vždy autem a postupně

vystřídal několik značek – Renault, Ford, Lorraine-Dietrich a Citroën s předním náhonem. Čas od času na střeše auta vozil – poněkud lehkovážně – dokončená, srolovaná plátna. Svá mistrovská díla tak dával napospas živlům a vystavoval riziku, že je odnese vítr. Po vypuknutí války byl nedostatek benzínu, a tak se Bonnard musel zdržovat víceméně jen v Le Cannet, což jej ale podle všeho nijak zvlášť netrápilo.

Jak dokazuje Bonnard, i okleštěný svět se nám díky dostatečně bohaté imaginaci může jevit nezměrný. Takovým protipólem Bonnardovy osobnosti byla americká abstraktní malířka Joan Mitchellová, neblaze proslulá svou popudlivostí. Ke konci života se usadila v městečku Vétheuil poblíž Paříže. Koupila si tu zahradnický domek, ve kterém kdysi před ní několik let žil Claude Monet. Podobně jako k Bonnardovi, i k ní v tomto malém světě přicházela inspirace v podobě extatických vzletů malířské fantazie. Dalo by se říci, že Mitchellová dovedla Monetův styl do podoby typické pro pozdní dvacáté století. Obrazy typu *After April*, *Bernie* jsou natolik prostoupené sluncem a nebem, až se zdá, že násobí světlo, které na ně dopadá. Bonnard v abstraktním provedení. Tancující linie na obrazech Mitchellové evokují vzlétající konfety. Ve svém typickém pozdním díle, diptychu s názvem *Faded Air I*, spojila dva panely složitou spleť hektických klikyháků černé a zelené na pozadí pastelově broskvové a citronové. O tomto obraze říkala, že představuje slunečnice, jež „jsou tak nádherné, když jsou ještě mladé, a tak dojemné, když umírají“. I u Mitchellové, podobně jako u Bonnaroda, se v okamžiku vytržení objeví záblesk tesknosti. Stejně jako Bonnardovy pohledy na Le Cannet, i abstrahované krajiny Mitchellové vypovídají o ztracené Arkádii. Obrazy obou umělců naplňují ticho a teplo. Je to ticho a teplo zčásti vysněné minulosti, jež se nám zdá ještě sladší a dražší proto, že zmizela anebo

vůbec nikdy neexistovala. Nathan Kernan, básník, jenž s Mitchellovou na konci jejího života spolupracoval na výrobě grafických listů, vyprávěl příhodu, která se odehrála krátce před její smrtí. Mitchellová jej tehdy požádala, zda by nevybral pár básní pro smuteční řeč na pohřeb přítele. A když se Kernan dostal k předčítání básně „Vstup“ Rainera Marii Rilkeho, řekla mu: „Tuhle si schovej pro mne.“ Poslechl ji a tyto verše dnes zdobí její náhrobek. Stejně tak by ale mohly pojednávat o vlivu Marthe na Bonnarda:

Pak očima, jež takto unaven
nezvedneš nad ten sešlapaný práh
docela zvolna zvedni těžký kmen,
aby si sám a štíhlý k nebi sáh
(...) už už mu smíš očima popouštět.²

Je třeba říci, že Bonnard ve své malé vilce a v zahradě, jež tvořily celý jeho svět, vedl takový způsob života, jaký by pro něj bez Marthe a její praktikované misantropie nebyl vůbec možný. Oddával se tu svým příjemným rutinám: ráno šel nejprve sám na krátkou procházku, pak posnídal chléb s marmeládou, poté pracoval v ateliéru (měl ve zvyku malovat několik obrazů najednou) a nakonec se vydal k zahradnímu jezírku zkontrolovat zlatou rybkou Agenor. Oblékal se jako státní úředník na penzi či jako maloměšťák. Bez ustání črtal kresby na všemožné útržky papíru, které se mu dostaly pod ruku, a ty si pak strkal do kapes pomačkaného saka. Také s sebou neustále nosil kapesní diář. Na jeho stránky, kam si kreslil i drobné skeče obličejů, krajin či aktů, si po většinu dní – se sobě vlastní odměřeností – stručně zaznamenával údaje o počasí, nákupní seznamy nebo telefonní čísla.

² Rainer Maria Rilke, *Kniha obrazů*, Praha 1966, překlad Lumír Čivrný.



Joan Mitchellová | **After April, Bernie**

„Košile, leštěnka, lepidlo, med, sýr, měkké mýdlo.“ „Zataženo.“ „Hezky.“ „Přeháňky.“ 3. září 1939, tedy v den, kdy Francie a Anglie vyhlásily válku Německu, si zapsal jen „Deštivo“. Za dvacet let si jen třikrát poznamenal nějakou svou myšlenku: „V momentě, kdy řeknete, že jste šťastný, už to zase neplatí.“ (12. února 1939); „Lépe se nudit o samotě než v přítomnosti druhých.“ (4. září 1940); „Ten, kdo si prozpěvuje, ještě nemusí být šťastný.“ (17. ledna 1944). Ani slovo o válce, o okupaci, o zdravotním stavu Marthe či o svém zdraví. „Umělec, který maluje emoce, vytváří svůj vlastní uzavřený svět, obraz anebo knihu, ten je vždy a všude nesen jen tím jedním jediným zájmem. A také pochopitelně značnou část času tráví prostě jen tím, že se dívá kolem sebe a do sebe,“ připustil v jednom rozhovoru pro francouzský časopis.

Astolphe de Custine, francouzský kronikář carského Ruska, kdysi prohlásil, že „vidět znamená vědět“. A v následujícím dodatku jako by zároveň předpověděl i Bonnardovu situaci v Le Cannet: „Všechny nás mučí neurčitá touha poznávat svět, jenž se nám jeví jako žalář... A já cítím, že ze své úzké cely nebudu s to odejít pokojně, dokud se toto své vězení nepokusím důkladně prozkoumat. A oč více jej zkoumám, o to krásnější a rozlehlejší se mým očím jeví.“

A přesně takový je i Bonnardův odkaz příštím generacím. Bonnard každý den zkoumal svůj svět, jenž v jeho očích nabýval stále fantastičtějšího vzezření. Za vilou Le Bosquet se po strmém skalnatém kopci mezi olivovými hájky a loukami vine pěšina, pasáčky tam pásávají kozy. Bonnard si každé ráno nasadil plátěný klobouk a vytratil se na procházku. Scházel po pěšině dolů a za ním skotačil malý jezevčík Poucette. „Všechny své náměty mám na dosah,“ říkával s oblibou. „Jdu se projít ven. Udělám si pár poznámek. Pak se vrátím domů. A než se pustím do malování, přemýšlím a sním.“ Často mluvil o tom, že sní i při malování, což mohlo

znamenat, buď že z každodenního života prchá do svého uměleckého světa, anebo že své představy nechává žít jejich vlastním životem: aby linie mohly volně plynout a tvary nabývaly nových podob. „Všichni vždy tvrdí, že je třeba podřídit se přírodě,“ říkal. „Je ale také třeba podřídit se své vlastní představě.“

Dusil jej manželský život? Je možné vůbec zjistit, jak tomu bylo doopravdy? Na autoportrétu z roku 1931 se Bonnard prezentuje jako vychrtlý bojovník s větrnými mlýny či snad s jakýmsi neznámými démony. Většinu času však zřejmě trávil spokojeně malováním – zachycoval vše, co se nacházelo v jeho bezprostřední blízkosti. Na prvním místě tedy Marthe. Díky jejím do výšky vyčesaným vlasům a chlapecké postavě s hubenýma nohama ji lze na obrazech vždy hned neomylně rozeznat, třebaže často mívá rozostřený obličej, který jako by již ohlašoval její odcházení z tohoto světa. Je pak také pochopitelné, že vana, v níž se Marthe koupe, bývá podle způsobu, jakým ji Bonnard podává, přirovnávána k rakvi či děložce. Mohla by být vlastně obojím. Anebo by mohla být opravdu jen místem určeným k zahřátí a odpočinku. Bonnard byl mistr nepřímých sdělení, čemuž se po celý život učil u Stéphana Mallarmého. To je patrné i z jeho korespondence s Matissem, kterého po Bonnardově smrti natolik rozzuřil Zervosův pohrdavý kometář v časopise *Cahiers d'Art*, že přes celý svůj výtisk načmáral: „Potvrzuji, že Pierre Bonnard je skvělý malíř současnosti a nepochybně jím bude i v budoucnosti.“ Korespondence Bonnarda a Matisse je zdrženlivá, neokázalá a dojemná, jak jen může být korespondence dvou dědoušků, kteří si stěžují na počasí a na zdraví. Vždyť vše, co je v životě opravdu důležité, komentovat netřeba. A totéž by se dalo říci i o Bonnardových obrazech: takřka nic se na nich neděje, vše je tu jen naznačeno.

Bonnard je nekompromisní jen tehdy, když zachycuje své vlastní stárnutí, v autoportrétech typu bojovníka s větrnými mlýny anebo v autoportrétu před zrcadlem, jenž je umístěn v Pompiduově centru. Marthe si však na jeho obrazech zachovává stále stejný nadpřirozený vzhled – od pláten z roku 1900 až po obrazy ze čtyřicátých let dvacátého století. Zůstává tak navždy mladá, jako něžný sen neposkvřené naděje. V Bonnardových pozdních malbách se mění jen kvalita světla. Bonnard stále častěji maluje pokoje dekorované veselými vzory, na stolech velké mísy s ovocem a otevřená okna, jimiž dovnitř pronikají paprsky letního slunce nesené vánkem prosyceným vůní pomerančů a levandule. Směs jasmínu, mimózy, zimolezu a vistárií rostoucích za domem nám tu malíř na svých obrazech servíruje jako účinnou nirvánu.

A Marthe, ve vaně, za stolem či před zrcadlem, je v Bonnardově paměti navždy uchována jako pětadvacetiletá. Často ji zobrazuje na samém okraji nebo v rohu obrazu, před stěnou jídelny s růžovým vzorem anebo jak s malým hrnečkem v ruce proklouzává dveřmi z koupelny do obývacího pokoje. Je sotva postřehnutelná, zachycená jakoby periferním viděním. „Tyto obrazy dokládají Bonnardovo převládající emocionální rozpoložení, a tím je žal,“ všímá si pozorně Sarah Whitfieldová. „Mnohdy bývá Bonnard označován za malíře požitků, tím však rozhodně nebyl. Je spíš malířem vzruchu z požitku a prchlivosti požitku.“ Tento postřeh mi připomíná oblíbenou pasáž z knihy Vladimira Nabokova *Promluv, paměti*: strýc Ruka tu v Nabokovově školní třídě najde několik dětských knížek ve francouzštině, jež si pamatuje z dětství. O několik desetiletí později narazí Nabokov na tytéž knihy a při vzpomínce na vlastní minulost se mu opět vybaví jeho strýc Ruka: „Znovu vidím naši venkovskou třídu ve Vyře, modré růže tapet, otevřené okno,“ píše Nabokov. „Jeho odraz vyplňuje oválné zrcadlo nad koženou pohovkou,

v níž sedí strýček s rozkoší hltající stránky roztřepené knihy. Mou paměť proniká pocit bezpečí, spokojenosti a letního tepla. Ve srovnání s tak silnou skutečností je přítomnost jen stínem. Zrcadlo přetéká jasem; do pokoje vletěl brundibár a bouchá se o strop.

Všechno je, jak má být, nic se nikdy nezmění, nikdo nikdy nezemře.“³

Marthe umírá 26. ledna 1942. Bonnard si toho dne do svého diáře zaznamenal jen stav počasí – „Krásně“, a pod tím lehce roztřesenou rukou nakreslil malý křížek. Zanedlouho poté přestal počasí zaznamenávat úplně. Dveře do Martheiny ložnice uzamkl a už nikdy nepřekročil její práh. Zprávu o odchodu Marthe sdělil jen několika blízkým přátelům. Matissovi napsal: „Dovedeš si představit můj smutek a samotu, tu hořkost a obavy, jaký život mě teď čeká.“ Třebaže byl pohroužen do vzpomínek na Marthe, v práci nepolevoval, ba naopak. Podobně jako všechna předchozí léta, i ta poslední byla velmi plodná. Na Bonnardových pozdních plátnech se mísí štěstí s rozkladem. Výhledy do krajiny zalité sluncem se začínají mihotat – jsou to rozechvělé, vibrující mozaiky barev pukající jak přežralé ovoce. Bonnardova hospodyně Antoinette Isnardová vzpomínala, že vždy, než se Bonnard pustil do malování květin, které mu natrhala, vyčkával, až zvadnou, protože, jak tvrdil, „jsou pak mnohem působivější“. Vše se poddávalo času, jenom Marthe ne.

Když zemřela, začali se do Le Bosquet sjíždět Bonnardovi obdivovatelé. Často za ním jezdili i malíři s prosbou, zda by jej nemohli portrétovat. Bonnard si pak postěžoval Matissovi, jako vždy velmi zdvořile, že „portrét přece nelze namalovat za jeden den, dokonce ani za dva ne, ale jak můžete vykázat malíře, kterého jste odmítli už několikrát a který

³ Vladimír Nabokov, *Promluvy, paměti*, Praha 1998, překlad Pavel Dominik.

stejně nakonec, celý propocení a se vši nezbytnou výbavou, už zase zvoní u dveří?“. Bonnard tehdy pracoval na několika obrazech, v nichž se propojily všechny tendence, které ve své tvorbě sledoval. Ještě řadu let před tím, než Marthe zemřela, ji namaloval – jak jinak – ve vaně. Na tomto obraze je vidět jen spodní polovinu jejího těla: zpod vodní hladiny, z dolní části obrazu, vyčnívají nahoru její purpurově zbarvené nohy. Vypadá to, jako bychom stáli nad ní a shlíželi na ni dolů. Bonnard do výjevu vstupuje zleva, na sobě má jen župan a bačkory a jeho postava je taktéž nad hrudníkem uříznutá. Drží cosi, co vypadá jako paleta. Místnost je zalita namodralým světlem.

Po Martheině smrti dokončil Bonnard svůj autoportrét, který tak obdivoval Cartier-Bresson, přízračnou hlavu, jež by ve výjevu s koupající se Marthe mohla hypoteticky doplňovat jeho bezhlavou postavu. Poté maloval koupající se Marthe znovu, tentokrát v místnosti, jež působí jako jakýsi fantasmahorický prostor, portrétovaná se v něm téměř rozpouští a ztrácí ve změti lomených barev. John Berger k tomuto obrazu poznamenává: „Silou své oddanosti k ní, či silou své umělecké rafinovanosti anebo snad kombinací obou, dokázal [Bonnard] přetvořit to doslovné v mnohem hlubší a mnohem obecnější pravdu: tedy ženu, která je na obraze přítomná jen zpola, v obraz vroucně milované osoby. Jde o klasický příklad toho, jak se umění rodí z konfliktu.“ Anebo jinak řečeno, jak se umění může rodit z lásky, jež možná zvenku působí jako konflikt. U Bonnarda a Marthe si nemůžeme být nikdy jisti.

Na konci svého života, v obraze *Mladé ženy v zahradě*, se Bonnard opět vrátil k Renée. Jak si možná vzpomenete, Renée je na tomto plátně zachycena, jak sedí na proutěné židli za stolem, otáčí se a hledí směrem k nám. Usmívá se. Bonnard na obraz domaloval pozadí s chrpami a zářivě zlatým pruhem,

který blondátou hlavu Renée lemuje jako svatozář. O vteřinu později si pak na obraze povšimnete ještě jedné, sotva rozeznatelné postavy. Je k nám obrácená zády, má tmavé vlasy a působí zasmušile a tajemně. V tom pravém spodním rohu je sotva vidět. Renée se dívá kamsi za ni.

A to je Marthe.



Pierre Bonnard | **Mladé ženy v zahradě**

UMĚNÍ BÝT NEUMĚLECKÝ

Před nedávnem jsem v krabici od bot našel dvě staré fotografie. Byly pořízeny koncem šedesátých let, kdy jsem byl jako malý s rodinou v Sovětském svazu, kam často jezdíval můj otec. Na jedné z nich je vidět zadní část mé hlavy, ucho a vyzáblé ramínko s tenkým koženým popruhem tašky přehozeným přes tmavě červený svetr. Ze spodního levého rohu fotografie, kde jsem sotva vidět, vzhlížím k Picassovu obrazu *Pijačka absintu*. Snímek byl pořízen v Ermitáži. Nepochybně mě tam kvůli fotografování postavili rodiče. Ta životem protřelá žena z obrazu se opírá propletenými pažemi o stůl a zlostně na mě shlíží. Ať už tu fotku pořídil kdokoli – pravděpodobně moje matka –, nepodařilo se mu ji správně vycentrovat. Snímek, na němž je z valné části jen holá bílá zeď muzea, je zajímavější spíš tím, jak je nevyvážený a podivný.

Ta druhá, černobílá, fotografie je už značně vybledlá. Byla pořízena ve velkém zatuchlém pokoji jakéhosi moskevského



Tamara a autor

hotelu a já se na ní zářivě usmívám zpoza několika sklenic z broušeného skla. Tentokrát musel fotoaparát v ruce držet táta – nejspíš fotil svým starým přístrojem značky Brownie. Usmívám se tedy na něj. A teď si uvědomuji, že když tento snímek pořizoval, musel být jen o něco málo starší než já dnes. Na fotografii vedle mne je Tamara, naše sovětská průvodkyně, k níž jsem tehdy vzplanul dětskou láskou. Nemám ani zdání, jestli i ona už je po smrti, stejně jako můj otec. Její podoba na snímku zčásti vybledla, asi tak jako moje vzpomínka na ni. Část fotografie s Tamarou je navíc silně přexponovaná, proto na ní vypadá spíš jako duch. Další nehoda s fotoaparátem, další podivný snímek. Pro mne však ty fotografie představují znovu vzkříšené vzpomínky. Když jsem je ve staré krabici od bot objevil, zíral jsem na ně jako do propasti času – a vybavil jsem si svého otce, třebaže ten na nich vůbec není. Francouzský kritik Roland Barthes kdysi o fotografii své matky napsal: „S hrůzou pozoruji předbudoucí čas, v němž jde o smrt... Před fotografií své matky jako dítěte si říkám, že jednou zemře... Bez ohledu na to, je-li subjekt fotografie mrtvý, či nikoli, představuje každý takový snímek neodvratnou katastrofu.“ Pro cizího člověka žádná spojitost mezi mými rodiči a těmito fotografiemi neexistuje. Jsou to pro něj jen amatérské snímky, po vizuální stránce navíc kvůli technickému selhání zajímavé jen minimálně. Takové formální kuriozity. Na zadní straně černobílé fotografie je uvedeno číslo snímku i datum. Na zadní straně té barevné je vytištěno červené logo výrobce filmu – „Made by Kodak“.

V létě roku 1888 představil veřejnosti čtyřiatřicetiletý George Eastman, někdejší nižší bankovní úředník z Rochestru ve státě New York, jednoduchý krabicový fotoaparát se založeným svitkem filmu. Závěrka se otevírala zatažením za provázek, snímek se exponoval zmáčknutím tlačítka a nakonec se páčkou přetáčel film. „Vy stisknete tlačítko, my

zařídíme zbytek“, zněl reklamní slogan na aparát, který Eastman pojmenoval Kodak. Šlo o smyšlené slovo, které si zvolil pro jeho snadnou výslovnost a zapamatovatelnost. Navíc bylo *K* jeho oblíbené písmeno (dívčí jméno jeho matky bylo Kilbourneová).

Když se ve fotoaparátu Kodak dofotil film, lidé zaslali celý přístroj na adresu Eastman Dry Plate and Film Company v Rochestru, kde jej spolu se snímky vyvolali a do aparátu založili nový film. Svitkové filmy a malé krabicové fotoaparáty nebyly tehdy ničím novým, do oběhu se však dostaly teprve tehdy, když společnost Eastman vyvinula kompaktní fotoaparát a zjednodušila zpracovávání filmů. U Kodaku se lidé nemuseli seznamovat s komplikovanými chemickými procesy a složitou mechanikou. Do přelomu století se fotoaparátů se svitkovým filmem prodalo na jeden a půl milionu. Na plakátech se začala objevovat bezstarostná Kodak Girl oblečená do stylových pruhovaných šatů vlajících ve větru. V ruce jako trofej třímala fotoaparát. Komentátory v časopisech ale brzy začalo zneklidňovat, jak může být fotografování neslušné: závěrka aparátu se mohla na veřejnosti otevřít kdykoli a kdekoli a snímat nic netušící neznámé lidi, ženy v plavkách na pláži nevyjímaje (hrůza!). Příliš velkou radost z takového vývoje neměli ani profesionální fotografové: novou kulturu kodakové fotografie zavrhli z toho důvodu, že ohrožovala jejich vlastní ambice na statut fotografie coby seriózní umělecké disciplíny. „Dát do rukou široké veřejnosti přístroj, s nímž lze pořizovat snímky s naprosto minimálním úsilím a znalostmi, nevyhnutelně vede ke vzniku milionů fotografií,“ napsal v roce 1899 Alfred Stieglitz. „A právě kvůli této své neblahé snadnosti ztratila fotografie – jakožto prostředek tvorby obrazů – svou reputaci.“

Stieglitz měl pravdu. Amatérská fotografie zaplavila svět. Zcela nová skupina amatérů, nadšenců z klubů fotografů,