

Édouard Manet a jeho *Olympia*

Peter MICHALOVIČ

Abstract

The paper entitled Édouard Manet and his *Olympia* attempts to justify why this painting can be considered one of the founding paintings of modernism in painting. On the one hand, Manet adheres to some of the basic conventions applicable to the genre of the “nude,” as evidenced by the inter-ionic reference to Titian’s painting *Venus of Urbino*. On the other hand, he partly departs from these conventions and partly enters into open conflict. The image of *Olympia* does not represent a divine, ideal beauty but a woman’s body, even the body of a prostitute. Manet attempts to represent with the painting what is symptomatic of the present and what is indexical of this present. The painting of *Olympia* has sparked controversy, sparked by its subject matter and artistic articulation. The paper attempts to interpret this controversy’s thematic and formal causes.

Keywords: nomothétos; genre; nude; modern painting; intericonicity

Spory o tom, kto je prvý modernistický maliar, sú nielen vášnivé, ale aj užitočné, pretože moderné umenie si vyžaduje galériu zakladateľov, umelcov považovaných za *nomothétov*. Podľa Pierra Bourdieua v modernej francúzskej kultúre je v poézii *nomothétom* Charles Baudelaire, v próze Gustave Flaubert a v maľbe Édouard Manet. Títo traja menovaní sú *nomothétmi* jednoducho preto, že ustanovili nový *nomos*, špecifický rád literatúry a maľby, ktorý „pôsobí tak v objektívnych štruktúrach spoločensky usporiadaného univerza, ako aj v mentálnych štruktúrach tých, ktorí toto univerzum obývajú a sú ochotní prijímať ako samozrejmosť príkazy vpísané do imanentných zákonitostí jeho chodu.“¹ Bourdieu by povedal, že *nomothétos* musí vytvoriť nový habitus, to znamená vytvoriť „generatívny princíp objektívne zatrieditelných praktík a súčasne systém triedenia ...týchto praktík...Pojem habitu vznikol (...) kvôli vystihnutiu nasledujúceho paradoxu: rôzne

správania môžu byť zamerané na účely, bez toho, aby k týmto účelom smerovali a boli nimi riadené.“² Inak povedané, *nomothétom* môže byť iba ten, kto nielenže radikálne spochybnil tradíciu, ale zároveň aj vytvoril niečo, na čo môžu ďalší tvorcovia nadviazať, rozvinúť, modifikovať či dokonca spochybniť. A to sa Manetovi podarilo. Clemente Greenberg v štúdiu *Modernistická maľba* považuje Immanuela Kanta za vôbec prvého modernistu: „Bol to on, kto po prvý raz kritizoval samotné prostriedky kritiky, a preto vnímam Kanta ako prvého skutočného modernistu... Kant použil logiku k vytvoreniu limitov logiky, a aj keď ju tým veľmi odpútal od jej starých pravidiel, logika samotná zostala ďaleko vierohodnejšia v tom, čo z nej zostalo.“³ Podobne ako Kant sa sústreďuje na logiku, resp. na stanovenie jej limitov, aj „modernizmus používa umenie k obráteniu pozornosti na umenie samotné. S hraničnými limitmi, ktoré tvoria výrazové prostriedky maliarstva – ako sú ploché

¹ BOURDIEU, P.: *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno 2010, s. 88–89.

² BOURDIEU, P.: *Co se chce říct mluvením. Ekonomie jazykové směny*. Praha 2014, s. 160.

³ GREENBERG, C.: *Modernistická malba*. In: *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*. Ed.: POSPISZYL, T. Praha 1998, s. 35.



Obr. 1: *Giorgione, Spiaca Venuša (1501, olej na plátne, 108,5 × 175 cm).*
Zdroj: *Wikimedia Commons.*



Obr. 2: *Vecellio Tizian, Venuša urbinská (1538, olej na plátne, 119 × 165 cm).*
Zdroj: *Wikimedia Commons.*

povrch, tvar podložky, vlastnosti pigmentu – starí majstri zaobchádzali ako s negatívnymi faktormi, ktoré boli priznané iba implicitne alebo nepriamo. Modernizmus tie isté limity chápe ako pozitívne faktory, a preto sú otvorene priznané. Manetove obrazy sa ako prvé stali modernistickými práve svojou otvorenosťou, s akou deklarovali plošný povrch, na

ktorom boli namaľované.⁴⁴ Podľa Greenberga je Manet prvý modernista a aby toto tvrdenie nezostalo iba v rovine konštatovania, treba ho podporiť aj presvedčivými argumentmi.

V prvom rade si musíme uvedomiť, že Manet nie je modernistom, alebo, ak chcete, prvým modernistom v oblasti maľby len preto, že otvorene deklaroval

plošnosť povrchu obrazu, ale aj z iných dôvodov. Všimnime si napríklad jeho vzťah k jednému z etablovaných žánrov maľby a tým je akt. Aby sme porozumeli Manetovmu potvrdeniu a zároveň aj odchýlke od žánrovej disciplíny, je nevyhnutné vrátiť sa späť do niekoľko storočí vzdialenej minulosti, konkrétne k dvom aktom. Prvým je akt *Spiaca Venuša*, niekedy sa používa aj názov *Drážďanská Venuša* (obr. č. 1). Obraz namaľoval Giorgione, celým menom Giorgio da Castelfranco, a namiesto nepresnej a ťarbavej perifrázy ponúkam reprodukciu obrazu (obr. č. 1).

S Giorgioneho obrazom úzko súvisí druhý obraz, jeho tvorcom je Vecellio Tiziano a má názov *Venuša urbínská* (obr. č. 2) a údajne Tizian po smrti Giorgiona domaľoval na obraz pozadie, *ergo* krajinu, podobnú typickým obrazovým krajinám predstaviteľov talianskej renesancie.

Okrem toho, že Tizian „dotvoril“ Giorgioneho obraz, sú ich obrazy aj interikonicky prepojené a spájajúcich vlákien je hneď niekoľko. Predovšetkým obidva obrazy sú na prvý pohľad formované identickou žánrovou disciplínou, pričom táto disciplína určuje, čo sa môže a čo sa nemôže stať súčasťou obrazu. Je ako filter, ktorý niečo prepustí a niečo zachytí. V historických obdobiach vlády umeleckých kánonov do veľkej miery žánrová disciplína predpisuje všetko, čo súvisí s kompozíciou obrazu podriadenou finalite predpokladaných estetických a iných pragmatických účinkov umeleckého diela. Odchýlka od súboru žánrových konvencií či dokonca ich vedomé porušenie sa považuje za prejav nezvládania remeselnej stránky umeleckej tvorby alebo neznalosti estetických noriem. Čo sa týka žánrovej disciplíny, funguje ako prostredník medzi videným a vidiacim, determinuje pohľad a pohľad je teda interpretácia videného. Rolu žánrovej disciplíny v procese umeleckej tvorby výstižne vyjadruje Bachtin týmito slovami: „Proces videnia a chápania skutočnosti a proces jej umeleckej realizácie vo formách určitého žánru nesmieme od seba odtrhať. Bolo by naivné sa domnievať, že vo výtvarnom umení človek najprv všetko vidí a potom to, čo videl, stvárni tak, že svoje videnie preniesie na plochu obrazu pomocou určitých technických prostriedkov. V skutočnosti videnie a zobrazenie v podstate splývajú. Nové spôsoby zobrazenia nás

naučia vidieť nové stránky skutočnosti okolo nás a nové stránky videnej skutočnosti si neuvedomíme a nestanú sa súčasťou nášho obzoru bez nových spôsobov ich realizácie. Jedno a druhé je navzájom nerozlučne späté.“⁴⁵ Dovolím si domyslieť Bachtinove slová a odvážim sa povedať, že porušenie žánrovej disciplíny môže indikovať zmenu pohľadu na realitu, poprípade vznik nových a zánik niektorých existujúcich žánrov zase môže byť jedným zo spoľahlivých indikátorov zániku jedného a zrodu druhého nadindividuálneho historického štýlu.

Vráťme sa však k spomínaným dvom renesančným aktom. Prvé, čo si všimneme, je podobnosť polohy ženských figúr na obraze. Giorgione namaľoval nahú spiacu ženu, ktorá leží na lôžku umiestnenom v prírode. Tizian namaľoval nahú ženu krátko po prebudení a potvrdzujú to aj dve postavy v pozadí. Prvou je evidentne slúžka s prehodenými ženskými šatami cez plece a druhou je zrejme malé dievčatko, ktoré vyberá niečo z truhlice. Predpokladám, že vyberá nejakú súčasť odevu, ale to je iba môj dohad a preto sa radšej sústredím na ženské postavy na lôžku.

Názvy obidvoch obrazov nás informujú, že akty reprezentujú Venušu, teda bohyňu, ktorá nepochádza z nášho aktuálne prežívaného sveta. Keďže Venuša pochádza z nadpozemského sveta obývaného bohmi, jej krása musí byť tiež nadpozemská a preto ju možno považovať za ideál alebo prinajmenšom za idealizáciu krásy ženského tela. Venuša na Giorgioneho obraze spí a vôbec netuší, že sa na ňu niekto pozerá, pohľad diváka je v tomto prípade pohľadom voyera. Tizianova Venuša síce nespí, lenže taktiež netuší, že ju niekto pozoruje. Pohľad Venuše sa s pohľadom diváka nestretáva, možno aj preto slastne a nenútené leží nahá na lôžku a čaká kým jej slúžka prinesie šaty a pomôže ju obliecť. Nateraz tieto stručné perifrázy obidvoch obrazov stačia, k Tizianovmu obrazu sa však ešte vrátim.

Chcem pripomenúť, že *Venuša urbínská* inšpirovala mnohých iných maliarov, Johann Zoffany dokonca Tizianov obraz zakomponoval do zaujímavej kompozície svojho obrazu, bohatej predovšetkým na „obrazy v obraze“ a postavy ľudí (obr. č. 3).

Obraz zobrazuje sálu Tribuna florentskej galérie *Uffizi*. Zofannymu umožnili, aby do tejto sály

⁴ Ibidem, s. 36.

⁵ BACHTIN, M. M.: *Formální metoda v literární vědě*. Praha 1980, s. 174–175.



Obr. 3: Johann Zoffany, *Galleria Uffizi* (1772–1777, olej na plátne, 123,5 × 155 cm). Zdroj: Wikimedia Commons.

zhromaždil vlastný výber z diel zo zbierok galérií *Uffizi* a *Pitti*. Na stenách vidíme obrazy v obraze čiže kópie diel slávnych umelcov, napríklad kópiu obrazu Petra Paul Rubensa *Štyria filozofi* a vpredu diváci spoznávajú kópiu Tizianovej *Venuše urbínskej*. Na rozdiel od väčšiny obrazov Tizianov „nevisí“ na stene, ale držia ho dvaja sluhovia a pred obrazom stojí skupina anglických znalcov, ktorí diskutujú o obraze. V tomto prípade sa Tizianov akt objavil na ploche Zofanného obraze ako citát, hoci viem, že Nelson Goodman spochybňuje obrazové citácie.⁶ Za citát ho považujem aj preto, že Zofanny

vytvoril citovanému obrazu nový kontext a ten, či sa to niekomu páči alebo nepáči, síce opakuje, ale zároveň aj posúva zmysel citovaného obrazu. Od Zofanného obrazu teraz prejdem k Manetovej *Olympii* (obr. č. 4).

Ako vidno, Manet sa taktiež inšpiroval Tizianovým obrazom, *Venušu urbínsku*, počas svojej druhej návštevy Talianska v roku 1856 dokonca v galérii *Uffizi* kopíroval.⁷ Lenže, a to je veľmi dôležité, na rozdiel od Zofanného Manet nemaľuje kópiu, ale originálny obraz *Olympia*, pod ktorým ako palimpsest „presvitá“ Tizianov obraz. Manet

⁶ Pozri GOODMAN, N.: *Způsoby světatorby*. Bratislava 1996, s. 59–62.

⁷ BROMBERTOVÁ, B. A.: *Édouard Manet. Rebel ve fraku*. Praha 2000, s. 138.



Obr. 4: Édouard Manet, *Olympia* (1863, olej na plátne, 130,5 x 190 cm).
Zdroj: Zdroj: Wikimedia Commons.

tento obraz spolu s iným slávnym obrazom *Raňajky v tráve* namaloval v roku 1863 a po prvý raz ho vystavil v Salóne odmietnutých. Obraz bol výtvarnou kritikou a verejnosťou prijatý kontroverzne. Veľká časť oficiálnych výtvarných kritikov, publicistov a divákov ho odsudzovali, stačí si prečítať úryvky z dobových kritik. Tak napr. „Paul de Saint Victor, kritik žurnálu *La Presse* napísal: ‚Dav sa tlačí ako v márnici pred páchnucou *Olympiou* pána Maneta. Umenie, ktoré zostúpilo tak nízko, si ani nezaslúži, aby bolo blamované‘....Podobne sa vyjadril Amédeé Cantaloube v *Grand Journal*: ‚Nikdy sme nevideli na vlastné oči také divadlo, podobný cynický efekt... Táto Olympia sa podobá gorilej samici. V *Petit Journal* uzavrel svoj referát Edmond About poznámkou: ‚Mier pánu Manetovi! Smiešnosť ospravedlnila jeho obrazy!‘“⁸ A Ernest Chesneau „Maneta strhá; obviní ho z ‚takmer detinskej neznalosti najprimitívnejších základov kresby‘, z ‚nepochopiteľnej záľuby vo vulgárnosti‘, z ‚jednoznačnej neschopnosti v realizácii obrazu.‘“⁹ V roku 1866 sa za Maneta postavil Émile Zola článkom *L'Événement*, v ktorom okrem iného

napísal: „Naši synovia budú stáť s obdivom pred jeho plátnami, práve tak ako sme my dnes nadšení Courbetom, ktorého naši otcovia vysmievali.“¹⁰ Baudelaire sa zasa pochvalne vyjadril v liste Manetovi, v ktorom okrem iného napísal: „Tak teda vám musím zase písať o vás. Musím vám obširne vysvetľovať, akú mate cenu. Chcete po mne opravdivú hlúposť. *Posmievajú sa vám, vtípy vás dráždia*, nikto vás nedokáže oceniť atď... myslíte si, že ešte nikto na svete nebol v takej situácii? Máte viac génia než Chateaubriand a než Wagner? A tým sa niečo navysmievali. A neublížilo im to. Aby ste príliš nespýšnel, pripomínam, že títo ľudia sú vzormi, každý vo svojom odbore a vo svete veľmi bohatom, a *že vy ste iba prvý vo vašom zanedbanom umení*. Vari mi nebudete zazlievať, že s vami hovorím tak *bez obalu*. Viete dobre, ako vás mám rád.“¹¹ Ako sme sa mohli presvedčiť, Manet vyvolal kontroverziu hodnú opravdivého modernistu. Čo však iritovalo kritikov a novinárov spojených s Akadémiou a establišmentom k takýmto zúrivým výpadom? Predbežne možno povedať, že to bola tak rovina obsahu, ako aj rovina výrazu, podľa nás však pekne po poriadku.

⁸ Citované podľa PADRTA, J.: *Manet*. Bratislava 1961, s. 24.

⁹ PERRUCHOT, H.: *Život Edouarda Maneta*. Praha 1971, s. 113.

¹⁰ PADRTA 1961, c. d. (v pozn. 8), s. 29.

¹¹ PERRUCHOT 1971, c. d. (v pozn. 9), s. 114.

Je evidentné, že Manet niečo od Tiziana preberá a zároveň však aj niečo mení. Začnem rovinou obsahu. Na Manetovom obraze vidíme nahú ženu ležiacu na lôžku. Vo vlasoch má kvetinu, na krku ako náhrdelník má uviazanú čiernu mašličku, na pravej ruke má nastoknutý náramok a na ľavej nohe má obutú črievicu. Prečo spomínam tieto detaily? Jednoducho preto, lebo podľa mňa sú dôležité. Takéto ozdoby obvykle nemá na sebe žena krátko po prebudení, ale žena, ktorá sa chce niekomu zapáčiť či prinajmenšom zaujať pozornosť. Olympia je prebudená a černošská slúžka, ktorá stojí za ňou, jej neprináša šaty ako prináša slúžka šaty Venuše, ale honosnú kyticu, zrejme od niekoho, kto k ležiacej žene prichádza na návštevu. O koho ide, to divák nevie, pretože na obraze toho, kto prichádza nevidí. Ale môžeme tomu rozumieť aj tak, že tým nevideným návštevníkom je de *facto* každý divák, ktorý sa postaví pred obraz a vystaví sa pohľadu Olympie. Lenže keď sa niekto pozrie na Olympiu pozrie, tak si okamžite uvedomí, že sa na neho Olympia seabedome, drzo a vyzývavo pozerá. Už pohľad na nahé ženské telo vyvoláva privádza diváka do pomykova, ak sa však k tomu pridruží ešte aj spomínaný seabedomý Olympiin pohľad, divák by najradšej sklopil zrak alebo pozeral sa inde. Ako už bolo konštatované, s pohľadom Tizianovej Venuše sa pohľad diváka nestretáva a Venuša vôbec netuší, že je pozorovaná nejakým voyeurom. Zrejme keby o tom čo i len tušila, okamžite by sa prikryla a zahanbila sa, ale to je už nadinterpretáčna špekulácia, ktorú nemienim ďalej rozvíjať. Je všeobecne známe, že starí Rimania uctievali Venušu ako bohyňu lásky, krásy či plodnosti a tento názor podporujú pri nohách Venuše spiaci psík symbolizujúci vernosť, truhlica symbolizujúca manželstvo a stromy za oknom možno považovať za symbol plodnosti a preto treba Tizianovu Venušu považovať za alegóriu manželskej lásky a vernosti.

Pôvodne Manet chcel dať svojmu obrazu meno *Venuša*, počas tvorby o obraze hovoril ako o mojej Venuše, avšak básnik Zacharie Astruc, ktorého Manet portrétoval, Venušu prekrstil na *Olympiu* a na počesť *Olympie* napísal oslavnú báseň *Dcéra ostrovov*,

„jej prvá sloha (báseň ich má desať) bude napísaná pod názov obrazu.“¹² Podobne ako Venuša, tak aj Olympia odkazujú na svet mytológie, gréckej mytológie, konkrétne meno Olympia označuje posvätné miesto antického Grécka, ktoré sa nachádza v Elide. Honosné meno Olympia dostávali aj prostitútky z vyššej triedy. „Najznámejšou Olympiou v dejinách bola Olympia Maldachini Pamphili, ovdovela švagriná a verejne uznaná milenka pápeža Inocenta X., ktorého totálne ovládala. Táto Olympia mohla byť pre Maneta obzvlášť zaujímavá, pretože ju portrétoval Vélazquez. (*Portrét Olympie Maldachini Pamphili*, 1649, olej na plátne, 77,4 x 61 cm – doplnil P. M.) Bolo to v roku 1649, keď počas svojho pobytu v Ríme namaľoval známu podobizeň Inocenta X. V Manetovom období boli takéto historické drobnosti oveľa známejšie než dnes.“¹³ Možno tomu rozumieť tak, že názov Manetovho obrazu odkazuje na prostitútku, konkrétne na svet prostitúcie? Nesporne áno, a hneď to vysvetlím.

Ak si pozorne prezrieme ľavú ruku na Giorgioneho a Tizianovom obrazoch, tak zistíme, že sú namaľované takmer identicky. Prsty zakrývajú Venušin pahorok, čiže to najintímnejšie miesto na ženskom tele a ruka ho spontánne zakrýva aj vtedy, keď sa nikto na nahú ženu nepozera. Manetova Olympia si taktiež prstami ľavej ruky zakrýva Venušin pahorok, avšak úplne iným spôsobom, „roztvorená ruka na jej stehne, ktorá smeruje divákovu pozornosť k Venušinmu pahorku, ktorý však energicky ochraňuje, to všetko má demonštrovať nezlomnú nezávislosť tejto ženy.“¹⁴ Toto gesto možno interpretovať tak, že táto časť jej tela zostane neprístupná pohľadu klienta dovtedy, dokým nie je dohodnutá cena obchodu. Olympia sa živí tým, že predáva svoje telo, poskytuje sexuálnu rozkoš, lenže za rozkoš treba platiť, a dobre platiť, pretože ona patrí k šľachte medzi prostitútkami. Veď keby nebola dobre zaplatená, ako by mohla vykonávať svoje hriechne remeslo v luxusnom byte a z čoho by zaplatila slúžku? A o tom, že slúžke dobre platí, svedčia aj elegantné šaty, aké slúžky obvykle nenosia. Olympia je prostitútka a naznačuje to aj kytica v náručí slúžky, ktorá skôr symbolizuje mi-

¹² Ibidem, s. 111.

¹⁴ Ibidem, s. 144.

¹³ BROMBERTOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 7), s. 140.

momanzelskú zmyselnosť než manželskú vernosť, zježená čierna mačka pri nohách Olympie je zase symbol promiskuity a nezávislosti. Obraz *Olympia* nie je alegóriou lásky a manželskej vernosti. Naopak, odhaľuje predajnú ženskú krásu a sex, odhaľuje ich bez toho, aby ich Manet interpretoval, moralizoval o nich a odsudzoval ich.

Teraz už bez akýchkoľvek pochybností možno konštatovať, že Olympia patrí medzi tzv. *grand courtisane* alebo *grande horizontale*. Takouto padlou ženou svätuškári a pokrytci opovrhovali, napriek tomu „bola mýtickou postavou v očiach všetkých ostatných, vrátane žien, ktoré jej závideli jej slobodu a jej radovánky a pokiaľ mali prostriedky a fyzické predpoklady, napodobňovali jej garderóbu aj spôsoby.“¹⁵ Manet na jednej strane dodržiava niektoré konvencie platné pre maľovanie aktov, v tomto ohľade je zakorenený v masívnej tradícii, ktorá sa v jeho prípade začína Giorgionem, pokračuje Tizianom a Goyom a končí pri Manetovi. Na druhej strane dostáva sa dostáva do otvoreného konfliktu s tradíciou, svojím obrazom vyvoláva otvorenú roztržku so žánrom na poli samotného žánra a v tomto ohľade je modernistom *par excellence*. V prvom rade obrazom neevokuje mýtický svet ideálnej krásy, nezobrazuje nahé ženské telo ako objekt vzbudzujúci v divákovi lásku. Naopak, ako pravý modernista si uvedomuje, že musí maľovať to, s čím je každý deň konfrontovaný, čiže s tým, čo Maurice Merleau-Ponty označuje termínom „svet vnímania.“¹⁶ Do tohto sveta patrí aj prostitúcia vo všetkých jej podobách a na tom nič nemení ani to, že establišment spoločnosti prostitúciu oficiálne nepriznáva či pri najmenšom ignoruje a zámerne prehlíada. Napriek tomu si mnohí príslušníci establišmentu plnými dúškami užívajú sexuálne radovánky, poskytované „šľachtou“ medzi prostitútkami. Svet vnímania je svetom každodennej prítomnosti, čiže svetom pomínutelnosti, premenlivosti a náhodnosti. Moderný umelec podľa Baudelaira nemá maľovať biblické výjavy či historické udalosti, postavy oblečené do

historických kostýmov, evokujúcich dávne obdobia antického Grécka či Ríma, renesancie alebo klasicizmu, ale svojím dielom má reagovať na prítomnosť. „Modernosť, to je prechodnosť, prchavosť, náhodnosť, polovica umenia, ktorého druhou polovicou je večnosť a nemennosť.“¹⁷ Ako interpretovať tento zdanlivý paradox? Možno to interpretovať aj tak, že moderný maliar nemá maľovať biblické či historické výjavy, postavy oblečené do zatuchnutých tuník, tóg a iných historických kostýmov, napriek tomu, že je to výnosné, pretože takáto tvorba bola masívne podporovaná štátom. Moderný maliar a vôbec moderný umelec sa má zaoberať výlučne tým, čomu je každý deň vystavovaný, čo na neho dolieha. Musí maľovať ľudí oblečených do súčasných odevov. Ale pozor! Podľa Baudelaira moderný maliar nie je ten, ktorý maľuje mužské postavy oblečené do čiernych oblekov zvané redingoty, ale iba ten, „čo tento temný redingot ukáže ako ‚nevyhnutný odev našej doby‘.“¹⁸ Moderný maliar je ten, ktorý povýši redingot na znak prítomnosti a urobí z neho na večné časy nemenný znak práve tohto a nie iného prítomného okamihu. Moderný umelec teda musí extrahovať zo zdanlivého chaosu prítomnosti to, čo zostane navždy znakom tejto prítomnosti. „Moderna nie je faktom citlivosti na unikajúcu prítomnosť, je to vôľa ‚heroizovať‘ prítomnosť,“¹⁹ aj preto urobí Manet hlavnou postavou svojho obrazu prostitútku.

Je zaujímavé, že modelkou nebola nejaká prostitútko, ktorých bolo v tomto období v Paríži viac než dost, ale modelkou sa stala maliarka Victorine Meurendová. „Nie je známe, že by predávala svoje telo na sexuálne radovánky, rozhodne však svoje telo predávala ako modelka, a tým pádom bola spájaná s nižšími vrstvami polosveta. Polosvet bola spoločnosť samopašných žien a mužov, ktorí ju navštevovali.“²⁰ Meurendová Manetovi pózovala už viackrát predtým, od roku 1858 do roku 1860 pózovala k štúdiám aktov, okrem toho ju spoznávame ako nymfu na obraze *Prekvapená nymfa* (1861, olej na plátne, 148 x 114 cm) a hlavne pózovala pri

¹⁵ Ibidem, s. 143.

¹⁶ MERLEAU-PONTY, M.: *Svět vnímání*. Praha 2008, s. 57–68.

¹⁷ BAUDELAIRE, Ch.: Malíř moderního života. In: *Úvahy o některých současných*. Praha 1968, s. 598.

¹⁸ FOUCAULT, M.: *Čo je osvietenstvo?* In: *Moc, subjekt a sexualita. Články a rozhovory*. Ed.: MARCELLI, M. Bratislava 2000, s. 88.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ BROMBERTOVÁ 2000, c. d. (v pozn. 7), s. 142.

tvorbe slávneho, avšak v období svojho vytvorenia tiež škandalózneho obrazu *Raňajky v tráve* (1862, olej na plátne, 208 x 264 cm). Nahá postava na obraze v popredí je Meurendová.

Na rozdiel od Tizianovej Venuše, o ktorej sa dodnes vedú dohady o tom, či žena pózujúca majstrovi bola nejaká urodzená pani alebo prostitútka, identita Manetovej modelky je verejne známa a zrejme moralistov a puristov pobúrilo aj to, že Manet si dovoľil na piedestál vyzdvihnúť ženu zo sveta vnímania, teda niekoho, koho divák mohol stretnúť v uliciach Paríža.

Doteraz som sa zaoberal rovinou obsahu, teraz nadišiel správny čas zaoberať sa rovinou výrazu. Greenberg tvrdí, že Manet je prvý modernistický maliar preto, lebo ako prvý otvorene deklaroval plošný povrch obraz. Myslím si, že Manet sa modernistom stal aj vďaka viacerým zásadným inováciám, ku ktorým sa chcem dostať okľukou.

Vieme, že Zola sa postavil na stranu Maneta a obhajoval jeho dielo pred zúrivým výpadmi s Akadémiou a establišmentom spätých kritikov. Manet sa mu za verejne prejavenu obhajobu poďakoval tak, že namaľoval obraz *Portrét Émila Zola* (obr. č. 5) a venoval ho slávnemu spisovateľovi.

Hoci obraz je v prvom rade zobrazuje slávneho spisovateľa a publicistu, sekundárne odkazuje na kauzu vyvolanú aktom *Olympia* a na umelecké zdroje, ktoré Maneta ovplyvnili v konštitúciu jeho maliarskeho rukopisu. Tak teda, v popredí sedí Émile Zola a v ruke drží knihu Charlesa Blanca *L'Histoire des peintres de toutes les écoles* (Dejiny maliarov všetkých škôl). Za ním vidieť fragment plátna v „japonskom štýle“, pred ním je písací stôl. Na stole sú pero, kalamár, knihy a vzadu zreteľne vidieť brožúrku s blankytnou obálkou a titulom textu, ktorý v roku 1867 Zola publikoval na obranu Maneta. Zaujímavá je nástenka na stene, sú na nej pripnuté tri obrázky, opäť sa jedná o obrazy v obraze. Prvým obrazom v obraze je kópia akvatintovej verzie obrazu *Olympia*, druhým je kópia litografie, jej autorom je pravdepodobne maliar a grafik Celestin Nanteuil. Je to vlastne kópia diela Manetovho obľúbenca Vélazqueza *Bakchov triumf*, niekedy sa uvádza aj názov *Opilci* (1628 – 1629, olej na plátne, 165 cm × 225 cm). Posledným obrazom v obraze je kópia japonského drevorezu, zobrazuje bojovníka Onarutu Nadaemana z provincie Awa a jeho tvorcom je Utagawa Kuniaki II. To,



Obr. 5: Édouard Manet, *Portrét Émila Zola* (1867, olej na plátne, 126 x 112 cm). Zdroj: Wikimedia Commons.

že sa kópie týchto obrazov ocitli v priestore jedného obrazu, vôbec nie je náhodné, kópiu Vélazquezovho obrazu možno interpretovať ako poctu Vélazquezovi a zároveň priznanie k tomu, že španielsky majster spolu s Goyom, ktorého obraz *Nahá Maja*, ako to tvrdí Beth Archer Brombertová, Manet „poznal z Nadarovej fotografie“,“²¹ ho výrazne ovplyvnili. Potom je tu japonský drevorez a treba povedať, že práve na Manetovú plošnosť, ktorú tak vyzdvihuje Greenberg, mala „badateľný vplyv japonská kresba a rytina, vtedy všeobecne obľúbená, ktorú študovali iní súčasníci a mladší Manetovi nasledovníci. Vlastným cieľom však nebolo napodobňovanie odlišných princípov zobrazovania, ktoré používalo plošné orientálne maliarstvo, ale vedomé rozpracovanie novej tvorivej myšlienky, ktorú postupne uskutočňovalo novodobé maliarstvo po Manetovi. Manet prišiel s *Olympion* v situácii, ktorá je po tejto stránke

²¹ Ibidem, s. 138.

dôležitým medzníkom.²² A prečo je na obraze kópia grafickej verzie *Olympie*, netreba špeciálne interpretovať, stačí ju uviesť do vzťahu so Zolom, s jeho obhajobou aktu a hneď je všetko jasné.

Plošnosť obrazu znamená vedomé porušenie jedného zo základných predpokladov iluzívnej maľby, ktorý v rôznych modifikáciách vládol európskemu umeniu od renesancie až po Maneta. Týmto predpokladom je systém lineárnej perspektívy, „široko známy od obdobia renesancie (taký systém premietania, pri ktorom sa rovnobežky pretnú na priamke horizontu a vyobrazené predmety sa zmenšujú s tým, ako ustupujú do pozadia), všeobecne považovaný za normálny, jedine možný a prirodzený.“²³ Systém inverznej perspektívy umožňuje maľovať obrazy, ktoré popri výške a šírke sú schopné iluzívnym spôsobom vytvoriť aj dimenziu hĺbky a preto sa pri vysvetľovaní špecifickosti obrazov maľovaných s využitým systémom lineárnej perspektívy neraz používalo prirovnanie obraz k oknu do sveta. Obraz podobne ako okno je oddelený od toho, čo zobrazuje, jeho rám rovnako ako rám okna umožňuje vidieť nejaký výsek sveta a zároveň tento výsek sveta rám oddeľuje od sveta v jeho celku. Manet svojím aktom porušil niečo, čo sa považovalo za normálne a prirodzené, čím vlastne oslabil referenciu a posilnil autoreferenciu v tom zmysle, že obraz nemá byť lepším či horším napodobnením modelu, ale novou realitou, stvorenú maliarom z farieb, čiar a farebných plôch. Autoreferenčnosť posilňuje aj používanie farieb, Manet opúšťa techniku príznačnú akademických neoklasicistických maliarov, nemá záľubu v dôslednom premiešavaní farieb, zameranom na dosahovanie efektu plynulých prechodov a nezáleží mu ani na priehľadných lesklých povrchoch. Namiesto toho kladie farby vedľa seba a divák bez toho, aby sa nejak zvlášť namáhal, vidí farby ako farby a nie ako niečo iné. Takéto „zviditeľnenie“ ich fyzickej prítomnosti na ploche obrazu opäť obraz prehýba k sebe samému a odvracia ho od reality a obraz imanentným

spôsobom potvrdzuje to, čo tvrdí Karsten Harries: „Dôležité nie je, čo umelecké dielo reprezentuje, ale čo nám prezentuje. Umenie nepotrebuje barličku reprezentácie. Tá naopak vracia diváka späť do sveta, ktorý až príliš dôverne pozná. Skutočnosť zostáva zahalená závojom všednosti.“²⁴ Samozrejme, Harries rovnako ako aj ja dobre vieme, že oslobodenie farieb spod jarma reprezentácie a ich prezentácie ako matérie, média je výsadou predovšetkým abstraktného vizuálneho diela, avšak je potrebné povedať, že Manet svojou *Olympiou* odklonil maľbu z pôvodného smerovania a nasmeroval ju iným smerom, čiže aj vďaka Manetovi sa mohlo jedného dňa objaviť na scéne aj abstraktné umenie.

Na základe toho, čo bolo povedané na adresu Manetovho obrazu možno povedať, že rovina obsahu má na svedomí morálny škandál, rovina výrazu zase spôsobila estetický škandál, (k morálnemu a estetickému škandálu²⁵) pričom škandál neraz indikuje zlom medzi starým a novým. Aj preto Manetov akt *Olympia* právom možno považovať za jedno zo zakladateľských diel modernej maľby, tento obraz upozornil na seba tým, že zhodil z piedestálu uctievanú krásu bohýň antickej mytológie. Výstižne to vyjadril Jiří Padrta: „Všetko na tomto obraze provokovalo: téma, obsah, symbolika, spôsob maľby i názov, označujúci vlastne ‚negáciu Olympu‘, mytológie, všetkých starých ideálov, ‚vznešeného, kráľovského, božského.“²⁶ Jednoducho Manet nás spolu s ostatnými *nomothétmi* priviedol k svetu vnímania, čiže k aktuálne prežívanému svetu a naučil nás v tomto svete vidieť krásne a rovnako aj škaredé. Zároveň ukázal, že ak sa má niekto alebo niečo zo svet vnímania stať zaujímavým, musí byť niekto alebo niečo namaľované tak, aby obraz upozornil na to, čo obraz robí obrazom, musí teda upozorniť na autorský idiolekt alebo maliarsky rukopis a spoločnými silami pracovať na tom, aby obraz vyjadroval pohľad signovaný maliarovou signatúrou tvorenú a potvrdzovanú každým ťahom štetca. Manet názorným spôsobom predviedol, že konvencie

²² PADRTA 1961, c. d. (v pozn. 8), s. 25.

²³ USPENSKIJ, B. A.: Príspevek ke studiu jazyka stredovekého maliárství. In: ŽEGIN, L. F.: *Jazyk maliárského diela. Konvencionální povaha umění minulosti*. Praha 1980, s. 15.

²⁴ HARRIES, K.: *Smysl moderního umění. Filozofická interpretace*. Brno 2010, s. 132.

²⁵ Pozri FOUCAULT, M.: *Manet and the Object of Painting*. London 2009.

²⁶ PADRTA 1961, c. d. (v pozn. 8), s. 25.

žánru netreba slepo dodržiavať, niekedy je ich treba aj zámerne porušovať, pretože jedine tak je možné zmeniť pohľad na svet a uvidieť svet iným spôsobom alebo vidieť to, čo sme predtým nevideli či prehliadali. Manet uvoľnil prísne pravidlá žánrovej disciplíny, čo využili tí maliari, ktorí prichádzajú po Manetovi a majú odvahu ešte radikálnejšie meniť podobu aktov, zoberme si napríklad silne eroticky ladené akty Pierra Bonnard a Egona Schieleho, vizuálne sofistikované akty Reného Magritta a Francisa Bacona, mužské akty či akty starých žien Luciena Freuda, akty Fernanda Botera, ktoré sú oslavou obézneho ženského tela, Balthusove akty kritizované za údajný pedofilný podtext a pod. V nasledujúcej tvorbe aktov prisudzujem na základne arbitrárneho osobného rozhodnutia

jednému aktu privilegované postavenie. Je ním akt Pabla Picassa *Ležiaci žena s mačkou*.

Prečo práve tomuto aktu prisudzujem privilegované postavenie? Nuž jednoducho preto, že každý, kto pozná Manetovu *Olympiu* a pozrie sa na Picassov akt, okamžite spozná, že je to vlastne variácia na Manetov akt. Picassova variácia totiž okrem iného umožňuje porozumieť, ako radikálne sa zmenil tento žáner ani nie za sto rokov. Je dobré, že sa tak radikálne zmenil a naďalej mení, pretože iba zmena predlžuje život umeleckých žánrov, bez zmeny žánrovej disciplíny žáner veľmi rýchlo stuhnú, atrofujú a čoskoro zomrú, dejiny umenia nie sú iba galériou veľkých umelcov, ale aj cintorínom odumretých žánrov.

Édouard Manet and his *Olympia*

Résumé

The paper entitled Édouard Manet and his *Olympia* attempts to justify why this painting can be considered one of the founding paintings of modernism in painting. On the one hand, Manet adheres to some of the basic conventions applicable to the genre of the “nude,” as evidenced by the inter-iconic reference to Titian’s painting *Venus of Urbino*, similarly, as Titian’s painting inter-iconically refers to Giorgione’s painting *Sleeping Venus*. The repetition of certain practices and conventions ensures the identity of the painting genre. On the other hand, he partly departs from these conventions and partly enters into open conflict. The image of *Olympia* does not represent a divine, ideal beauty but a wo-

man’s body, even the body of a prostitute. That this is a prostitute is evidenced by many attributes, but especially by the alluring gaze of the reclining naked woman. Manet attempts to represent with the painting what is symptomatic of the present and what is indexical of this present. The painting of *Olympia* has sparked controversy, sparked by its subject matter and artistic articulation. The paper attempts to interpret this controversy’s thematic and formal causes. As Manet departed significantly from the conventions and artistic practices of the time, he weakened the discipline of the genre. He made room for radical innovations that continue to this day.

Prof. PhDr. Peter Michalovič, CSc.
Katedra estetiky, Filozofická fakulta UK
Gondova 2, SK-811 02 Bratislava
e-mail: peter.michalovic@uniba.sk