

Album fantázií s Guidom Renim

Matúš NOVOSAD

Abstract

The present study is a half-shortened version of the Album, perhaps sufficient to outline the problem and reasoning. It forms a chapter in the dissertation, the topic of which is German painting '80 and '90 years (predecessors, opposition, followers). Unfortunately, or fortunately, it was necessary for such an extensive treatment of the emergence of meaning from the movement of the view of the image, precisely in relation to the transgressive principles of networking images outside themselves. I noticed how the look and the story were connected. The movement of the eye along the image does not have to be in a single line, but can only subsequently form a single line with a jump; this leap sometimes becomes a topic in itself. The text aimed to present a foreword to today's network paintings (originating from the Cologne area of the eighties and nineties), which also worked in large scale with the text, context and painting principles. It may be too distant a relationship at first glance, but on the contrary: thanks to Reni, a continuous line is being created to Titian and from Reni to Kandinsky. The predecessor and distant follower worked as I will show below with the movement of the eye around the image.

Keywords: fantasy, narrative, Reni, Ovidius, sadism, masochism, Elsheimer, network paintings, reversibility,

Hamlet. Dozvieme sa to od toho chlapíka. Herci neudržia tajomstvo. Povedia nám všetko.

Ofélia. Povie nám, čo bolo to, čo nám ukázali?

Hamlet. Ukážte mu čokoľvek a on vám povie, čo to bolo. Len sa mu nehanbite ukázať to, a ani on sa nebude hanbiť povedať vám, načo to je.

Ofélia. Ste neslušný, ste neslušný. Budem sa dívať na hru.

Hamlet, Shakespeare¹

Y: Nezlobte se, že vás zase obtěžuju, ale já jsem si vzpomněla, že jsem se vás nezeptala, jestli máte sklep. Máte sklep?

X: No jistě.

Y: A mohla bych ho vidět?

Chaozz – Sklep! alebo film Kulový blesk (1978)

Úvod

Predkladaná štúdiá je o polovicu skrátenou verziou Albumu, snáď dostatočnou pre náčrt problému a uvažovania. Tvorí kapitolu v dizertačnej práci, ktorej témou je Nemecká maľba '80 a '90 rokov

(predchodcovia, opozície, nasledovníci). Žiaľ, alebo našťastie bolo nutné takéto obsérne spracovanie vzniku významu z pohybu pohľadu po obraze, práve

¹ SHAKESPEARE, W.: *Hamlet*. Prel. Feldek, Ľ. Bratislava 2006, s. 89.

voči do dneška prestupujúcim princípom zosieťovania obrazov mimo nich samých.

V druhej skladbe na albume Charlesa Mingusa *Black Saints and Sinner lady* z roku 1963 interpret hlasom falšuje saxofón a naopak. Nie sme si istí, čo počujeme, preto sa môže uskutočniť neznateľná premena jedného na druhé a teda chvíľkové podržanie prisudzovania jedného druhému. Je to mimézis vo vnútri roviny konzistencie hudby.

Podobný problém „dokázania“ fantázie podnecoval tento text. Reniho obrazy majú textový základ, ktorý akosi postupne odvíjajú od toho, kde pristáva naše oko, ako sa im poddávame. Ale: aký je vzťah medzi obrazom a textom? Ten je podľa mňa indexikálny, nie je indexom v tom zmysle, že by obrazy a texty „boli indexami“ ale vzťah medzi nimi vytvára povahu tohto typu znaku. Teda nebudeme hovoriť o tom, čo „vyhráva“ (je absolútne), či obraz alebo text, ale deje sa neustále preklápanie; môžeme si byť istí, že tam, kde sme videli obraz, uvidíme text a naopak; oheň a dym. Obraz je znakom prítomnosti textu a naopak. Zároveň, ak prijímame, že je medzi nimi indexikálny vzťah, tak to znamená, že text oprávnené vytvára zdanie reálnosti a zároveň reálne zdanie (spomeň si na vzťah oheň-dym) obrazu a naopak. Táto podpora však podkopáva istotu narácie, ktorú môžeme nájsť len u toho druhého. Odtiaľ prichádza charakteristická blúznivosť fantázie.

Všimám som si, ako je spojený pohľad a príbeh; pohyb oka po obraze nemusí byť v jedinej línii, ale

môže až následne vytvárať jedinú líniu aj so skokom; tento skok sa niekedy stáva samotnou témou.

Fantázie ktoré sú vysledovateľné pohybom pohľadu znamenajú surrealistickú metódu, ak za jednu z línií surrealizmu považujeme *mechanický dôkaz fantázie*. V tomto zmysle existuje blízkosť medzi psychoanalýzou a surrealizmom ale taktiež medzi technologickým pokrokom a vtipom. Taktiež platí, že tento princíp je prítomný u Duchampa – naopak voči Picabiovi a jeho *strojom vytvárajúcim fantáziie*.

Text mal za cieľ predložiť akýsi predhovor voči dnešnej *network paintings* (pochádzajúcej z oblasti Kolínu osemdesiatych a deväťdesiatych rokov) pracujúcej taktiež vo veľkom s textom, kontextom a maliarskymi obrazovými princípmi. Možno je to na prvý pohľad príliš vzdialený vzťah, ale je to naopak: vďaka Renimu vzniká súvislá linka k Tizianovi a od Reniho zase ku Kandinskému. Predchodca a vzdialený nasledovník pracovali ako nižšie ukážem s pohybom oka po obraze, teda s časom a vznikajúcim následkom, dokazovaných nehmotných neistôt v maľbe. Kandinského abstrakcia a otočenie obrazu sú zas veľmi podstatné pre Kolínsky okruh: Michaela Krebbera (1954), Sigmar Polkeho (1941), Georga Baselitz (1938) a Gerharda Richtera³ (1932), ktorí sú vzájomne prepojení iteráciami.

Textom som chcel vytvoriť spojenie medzi autorami a vôbec ukázať spôsob, ktorý je charakteristický pre vnútromaliarske problémy videnia obrazu a od tohto postupne vytvárať líniu v dejinách umenia, čo by som chcel ukázať v ďalších textoch.

² MIŠIMA, J.: *Zpověď masky*. Praha 2019, s. 41: „Otočil jsem list v jedné ze zbývajících knih a na další stránce se mi zjevil obraz, který tam musel čekat právě na mě. Jednalo se o reprodukci obrazu Svatý Šebastián od Guida Reniho, který je umístěn v Palazzo Rossi v Janově.“ Zdá sa, že Reni sám vytvára *stroj fantázie*; provokuje psychoanalytické a beletristické fantázie. Jukio Mišima ho označuje v Spovedi masky ako „maliara pre perverzných“, pre jeho iniciačný zážitok (a pre jeho nájdenie tohto označenia v nejakej starej západnej lekárskej knihe), v ktorom mladý hrdina nájde obraz sv. Šebastiána, zhmotňujúci jeho túžbu. Niekoľko vecí sa vtedy udeje naraz: bolesť sa zmení na slasť, túžba dostáva podobu/obraz, a práve vtedy objaví autoerotiku. Mišima sa taktiež niekoľko rokov pred svojou seppukou necháva fotografovať v pozícii sv. Šebastiána.

³ Pretiera plochu telom tak blízko pri obraze, že nevidí celý obraz. Tak ruší moment videnia pri tvorení/vedení ťahu, čo je proti-impresívny princíp ktorí však bol vyhrotený u Kan-

dinského. Preto ho Richter pretáča, bez otočenia obrazu. Čo vidí? Ako toto nevidenie podmieňuje tvorenie obrazu? „Vyvrcholením“ spojenia technik nevidenia a zmazania sú Richterove posledné práce malieb na skle, ktorých technickou podmienkou je nevidenie tvoreného obrazu. Na Richterovej internetovej stránke je možné vidieť aj stranu, ktorú videl pri maľovaní. Napokon Richterova abstrakcia je pokračovaním Newmannovej (ktorý sa na obraz díva z tesnej blízkosti a tvary sa aktivujú v periférii) (u Rothka sa zas perifériou aktivuje pulzácia farieb). Richter nevidenie objavuje či uplatňuje nie na perifériách, ale na priamo videnom.

Richter teda neovláda, nechce ovládať pohyb oka na obraze ako to činí Kandinskij. Obraz je celoaktívny a z tvaru, z časti obrazu učinil celok obrazu. Ten je vždy výrezom, to artikuluje jeho pôvod vo fotografii. Fotografia a výrez sa spájajú, zdieľajú princípy, čím sa dostávame indexom naspäť ku problému vzťahu obrazu a textu. V Richterovom nevidení pri tvorení zas pokračuje iterujúci ho Wade Guyton.

Renimu⁴, rovnako ako jeho obrazom, akoby bolo ťažké odolávať pre ich zvodnú dvojznačnosť a pre ťažko určiteľnú hranicu medzi tým, čo vidíme, intuitívne cítime a čo odmietame. To všetko prekračuje v miestami dokonalom prepojení obrazu a príbehu skrz pohyb oka, teda prepojenia oka a textu.⁵

Pozrime sa na neskorý menší Reniho obraz *Polyféma* (1640). Náš pohľad začína pri stretnutí sa s Polyfémovými očami (1) – sú trochu zvláštne, ale keďže si ešte nie sme istí, o aký príbeh alebo postavu sa presne jedná, postupujeme na jeho ústa (2) a odtiaľ do diaľky, na lode (3) a od nich ešte ďalej na menšie lode (4) – tu sa čas vzdiali a tak sme pripravení, že sa to o okamih zopakuje ako príbeh.

Až pri akomsi návrate odzadu do Polyfémových úst, z diaľky späť sa prejaví príbeh: Polyfémov ryk sa spája s výsmešným krikom Odyssea z lode, kde mu oznamuje, že to bol on, kto ho oslepil. Teda pohľad najprv postupuje akosi najjednoduchšie ako môže: tvár a diaľka. Nefantazirujeme Polyfémov pohyb, to začneme činiť až po vzdialení. Je to upútavajúce, pretože to znamená, že „obraz nezačína“ vtedy, keď sa na neho pozrieme. Zodvihnutiu balvana predchádza krik z Odysseovej⁶ lode.

A tak pohľad začína akoby odzovu na pohľade Polyféma (5), ktorého pohľad už zrazu rozpoznávame ako slepý. Uvideli sme oslepenie. A až tu si naplno uvedomíme oko.

Uvidenie toho, že Polyfémos nevidí, je rovné tomu, že vidíme postavu Polyféma; ten je teda následkom pohybu oka po obraze. Zúrivosť jeho slepoty nám vyráža v predstavovanom pohybe dokončenia pohybu jeho tela náš zrak: balvan hádže oblúkom cez nás, ale padá späť do hĺbky obrazu.

Polyfémos je už od začiatku rozpoznávaný ako dôsledok príbehu jeho stretnutia s Odysseom, nie pre balvan, jaskyňu alebo, síce celkom pred naším zrakom, ale nevidené, jeho oko. Polyfémos nie je



Obr. 1: Guido Reni: *Polyfémos* (1639-1640). Zdroj: [wikimedia.org](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guido_Reni_-_Polyphemus.jpg)

teda od začiatku videný ako nejaká naša predstava o kyklopovi, pasení oviec a nemotornosti. Nevidíme nejakú našu fantáziu kyklopa, ktorá by vchádzala do toho, že vidíme pred sebou Polyféma, ale rozoznávame ho ako vôbec tú danú figúru už či až v rámci sekvencie príbehu; rozlieva sa do oboch smerov. Deje sa vidiace a rozpoznávané videnie naraz. Reni tak ovláda akosi „viac času“, neposkytuje nám fantázie, ktoré nechce, aby vstupovali do obrazu.

Toto „vždy si sa mýlil“⁷ artikuluje Reni ako „vždy slepé dve oči“. Škrvna, asi slepé oči, Slepé oko, Príbeh: takýto by bol rad premien jedinej formy na obraze.

Iný metonymický rad vzniká medzi kyklopským okom, otvorenými ústami (ich spojenie tvorí znenie zvieracieho ryku z jeho úst) a tvarom balvanu: vďaka nemu vieme, že obraz má akúsi jednotu, podobnú Polyfémovmu objatiu balvana. Jeho hod (7,8) v oblúku, zo zúrivosti nám do tváre, ale pochádza z uvedomenia si toho, že ho neoslepil niekto menom Nikto ako sa pred ním nazýval Odysseus, ale práve

⁴ O Renim sú známe tieto polopravdy: bol hráč, „človek krutej povahy“, chcel ho zabiť jeden z jeho žiakov, rovnako ako aj Caravaggio.

⁵ Zároveň odkazujem na môj nepublikovaný text (časť doktorandského výstupu) o Ladislavovi Mednyánszkom, „Zsigmund Justh v parku“, konkrétnejšie na jeho strednú časť, kde je opísaná základná štruktúra Rembrandtovho umenia, ktorý je podstatný pre dve veci: bol v plnosti svojich síl, práve keď

Reni vytváral svoje neskoré dielo (jeden svet odchádza, druhý prichádza) a môžeme obom dobre porozumieť v porovnaní ich kompozícií.

⁶ HOMÉROS: *Odysseia*. Prel. Vaňorný, O. Praha 2020, s. 177; PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Proměny*. Prel. Bureš, I. Praha 1974, s. 244.

⁷ Pozri tiež: DAUMAL, R.: *A mlčení rozprávání temnoty*. Praha 2010; DAUMAL, R.: *Hora Analogie*. Praha 2013.

Odyseus (zo slova sa stáva keď už nevidí meno). V momente oslepenia si uvedomí ako nevidel, teda prijímal ako dané, paradoxne to, čo bolo neuchopiteľné, mentálne a v tomto zmysle abstraktné. Svet sa mu rozpadol na jednotlivosti, keď stratil jediné oko. Ak toto oko znamená nerozlíšiteľné, nekontrolované videnie, akési bezproblémové spojenie so svetom; tak Reni zasiahol aj naše: vidíme líniu na rozdiel od pastierskeho rozpriestraneného a deteritorializovaného Polyfémovho spôsobu.⁸

A tu, (8) keď začíname znovu prechádzať to, čo sme už raz do diaľky prešli, nám dá Reni dokonca aj odpoveď na to, o ktorý variant príbehu sa jedná (je to upútavajúce, pretože dokáže určiť len tým ako pohybuje kompozíciou okom, text): či je to tá Homérova⁹ (je to tá), alebo Ovídiova¹⁰, naše oko je na horizonte (9), v mori, v diaľke Mora – teda s Poseidonom a Polyfémovou prosbou, aby sa ten, kto sa ukázal, že nie je Nikto, (súčasťou do prírody ako Polyfémom) ale Odyseus, nevrátil domov, a tak pohľad stúpa ako Poseidonova prosba Diovi do mrakov, ktoré za začínajú zahaľovať a hustnúť (10)...padajú prvé kvapky, (až tu dostáva atmosféra, ako to, čo zahaľuje celý obraz, (princípom atmosféry je obklopenie, ktoré tu vzniká dažďom) zmysel, až v momente keď je zapojená do príbehu sa naplno deje) tu blízko, na našu tvár na mori, v diaľke s druhmi na ceste. Napokon teda uvidíme svet okolo seba pohľadom Odyseusa, čo je pokračovaním príbehu Polyféma: vďaka jeho oslepeniu naďalej vidíme. Po obraze sme putovali podobne ako Odyseus a teraz budeme ďalej putovať v jeho príbehu. Princíp a artikulácia si vymieňajú miesto dva krát.

Voči slepému Polyfémovi si taktiež všimni neskorý Reniho obraz *Ženy v turbane* (1640), pri ktorom sa, na rozdiel od fantázie pohľadu, budeme venovať skôr určeniu atribúcie vôbec toho, o aký príbeh a postavu sa jedná, čomu môže dopomôcť práve jej prázdny pohľad.

Taktiež oproti Polyfémovi je tento obraz ukázaním princípu „v malom“; namiesto vedenia pohľadu

je prítomná iba jedna sekvencia pohybu pohľadu: vzťah očí a tvarov na miske, ktorých vzťah je aktívny periférne. Podobne je vykonaný obraz Polyféma, avšak samotným obrazom, hladkým priebehom, sa stráca to, ako je urobený, ako sa prepája.

Môže to byť svätá Lucia s očami na miske, Kyrké s miskou jedu alebo Brutova žena Porcia s jej prehltnutím horúcich uhľíkov. Myslím si, že ide o svätú Luciu. Pohľad má neprítomný, každé oko sa díva inam, nesie na miske dva guľovité tvary, ktoré sa pri periférnom pohľade z jej očí na tvary na miske rozsvietia; zo žiadneho iného miesta sa tak neudeje. Vzniká tu maliarska artikulácia spojenia skrz slovo lux, ktoré znamená svetlo, svietiť ale tiež je základom mena Lucia. Jej pohľad mimo ňu sa rozsvieti, až keď sa jej pozrieme do očí. Tento charakter periférneho pohľadu na formy na obraze je artikulovaný taktiež tým, že každé jej oko sa díva inam; dáva drobný návod. Uvedomenie si jej slepoty je časovo prepojené s uvedomením si jej očí a s ich rozsvietením. Tento obraz je vhodným príkladom toho ako (periférne, jedna forma sa naplno deje pri pohľade na druhú atď.) umelci minimálne od renesancie opticky spájali jednotlivé prvky obrazu, čo so sebou nesie práve možnosť vytvorenia línie pohľadu po obraze. Na skoršom umení je síce prítomné rozfázovanie príbehu, ale tak, že sú na jednom formáte ukázané rôzne časy, nie sú tak nehmotným obrazom a obrazy nie sú opticky prepojené, teda, neplatí, že je jedna forma viditeľná z druhej a podobne.

Nie je to Porcia zabíjajúca sa so „žhavými“ uhľíkmi, pretože sa pohybuje mimo obraz ďalej, čo hovorí o implicitnom predpoklade pohybu už na, či po obraze. Nie je to vyhrotená tragédia, ale nekonečný pokoj po nej.

Takisto nie je Porciou pre rozloženie jej údov, ktoré nevytvárajú predpoklad, že začne jednou rukou držať misku a druhou si vkladat' uhľíky do úst, nemá na to ani kliešte.

Tento obraz je hraničným príkladom, pretože je tu akési minimálne množstvo prvkov, a tak vzťahov

⁸ Všimni si ako môžeme rozlišovať ešte predtým, než hocičo ku nemu povieme, princíp a obraz. Eva Hesse svojím Hang up z roku 1966 ukazuje princíp, Reni vytvára fantáziu tohto pohybu tým, ako pohybuje okom diváka. U Hesse nie je isté, či vzniká obraz alebo aký je tento obraz v zmysle obrazu ako následku.

⁹ HOMÉROS 2020, c. d. (v pozn. 6), s. 177.

¹⁰ OVIDIUS NASO 1974, c. d. (v pozn. 6), s. 244.

¹¹ PANOFSKY, E.: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 33.

medzi nimi. Zároveň nepadajú ihneď do ikonografického¹¹ rozpoznávania; je nutné ich vyvodzovať predikonograficky, aj preto, že je to neskorý obraz zanechaný v umelcovom ateliéri po jeho smrti.

Lucia už sebou oslepená vykračuje¹² z obrazu rukami chrániac svoje oči, pomaly našľapujúc, (čo je artikuláciou opakovaného pokojného prikrôčenia ku obrazu), čo vytvára „pokojnú hrôzostrašnosť tohto obrazu“: je príliš mladá na to, aká je fanatická vo svojej oddanosti Bohu, je detská, ale zároveň násilná...nič jej to však nespôsobuje, pretože to všetko prekonáva svojou múdrosťou. Myslím si, že tento obraz podobne paradoxne nehmatateľne zdoláva interpreta/nápadníka: oproti príbehu svoje oči Lucia sama nesie svojmu nápadníkovi, ktorý ich na nej veľmi obdivoval: prichádza mu ich dať, aby už zmĺkol, chce ho potešiť darom a nenásilne umlčať, zatiaľ čo jej oči na druhý deň znova vyrastú. Transcendentné uspokojenie neprichádza paradoxne pre prítomnosť zázraku.

Syntéza, podobne ako u Polyféma, znamená rozkonárenie príbehu do času, oproti syntéze transcendentnej vytvárajúcej prázdny obraz.

Sv. Lucia nie je vo vyhrotenom postoji Reniho Lukrécii a podobne neskorých Kleopatier, jednajúcich však taktiež „iba voči sebe“; je v aporetickej pozícii, slepo zadívaná do svojich vylúpnutých očí, avšak oproti Lukrécii alebo Kleopatre, prekračuje tento postoj „voči sebe“ krokom von z obrazu. Jednajú voči sebe, a tak akoby preto tu nebol veľký priestor na premenu, switchnutie, reverzibilitu a paradox v obraze voči významu. Podobne ako je sv. Lucia ukázaním princípu Polyféma jedinou sekvencou pohybu, sú Lukrécia a Kleopatra ukázaním princípu sv. Lucie,- typu, kedy figúra (a tak obraz?) jednajú iba voči sebe. Oproti sv. Lucii nemajú ako vyjsť z obrazu jednaním svojho obrazu, a tak vychádzajú z neho za cenu nutnosti vpádu heteronómneho. Na obrazy sa môžeme dívať s otázkou, ako sa zo seba dostávajú.

¹² Vykrôčenie z obrazu môžeme sledovať aj na podivuhodne modernom obraze Chlapec Bakchus (1615–1620). Smeruje do opačnej strany, díva sa na diváka a nesie tak isto tácku a na nej misku z priehľadného materiálu, ale zaplnenú nie celkom čírou tekutinou, miska tak získava povahu skôr mušle a spolu s jej tvarom má na obraze miesto reflexu, teda „rozžiarenia v tieni“, čo je artikuláciou deja pri pohľade do blízkyh Bak-

Pozrime sa, ako Reni zobrazí príbeh radom obrazov, začnime prvým obraz Herkula s Achelóom, zo série momentov zo života Herkula, (1617–1621) pre vojvodu Gonzangu, ktorý je dnes v Parížskom Louvri. Obraz je vhodným príkladom začiatku hocakej série, radu či príbehu, pretože po deji tohto prvého príbehu vzniká Roh Hojnosti, po dívaní, hojnosť „lístia slov“ interpretácie.

Achelóos bojujúci s Herkulom, má schopnosť premieňať sa. V príbehu ich zápasu sa zmení na hada a býka.

(...)

*Silou já cítil se slabším – v svém umění pomoci hledám:
sokovi unikám tak, že měním se v dlouhého hada,
plážím se sem a tam a v zákruty svým své tělo,
jazykem rozdvojeným naň sčítím sykotem děsným.
Ale ten títyntský řek se vysmál umění mému:
(...)¹³*

Herkulom je zachytený v momente prerodu/prechodu/premeny na býka. Počas zápasu sa dostáva v neistej chvíli do pozície blízkej býkovi. Ihneď ju svojím umením premeny využije. To Herkules otáča: keď sa premení pokorí ho ako zvieru, ktorým sa stal. Zaborí mu tvár do piesku a od sily a zlosti pokračuje/prekračuje premenu, Achelóova premena nie je mierkou pre Herkula, pretože mu odlomí roh. Z neho sa stáva Roh Hojnosti.

*Po tomto vypravovaní, hle, jedna ze služek vbhází,
víla podkasaná a s vlasy rozpuštěnými,
nese roh Hojnosti hostům, a každému nabízí z něho
k zákuskům ovoce chutné, dar podzimu vonný
a milý.¹⁴*

Reniho obrazom je zachytený moment kedy sa Achelóos stáva býkom, ešte je človekom, ale už je v býčej pozícii. Telo je znova ako na iných Reniho

chových temných očí. Rozžiarením svojej tváre, ho *ponúka* aj tej našej. Aj chlapček vedľa neho dole *Ponúka* a *Nesie*. Tieto princípy ovládajú aj Reniho obraz *Žena v turbane*.

¹³ OVIDIUS NASO 1974, c. d. (v pozn. 6), s. 244.

¹⁴ Ibidem, s. 245.

obrazoch rozdelené; ak poznáme trochu boj, tak môžeme vidieť že Herkules ho už len veľmi jemne potlačí jeho ľavou rukou smerom doľava plátna, bude sa otáčať v podstate okolo Herkulovej pravej ruky; ten bude padat' a točiť sa, stane sa býkom a dokročí tak, že anus, bude presne na pomedzí plátna a rámu. Nie je isté aká spoločnosť dokázala rozlišovať takéto premeny a práve preto môžeme z Reniho obrazov možno získať detailnejšiu predstavu o vtedajších tichých danostiach. Zároveň si všimni podobne otáčavý pohyb Raffaellovho malého sv. Michala (1504–1505). Achelóos skončí s vystrčeným zadkom smerom ku nám, pričom Herkules mu pravou rukou, ktorou bude sledovať jeho klesajúci pohyb a premenu odlomí roh. Smrad býčieho zadku je esenciou obrazu, ktorú nasleduje radovanie sa, rozžiarenie obrazu. Na obeť je tak zabudnuté, podobne ako vo výraze Herkula vidíme, že zabúda na Achelóoa už počas boja. Jeho neprítomnosť v boji, napriek jeho víťazstvu, je škandalózna a paradoxná. Druhým paradoxom je, že napriek tomu pôsobí silnejšie. Spomeň si na to pri Reniho *Dávidovi a Golášovi* (1607) Spojenie Herkulovej neprítomnosti v boji, sa preukazuje aj tým, že sa nemusí snažiť ho doraziť, ale napriek tomu ho doráža.

Herkules sa v tejto chvíli díva do neba, jeho telo je pokojné, nie je účastný boja vtedy, keď Achelóos nevie nebyť účastný. Stal sa zvierat'om, ale aj to je málo. V našom prostredí by sme povedali, že je „ako zbitý pes“. Ešte aj tento krok, ústupok bol ochotný urobiť, ale Herkules mu odníma jeho porazenectvo a činí ho porazeným, ničím „menej ako zviera“.

Zatiaľ čo Achelóos počas boja počúva, či necháva sa ovládnuť jazykom zvierat'a, Herkules sa započúvava do jazyka neba, pôvodu, a pritom je to pre nich naopak: Achelóos je boh a Herkules poloboh. Hľadajú svoju silu, pôvod na opačných póloch „než by mali“. Boh si myslí, že bude silnejší pri extrémnom znížení sa do stavu úplnej nebožskosti a poloboh, zas keď dosiahne svoj návrat, získa miesto svojho pôvodu späť.

Séria obrazov v Louvri končí Herkulovou Apotheózou, kde je znova vidieť rozdelenie Herkulovho tela: rukou siaha nahor, pričom je tlačný nadol. Tiaž

a milosť¹⁵, ktorá je rozdelená na prvom obraze medzi dve telá, je tu artikulovaná jediným telom; môžeme to považovať za vnútorný vývoj Reniho obrazov z Herkulovho života?

Obe sily smerujú cez Herkulovu ruku. Tlak tela smerom nadol, telo premenené do spadnutej drapérie, Didi-Hubermanovej Ninfy¹⁶ pozahýbané telo, látka sa premieňa na popol.

Všimni si pre úplnosť opísania cyklu aj Herkula odtínajúceho hlavy Hydre. Narastú vždy o dve naviac. V tomto prípade sa jeho telo stáva Hydrou, mimitizuje nepriateľa až do tej miery, že ak znovu máme vziať budúcnosť jeho pohybu vážne, tak si odtína nohu: čo je dôsledok časti príbehu, kde mu ju poraní krab Karkin ktorého vyslala Hydra, čím vzniká časová hybridizácia príbehu. Napriahajúci sa vrch tela ukazuje prítomnosť a odt'atá noha budúcnosť. Alebo: vrch tela ukazuje budúcnosť pred ešte vzdialenejšou budúcnosťou odt'atej nohy. Alebo: vrch tela ukazuje budúcnosť a noha už minulosť, opakujúci sa dej, ktorý sa už stal, ktorý tak z vrchu tela činí tiež minulosť. Prítomnosťou sú dve hlavy Hydry vpravo. Prítomnosť je následkom, nedívame sa tam hneď. Hociaká chronológia sa ukáže ako umelá, ako vnútorne metaletická skúsenosť. To je pozorovateľné práve u Reniho: chronológiu spoznávame „opačne“, späť ako na jednoduchom príklade jeho fresky *Aurora* (1614): dívame sa v opačnom slede, ako smerujú figúry. Od skoku napravo skočíme na strednú figúru namaľovanú od chrbta a odtiaľ opačne a zároveň v oblúkoch.

Mimitizmus na obraze *Hydry s Herkulom* tu je ako u „krabov v pozadí“ v prípade dvojitej artikulácie na oboch stranách: Hydra na obraze napodobuje svojimi skrútenými pohybmi pohyb Herkulov, tak sa stávajú previazanými; ani jeden nie je o nič pripravený: Herkules je zranený, Hydra je zranená. Herkules je tak ideálnym námetom na porušenie renesančného ideálu vyrovnanosti síl, čo Reni na všetkých jeho obrazoch, vždy ale inak dokazuje. Herkules sa rozdvíja, na pomoc mu prichádza Iolaos.

Podstatné však je, že pokiaľ obraz ukazuje simultánne na svojom mieste rôzne časové stavy, tak na ich ponavliekanie na šnúru je nutné si všimnúť to,

¹⁵ WEIL, S.: *Tíže a Milosť*. Praha 2009, s. 151.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, G.: *Ninfa moderna*. Praha 2010, s. 189.

¹⁷ Pozri tiež: NEUMANN, J.: *Obrazárna Pražského bradu*. Praha 1966; *Reniana. Guido Reni 1575–1642: Výstava čtyř obrazů k 350. výročí maliřovy smrti*. Ed.: Daniel, L. Praha 1992.

ako nám pohybuje okom. Možno práve na Reniho dominantno-submisívnych a sadisticko-masochistických princípoch v kompozíciách sa ukazuje po neskorom Tizianovi jasne nutnosť „odovzdania sa obrazu“, prijatie ho takého ako sa ukazuje, aj keď to môže byť najprv v protipohybe. Reniho obrazy ukazujú čas príbehu a čas čítania, druhý oživuje ten prvý pretože je tu naraz. To, podľa čoho ho budeme čítať, ukazujú práve zhluky foriem mimo príbehu, ktoré sa však aktívne premieňajú na naratív mimo toho, ako ho ihneď triviálne pri pohľade na obraz poznáme.

Rení, podobne ako na iných obrazoch uplatňuje medzi Herkulom a Achelóom akúsi inverziu, medzi ľudský paradox. Všimni si to na Reniho Putifarových ženách, kedy po zhladnutí pohybov oboch figúr na obraze, Jozefa skutočne obviníme: neukazuje silného v momente vyšponovanej sily, nie je to Laokóon s ktorého postojom bude polemizovať na ďalšom obraze série Nessa a Déianeiry. Spomeň si tiež na Berniniho bustu kardinála Scipiona Borgheseho (1632), ten je zobrazený vo chvíli nie len plnosti síl ale práve odídienia od nutnosti konať silou. To sa pretáča do toho, že aj vo fantazírovanom konaní je prítomná neprítomnosť sily v tom, čo by konal. To je blízke sublimácií, ktorá však zväčšuje poníženie, ak je ponížované silné slabým.

Všimnime si dve varianty námetu z cyklu Herkulovho života obraz Nessos a Déianeira v Prahe s „trhlinou“ v kvalite. Túto kvalitu budeme nazývať *fugou*. Oproti Parížskej verzii, ktorá je súčasťou štvorice zo života Herkula, a bola odovzdaná vojvodovi Ferdinandovi Gonzagovi je Pražská¹⁷ v horšom technickom stave.

Chyba v kvalite je upútavajúca, pretože práve ňou môže byť zvýraznené lokálne vynikajúce miesto. Toto miesto nie je felix culpa, ako je to v prípade *bonanzzy*, pretože chybné okolie zneškodňuje, alebo skôr neutralizuje šťastie; rozpor vo felix culpa nie je zahladený pozitívnym zmyslom. Toto miesto môže byť niekedy miestom následku kompozície – esenciou; tým miestom, kde obraz vie „iba skočiť“ a nikdy nie postupne dôjsť. Miestom kde skočíme, sa samotným skokom celkom mení kvalita, (skok na mieste, ktorý celkom mení miesto je blízky paradoxu a milosti) a na chvíľu nemusí byť rozoznateľné, akej povahy je toto miesto. Tento skok je však oproti pojmu *passim* či *ubique*, užívaného pri Reniho *Vraždení neviniatok*,

partikularizáciou skoku, ide tiež o jeho prítomnosť v materiáli obrazu; plátno, farby, zničenie a vyhotovenosť. Vzťah nesúmerateľných kvalít môže vytvoriť skok, v ktorom odchádzajú ich vlastnosti.

Ešte upútavajúcejšie však je, ak *fuga* nie je len tým vďaka čomu sa zvýrazní dobré, ale je práve poklesom, zničením, neschopnosťou vytvoriť vynikajúce „na celom povrchu“. Namiesto Wölfflinových¹⁸ pojmov jasné a nejasné, synonymným lineárnemu a maliarskemu prichádzajú pojmy náhodné a intencionálne ale najmä nevykonateľné oproti obrazu vykonanému „napriek maľbe“, mimo roviny konzistencie maľby: obraz na úkor maľby, čomu môže značne pomôcť technika, teda obraz, ktorý neberie do úvahy techniku maľby; vždy je to možné zavinúť. Tak sa to zakrúca a spája v nevyšledovateľnosti toho, ako je obraz vykonaný. „Vyspelá technika“ zakrývajúca svoje médium je principiálne blízka *bonanzze*; obe zakrývajú fantáziu na človeka ktorý dielo vykonáva.

Ale naspäť ku *fuge*, tá označuje miesto, na ktoré sa nie je možné dívať bez toho, aby sme nevnímali, vynikajúce a pokazené naraz. Je to zvláštny typ miesta, ktoré spája „figúru a pozadie“, v tomto zmysle je prevodom medzi miestami na obraze, podobne ako formy ktoré sú vykonávané a prispôbované periférii. Ak maliar začne znovu maľovať s cieľom vytvoriť rovnorodú kvalitu, môže utopiť celý obraz. Vzniká tu fantázia „ak by maliar maľoval...“, nedokonalosť ale vytvára fantáziu spätného procesu maľby situovanú v značne konkrétnom mieste ale zároveň čase maľovania. Takáto fantázia je fantáziou ktorá spája maľovania a premaľovávanie, teda je asi najbližšia maľovaniu. Medzi dvoma susediacimi plochami je ale značný, nepochopiteľný, ale najmä nesúmerateľný rozdiel; dva časy. Nesúmerateľné formy blízko pri sebe, sú na jednej strane „reality“ okolo nás niečím bežným ale na strane druhej, v umení/umelom sú obtiažne vytvoriteľné ako skutočný vpád, nie len rozdiel.

Spomíname si tu na obrazy Klaudie Kosziby (1971) a ich princíp ničením vytvárať hĺbku v lineárnych typoch renesančných obrazov (v jej sérii Popol a síra, 2018) (ale tiež vzniká medzi Renim a Koszibou vzťah v zdieľanej melanchólíi za rene-

¹⁸ WÖLFFLIN, H.: *Základní pojmy dějin umění. Problém vývoje stylu v novověkém umění*. Praha 2020, s. 257.

sanciou), taktiež na ruku a celok Krista na Tizianovej *Piete* (1575), na *fugy* opísané v nepublikovanom texte, o Mednyánskom Zsigmundovi Justhovi (1889) tvoriacom kapitolu dizertačnej práce a na to, že *fuga* sa zdá byť komplementom komplementu syntézy: superumelého znaku (v texte o Mednyánszskom), pričom nespadá celkom do bonanzického „stratenia miesta pozorovateľa“, ale je rovnako prítomná nepochopiteľnosť prečo je takto/takýto obraz zachovaný. To je akýsi nerozoznateľný „temný komplement“ ku non finito a akási seba mrszkajúca sprezzatura. Nepochopiteľné je toto: čo vynikajúce sa tam muselo udiť/sa musí diať, že napriek značnému prepadu v, nie len dokončenosti, ale vôbec v kvalite zobrazenia, je obraz autorom zachovaný?

(...)
*Neváhá, nebledá miesto, kde nejmírněji by tekla,
 plave a nebledí na proud, jím nedá se úslužně přenést.*¹⁹

Nessova tvár nie je až tak kvalitne vyvedená a Déianeirina zas vytvára skôr následky okolo nej, ako v nej. To je protialternatívna dialektika, transverzálny vzťah; porovnávanie komplementu komplementu s komplementom.

Na obraze však tiež znova ako aj v prípade Apolóna a Marsyasa vidíme rozdiel vo farbách, a tak v akomsi temperamente figúr: bledá Déianeira a tehlový Nessos. Oproti spomínanému obrazu tu však ide o vyrovnanie (možno ako upozornenie na to, že obaja majú vinu na Herkulovej smrti?, nie je jeden zachovaný ako „lepší“): Déianeira je otepľovaná žltou drapériou a Nessove telo je zas ochladzované jeho čierno-bielou konskou srst'ou.

Avšak, čo vyjadruje výraz Déianeiry, ak ho zoberieme „príliš vážne“ teda perverzne? Dívá sa kentaurovi medzi nohy, ktorý ju prehadzuje, privlastňuje, unáša Herkulovi.

To, čo sa deje zozadu Nessa, šíp v jeho chrbte, strata v momente privlastnenia, je artikulované aj spredu (pohyb po obraze je do kruhu v smere proti hodinovým ručičkám) Déianeiriným prekvapením nad Nessovou neprítomnosťou údu „na mieste“. Úd je teda spracovaný dva-krát, raz ako neprítomný v podobe Déianeirinho výrazu „nie je, kde by mal

být“ a druhý raz, ako prítomnosť falického tvaru šípu „tam, kde by nemal byť“ v Nessovom chrbte.

(...) *A při těchto slovech
 poslal za Nessem šíp, jenž prostřelil mu záda,
 takže kovový brot mu vepředu vyčníval z prsou.*²⁰

Prvým prekvapením pre Déianeiru je únos, druhým to, keď si uvedomí, keď zazrie s otvorenými ústami, že tam, kde má muž úd, kentaur Nessos nič nemá! Znásilnenie sa mení na akrobaciu.

Zároveň je možné hovoriť o dvoch otvoroch: obaja majú otvorené ústa, podobne ako je tomu na Reniho obraze *Vraždenia neviniatok*. Aká úžasná temnota sa u Déianeiry otvára, a ako sa spája s temnotou úst; stávajú sa chladnými. Táto temnota je znova inou esenciou ako *fuga*. Budeme teda musieť vedieť rozoznávať esencie v čase obrazu a zároveň, tieto esencie asi nebudú jedna z druhej vychádzajúce, budú nesúmerateľné. Ale najmä: vedeli by sme artikulovať, a tvoriť to, čo je medzi týmito esenciami. Predpokladám ich existenciu, nazveme ich *fuga*².

Ako sa deje obraz našim okom a imagináciou pohybu opačným pohybom ako hodiny, tak sa taktiež obkružuje otvor jej úst, ale v opačnom smere: strach sa sťahuje, obočie zvršťuje, ohrozenie kontinuálne v opačnom pohybe voči pohybu obrazu mení sa na „chápavý úsmev“.

A odznova: to sa deje v momente, kedy sa do Nessa odzadu vráza Herkulov šíp. Ako inak by mohol maliar vyjadriť poníženie a nízkosť Nessa, ako tým, že ho nechá Herkulom ponížiť ešte raz?

Znova tak, ako u Putifarovej ženy, tvorí Reni svetský, či komický protipohyb voči tragédii: poloha kentauruovho tela je takmer presne prevzatá od Laokoóna, (ktorého Reni študoval v Ríme) ktorý trpí tragicky: boh je väčší a trest presahuje vinu, subjekt prestáva existovať vo svojej vine, ale nestáva sa posvätnou obeťou (spomeň si na Reniho svätých Sebastíanov). Naproti tomu, Nessos je sprznený a zosmiešnený, neprejde do stavu tragického hrdinu.

Pozrime sa na známejšiu parížsku verziu tohto obrazu: Nessos má to, čo „pražský kentaur“ nemá: tvár, výraz artikulujúci vyššie opísanú kentaurovu trápnosť ktorá je esenciou pražského obrazu. V neskoršie, následne namaľovanom obraze (parížska bola vojvodom

¹⁹ OVIDIUS NASO 1974, c. d. (v pozn. 6), s. 245.

²⁰ Ibidem, s. 246.

prijatá a tak začlenená do medzi ďalšie tri obrazy) sa tak z esencie-nehmotného stáva výraz tváre; následne vznikajúce je následne namalované, preto: akú esenciu vytvára parížsky obraz? Nessos sa tvári samolúbo, slabosky, zbesilo jednoducho hlúpo; oproti pražskému obrazu je zobrazený (v) moment(e) pred tým, ako ho zasiahne šíp. Pri jeho tvári si spomeň na výraz očí znásilňujúceho na neskorom Tizianovom bordeauxskom obraze *Tarquinus a Lucrecia* (1568–1571). Táto hrubšia verzia s neistotou autorstva sa mi zdá byť omnoho dramatickejšia jednak si všimni spracovanie vankušov ktoré vtípane paradoxne sa zdajú odrážať „kozmickej“ úzkosť temnoty nad Lukrécziou, teda obracajú zákon, ktorý zvoláva jednak aj pre jej tvár obracajúcu sa na diváka a zbesilejší výraz Tarquina.

Ale späť ku Renimu: šíp bol hodený, a na rozdiel od pražskej verzie, falický symbol zazrela iba Déianeira; čo je druhým otočením, spolu s Nessovým výrazom, oproti „pražskému kentaurovi“.

Na rozdiel od kentaurovho behu, je tu jej státie na vzduchu. Spomeňme si na Tizianovho *Bakcha a Ariadnu* (1523) na nohu boha vína v skoku hodu súhvezdia. Státie na vzduchu pokojné vďaka očakávaniu, čo je záhyb, či paradox pocitov je prítomné aj na Raffaelovom Vatikánskom Vyhnaní Heliodora z chrámu (1511–1514): znova noha nakračuje do vzduchu; figúra odhodaná našim pohľadom. Na Reniho neskorom, dlhom a zničenom obraze *Bakchus a Ariadna na ostrove Naxos* (1639–1640)²¹ z ktorého sa zachoval bočný fragment tancujúcich bakchantov tiež stoja jednou nohou vo vzduchu čo je v presnom kontraste ku tiaži ťažkého Silénia privázaného na oslíkovi v pozadí. Tak isto na Tizianovej *Bakchanálii na ostrove Andros* (1523–1526) sa deje ľahkovážna neistota pádu, svetský variant milosti, opitost' pri pohľade na karafu s vínom, ktorá však hladinou určuje dané, horizont.

Svojím behom a výrazom tváre pôsobí parížsky kentaur apriori ako neúspešný. Klesá-ihneď. Nesmejeme sa ako on, ale zažívame trápnosť, mimetické spojenie skrz tváre sa nedeje, vzdialenosť zostáva,

som skôr znechutený. Trápný výraz je výraz vo výraze, je komplementárny voči tomu, čo vyjadruje: vytvára monádu figúry, jej smiešnu autonómnosť. Okolie, divák, pohľad na obraz, Déianeira vedia vždy viac. Povedzte mu niekto, aby už prestal. Väčšinou sa vraví o tom, že sa niekedy „človeku rozpadne svet“, ale je to skôr takto: svet sa presunie, človek, v tomto prípade kentaur prichádza o všetko tak, akoby už nebol súčasťou sveta. Keď sa rozpadá svet, tak sa svet deje mimo človeka, nejde ani tak o vplyv ale vôbec o účasť; chápadlá sú nemilosrdne odseknuté. Nessos svojím zbesilým behom sa namiesto umiestnenia vo svete, dostáva mimo neho, nevedomuje si to. Už je „mimo“ aj keď to vníma ako jeho víťazenie, ako ovládnutie skrz ženu, strhnutie sveta ku sebe. Reni ukazuje hrdinu, ktorý si to myslí len on sám, (namiesto stredobodu sa stáva stredom terča) to sa zároveň prepája v pražskej verzii s *fugou* na mieste okolo tváre Déianeiry a inak nechcenou *fugou* (ktorá je na pomedzí autonómneho a heteronómneho: neintencionálnym spracovaním sa deje autonómia príbehu, teda heteronómie; kauzalita je chybou spochybnená ale zároveň tvorí dvojité artikuláciu námetu) na mieste Nessovej tváre v jej nekvalitnom spracovaní, čo na parížskej verzii asi radšej namaluje sám Reni. Podstatné je, že neprichystaná chyba sa stáva súčasťou pozície, naratívu Nessa, obrazu, čo je akási proto-bad-painting; akoby majstrovské spracovanie bolo apriori proti niektorým námetom.²² Felix culpa.

Na obraze je zobrazený beh koňa a pokoj ženy: pretože vie o prítomnosti „iného muža“, Herkula. V skutočnosti oni, ako pár, tvoria „svet“ a neprestali ho tvoriť. Jej pohľad pôsobí tragicky, od pražského obrazu, kde Nessos, ten, kto by mal byť tragickým, ale ním nie je.

Barok sa tu ukazuje v tom, že šíp, ak sledujeme Déianeirin pohľad, prichádza oblúkom mimo predpokladanú perspektívnu priamku od Herkula v pozadí, oblúkom vo svojom klimaxe mimo obraz sprava. Pohľad vychádza z obrazu pri sledovaní príbehu (čo

²¹ Charakteristicky obsahoval skrytý (snáď možno znova pre ponúkajúceho údu figúrou napravo, čo môžeme vidieť na kópii od Romanelliho (1642), či tušenou celkovou esenciou obrazu spojenia erekcie a apoteózy) nedokázateľne (a preto omnoho perverznejší a tak rozdielny od neskorších omnoho zreteľnejšie „ponúkajúcich“ telo Ariadny) erotický náboj (ale mal slúžiť pápežskému dvoru pre získanie priazne Henriety

Márie de Bourbon) spôsobom pre ktorý bol údajne zničený jeho následným majiteľom Michelom Particelli d'Emerym.

²² Spomeň si na štyri monumentálne plátna Gerharda Richtera Birkenau (2009) a na vzťah v jeho maľbe medzi traumou a rozostrením, banálne motívy ako kvet či váza sú často zmazané, oproti bolestným historickým udalostiam.

artikuluje prítomnosť heteronómneho textu mýtu) podobne ako je tomu na Reniho obraze Polyféma. Zároveň oproti pražskej verzii kde je pohľad vedený do kruhu, tu je vedený priestorovo v kruhu.

Vystrelený šíp sa cez Nessa a vďaka oblúku metaforicky v podobe jeho budúcej smrti vracia ku Heraklovi v pokračovaní príbehu:

*Ten kedyž vytržen byl, krev oběma otvory tryskla
smíšená s jedem lernejské saně, jenž v brotě byl šípu.
Nessos ji zachytil v šat. „Však nezemřu nepomstěn!“
pravil,
nato v své teplé krvi to roucho smočil a ženě,
kterou chtel unést, je dal jak dráždidlo budící lásku.²³*

Túžba, láska a smrť ako v prípade Nessa, sa znova vracajú v smrti Herkulovej; odev zaslaný ako dráždidlo lásky v Herkulových očiach, ale ako jed v čine Déianeiry; to všetko pre jej zhrdenú lásku. Akoby chvilkové víťazenie Nessa v očiach Déianeiry sa prenieslo do jej prijatia Nessovho šatu namočeného v jeho krvi. Tak sa stáva nie až tak bláznom, ako by sa zdal na obraze, alebo naopak, potvrdzuje sa jeho centrálna pozícia. Už nie je možnosť metafory *fugy*, strhávanie a ľnutie ku telu počas zomierania Herkula je absolútne. Chyba nie je lokálna, žiadne vyváženie, ani sublimácia.

*Plášť, jenž přináší smrt, chce rychle se sebe strhnout,
ale kde tabá, tam oděv mu stabuje kůži a k údům
lne (je brozně to říci!) a marně je strháván z těla.
Hrozná to věc: buď odev lne k tělu a strhnout se nedá,
anebo zedrané údy a obrť mu odkrývá kosti.²⁴*

Teda môžeme povedať, že sa esencia celkom presunula, ak je obraz bez *fugy* ako ten parížsky a celkovo vyrovnaný mimo obraz. Jazyková rada dvojice obrazov s Déianeirou by vyzerala približne takto: *fuga*, trápnosť, výraz trápnosti, mimo obraz.

Oproti esencii tohto pohybu: horizontálne ľahké, presné a rýchle rozčerenie vlniek (v protipohybe voči zbesilosti Nessa nad nimi beží čas prírody inak) sa deje prechádzanie v neviditeľný klesajúci pohyb proti pohybu vertikálne stúpajúcich vlniek kentaurovho

chvosta. Ich tvar tiež artikuluje Reniho prístup ku perspektíve na tomto obraze: vlnenie práve na mieste perspektívneho trojuholníka smerujúceho ku Herkulovi:

(...)
*nezvykle rozvodněná a rozrostlá zimními dešti,
plná zášudných vírů a nesnadno překročitelná.²⁵*

Pozrime sa na Reniho obraz *Zuzana a starci* (1620–1625), posluží nám ako príklad reverzibilných foriem prítomných v Reniho obrazoch: gestá rúk rozdeľujú obraz na viaceré roviny či rezy, práve vďaka tomu, že sú všetky gestá zopakované, ale v komplementárnych, inverzných významoch.

Vznikajú tri dvojice rúk, pričom Zuzana je prepojená jednou rukou s jedným a druhou s druhým Starcom: jednotkou označené dlane čiernovlasého Starca a tie Zuzanine ukazujú dva typy pohybu/pohľadu: Zuzanin zahaľujúci a Starcov odhaľujúci: vzniká rozpojenie/roztrhnutie obrazu približne od stredu doľava a doprava.

Dvojkou označené ruky zas vytvárajú horizontálno-vertikálnu rovinu rozpojenia. Sú asi najviac dvojznačné v zmysle kontrastu medzi príliš jasným gestom a príliš plynulým prechodom medzi dvoma opozíciami toho, čo vyjadrujú.

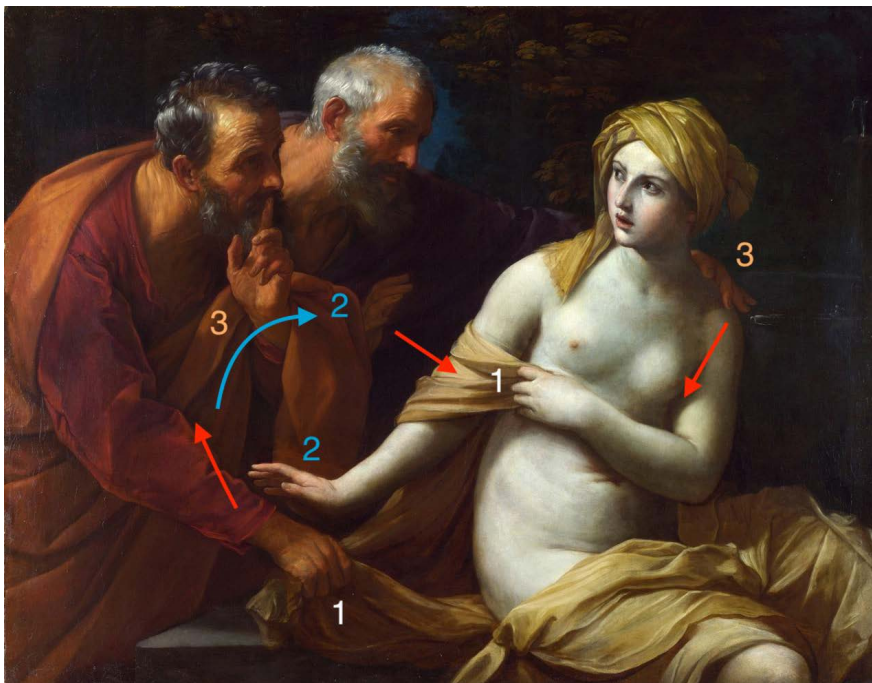
Roztrhnutie sa nedeje na spoločnej rovine ako v prípade rúk označených jednotkou, ale sú tu rovnako hodnotné komplementy vznikajúce z jednej formy. Ukazujú sa zmenou ľhadiska, pričom jeho zmena, prináša nevratný a vždy nový pohľad. Je to dialektika ktorá „počíta“ s časom. Jedna forma tak môže mať dva a viac komplementov, bez toho, aby boli nazerané ako rozporné medzi sebou. Takéto myslenie nie je plošné, vieme si to predstaviť len v priestore.

Ruky označené číslom dva, sú zvláštnej povahy, ktorú sa budem snažiť naznačiť: ruka sivovlasého Starca vyjadruje pokoj na rozdiel od Zuzaninej ruky. V tom je Starc inverzný-klamlivý voči tomu, o čo mu ide. Avšak hra jeho rúk je ešte omnoho bohatšia: v tej ruke cítime tichý ná/tlak stláčajúci Zuzanu smerom dole (červené šípky). Jeho druhá

²³ OVIDIUS NASO 1974, c. d. (v pozn. 6), s. 246.

²⁴ Ibidem, s. 247.

²⁵ Ibidem, s. 245.



Obr. 2: Guido Reni: Zuzana a starci (1620-1625). Zdroj: wikimedia.org

ruka však pôsobí taktiež jemne, ale tlačí ju zas ku sebe dole, - tým sa násilie úplne vystupňuje, pretože vo fantázii/pokračovaní pohybu je celkom násilne ovládnutá, práve tým tichým neprestajným nátlakom ktorý pokračuje či tam telo je, alebo nie je; obvinenie Zuzany pokračuje ako krivá výpoveď a súd. Pre tú jemnosť akoby nebolo možné vzdorovať, príliš pomalý, nečujný pohyb (ktorý sme opísali v súvislosti s Deleuzom a Vraždením neviniatok vyššie) ktorý je pocítený až keď je dokončený.

Voči sivovlasému Starcovi jedná čiernovlasý Starc komplementárne: v opačnom pohybe si prit'ahuje Zuzanin šat. Takto ju ovládajú/predpokladajú jej pohyb a tak ho zamedzujú na úrovni všetkých diagonál. To je nanajvýš krutý pohyb, pretože diagonály sú najbližšie líniám úniku²⁶: Zuzana jedná rukami v smere pohybov ktoré Starci sami vytvárajú voči nej; teda indikujú, predpokladajú. Ovládnú ju jej útekem.

Trojkou označené ruky prepájajú Starcov: čiernovlasý Starc vyjadruje to, aby Zuzana umlkla ale taktiež je to gesto „zamyslenia“ ukazujúce jeho postavenie v obci, za ktoré sa v momente násilia schováva; ukazuje dohora na zákon, ktorým on sám je (a zároveň akoby ním nebol) a ktorý ho chráni.

Ruka sivovlasého Starca je v podobnej pozícii: ukazovák je zvýraznený, cítime jeho jemný tlak, ktorý bortí Zuzanine telo smerom dole (ukazovák zostáva zákonom); tak vzniká „zips“: spojenie a rozpojenie zároveň medzi Starcami na úrovni pretínania horizontály a vertikály.

V strede obrazu vzniká kruh v smere hodinových ručičiek, pretože je tu jeden smer, ktorý nie je plne vyjadrený, je vyjadrený len virtuálne Zuzanou, a tým je smerovanie zľava dole doprava dohora. Tento smer je vlastnou esenciou obrazu, kvôli tomu akoby „vznikal celý obraz“, vytvára cyklický pohyb po ňom: jedná sa tu o vstup čiernovlasého Starca do inštinktívneho pohybu Zuzany, vchádza do jej pohybu tým, že jej berie jednou rukou plášť, Zuzana tak uchopuje druhý cíp druhou rukou, berie čo je najbližšie. Až tu prichádza jej strach a až tu by mohol byť Starc označený za vinného: vzniká dôkaz.

Zuzanina pravá ruka si chcela virtuálne v naznačenom smere prehodiť plášť, ale tento pohyb je skutočne dokončený čiernovlasým Starcom, ktorý

²⁶ DELEUZE, G. – GUATTARI, F.: 1440 – *Hladké a rybované*. In: Eidem: *Tisíc plošín*. Praha 2010, s. 543.

tento vektor svojimi rukami takmer uzatvára až do jej druhej ruky prit'ahujúcej si látku na nahé telo; zo samostatného nevedomého jednanie sa stáva únikové jednanie voči násiliu. Smer tohoto „jediného možného“ Zuzaninho pohybu (zelená šípka), ktorý by ju ochránil, podporuje aj ruka sivovlasého Starca.

Esencia obrazu je teda napokon komplementárna snaženiu Starcov v príbehu: Zuzana sa prikryva, aj keď, akoby ju Starci ku tomu pokrytecky „zvádzali“.

Esenciu užívam ako pojem opačný jej zvyčajnému významu. Nie je to nemenná substancia ale skôr „výťazok“ neoddeliteľný od zmyslového zakúšania.²⁷ Ukáže sa až po prejení, vykonaní nejakého pohybu, ale tak, akoby sa len mihla; darmo sa budeme kolísať na dlažobnej kocke. Často je miestom, kde sa pretočí, či ukáže metalepsa.²⁸ Slepé snaženie kultúry je už metaleptické: určiť to ku čomu sme dospeli poznaním, interpretáciou ako pôvod či dôvod toho, čo pocítujeme inštinktívne/ho; a ešte sa to zavinuje do seba vo vzniku autonómnych rovín konzistencií rôznych médií: nahliadané má pôvod len v inštinkte, zväčša pre umelcov, čo sa snažia preniesť aj na divákov. Prakticky sa to paradoxne voči akémusi proti-nastaveniu voči interpretácii ktorá by mala byť pôvodom darí len následným obrazom. Esencia vyjadruje premenu obrazu a pochádza z jeho premeny, pričom pretáča nie raz ale akoby dve a dve (je pretočenou dvojitou artikuláciou) preto je možné užiť len slovo „následok“ obrazu. Esencia je však zahmleným podkladom, ktorý sa objaví ako svoj následok bez toho aby sa diala vďaka podkladu. Na ten sa potom dívame v týchto fantáziách. Esencia je pointou v pretočení;

²⁷ DELEUZE, G.: *Proust a značky*. Praha 2016, s. 105: „Znak a jemu príslušné poznávaní spojuje vůni květiny se scénou salónu, chuť piškotového koláčku s milostným vzrušením. Když květina vydává znak, překračuje její vůně zákony hmoty i kategorie ducha.“

²⁸ *Ibidem*, s. 102: Pozří ako esenciu užívá a u Prousta nachádza: „Po dosažení závěrečného odhalení můžeme stupeň po stupni sestupovat zpět. (...) A ž v odhalení umění poznáváme, že esence byla přítomná už na nižších stupních. Esence vždy určovala vztah znaku a smyslu.(...) Proust si oblíbil „keltskou víru, že duše těch, kdo nám zemřeli, jsou vězněny v nějaké nižší bytosti (...), kdy se nám stane, že jdeme kolem stromu, jenž je jejich věznením, nebo se staneme držiteli věci, v níž jsou uvěznění.“ K metaforám implikace tvoří protějšek obrazy explikace. Znak se v průběhu interpretace rozvíjí a rozbaluje. Žárlivý milenec rozvíjí možné světy uzavřené

často vyjví to, čo sme si možno trochu vulgárne už mysleli (dobrým príkladom je Zuzana: prvý pohľad vraví, že je „vinná“, „ľahká“) ale tak, že sa udeje úplne opačný význam (metaleptickým princípom inštinktu je práve *prijatie*) napriek tomu, že sa nezmení miesto; paradox sa vždy deje na mieste. Všimni si ako metaleptický princíp až príliš zrejme činí Reni na obraze *Štyri ročné obdobia* (1620): postupujeme zľava doprava ale koniec - Zima prichádza zľava teda „od začiatku“, kde sme sa vďaka kompozícii nedívali najprv na ňu. Otázkou je možnosť aktívneho *prebliadania*²⁹, čo je blízke *podtekaniu* ale zároveň sa tu neustále problematizuje „začiatok a koniec obrazu“, bez toho, aby dochádzalo ku *zjaveniu*. Okruh je určený, obraz nie je absolútny, ale zavinutý, pričom užíva vlastnosť *zjavenia* - následné objavenie sa obrazu. Je tak „uplatnením“ akýchsi metafyzických princípov v umení³⁰, ktoré sú od seba samých oslobodené: namiesto zdanlivej imerzii sa naplno priznáva znak či hra pričom neprítomnosť jazyka je jej súčasťou. Tak je možné interpretovať štruktúrne momenty tvorby obrazu prítomné zväčša len pre tvorcov ako je „objavenie sa jazyka“ (ovládnutie subjektu jazykom), ktoré je reverzibilné s objavením sa narácie.

S ešte čerstvou myšlienkou na obraz *Zuzany so starcami*, porovnajme Reniho s Rembrandtom. Oproti Renimu, u Rembrandta to nie je naratívny čas pohľadu, ale všetky figúry sa vzťahujú ku hlavnému miestu, reagujú. Nazveme to *dialogickým časom odpovedania*. Reagovanie je komplikované, či skôr krížovo previazané dvoj a viacnásobnými centrami pohľadu.

v implikované bytosti. (...) Samotný smysl splývá s tímto rozvíňovaním znaku, jako znak splýval se stočením smyslu. (...) Podstatné není vzpomínání, ale poznávání. (...) čas je dôležitý jen jako látka nebo typ té které pravdy. (...) Pojmy Hledání jsou: znak, smysl, esence; souvislost poznávání a náhlost odhalení. V náhlém oslnění se vyjeví, že Charlus je homosexuál. Interpret k tomu však musel postupně a souvisle dozrát; a až pak - skok do nového vědění, do nové oblasti znaků.“

²⁹ Čo môže byť blízke tvorivej nude či arogancii.

³⁰ DELEUZE 2016, c. d. (v pozn. 27), s. 105: „Nexistují ani věci, ani duchové, jsou jen těla: astrální těla, rostlinná těla... Biologie by měla pravdu, kdyby věděla, že samotná těla jsou už jazykem. Lingvisté by měli pravdu, kdyby věděli, že jazyk je už vždy jazykem těl. Každý symptom je slovem, ale především každé slovo je symptomem.“



Obr. 3: Rembrandt: Kameňovanie sv. Štefana (1625). Zdroj: wikimedia.org

Dôležitou spojkou medzi Renim a Rembrandtom môže byť Adam Elsheimer³¹ (1578–1610), sídlaci v Ríme, zomiera pomerne mladý, autor malých obrazov do kabinetov, ktorý vytvára obrazy s viacerými centrami ktoré sú kompozične na pomedzí priebehu oku a dialogického odpovedaniu si prvkov/figúr v obraze.

Vytvára taktiež netriviálne momenty spúšťajúce príbehovosť. Pozri napríklad jeho *Umučenie sv. Vavrince* (1600). S Rembrandtom ho spája aj maľovanie pozadím, to znamená, že podkladovými vrstvami vybuduje celý obraz, ako napríklad v *Jákovom sne* (1597–1598). Dve centrá pohľadu sú prítomné na skoro všetkých jeho obrazoch. Signifikantne si to môžeme všimnúť na *Nymfe sledovanej Satyrom* (1605), avšak často vzniká už u neho a v baroku bežnejšie prítomný vírivý prechod do hĺbky obrazu ako napríklad v *Kristovom Krste* (1599).

Prechodom v časovostiach vzniká „výjav“ – pozri napríklad Davida Teniersa mladšieho (1610–1690)

produktívneho v období Reniho smrti a po nej alebo Jana Steena (1626–1679) a Fransa Halsu (1882–1666)³². Živosť nahrádza príbeh. Prirodzene, aj na obrazoch, ktoré vytvárajú viacnásobné dialógy ku centru/ám môžeme v konečnom dôsledku sledovať dramaturgiu času, jedno nasleduje po druhom, ale táto následnosť nemá naratívnu funkciu.

Pozrime sa len v skratke na Rembrandtov prvý podpísaný obraz, ovplyvnený Elsheimerom, ktorý namaľoval ako devätnásťročný, *Kameňovanie svätého Štefana* z roku 1625, teda z roku Reniho namaľovania *Zuzany a starcov*, v plnosti jeho síl.

Kameňovanie je priamou artikuláciou dialogického: od každého „dopadá“ najprv hod a potom pohľad, ale už nie kameň, sa odráža späť. Napriek tomu, či práve preto, centrálnosť Štefana (zelená jednotka v zátvorke), akoby obraz „nemala začiatok“, „vieme ho nájsť až spätne“, metalepticky: je na klasickom mieste pravého dolného rohu (zelená jedna plus), tam, kde sa množstvo figúr kompozične

³¹ Ak je vulgárne povedané Reni medzistupňom medzi renesanciou a barokom, tak Elsheimer tvorí medzistupeň ešte drobnejší ale o to silnejší v prenose princípov.

³² WÖLFFLIN 2020, c. d. (v pozn. 18), s. 90.

uvoľňuje: Štefanova ľavá ruka sa dvíha a pravá klesá, čím sa deje „pretlak“. „Reálny“ začiatok ním nie je aj pre pohľad; toto rozdelenie vo vnútri obrazu sa v dejinách maľby stupňuje napríklad až ku dnešnej *network paintings*.

Ku miestu „začiatku“ obrazu sa dostávame až po druhom mieste pohľadu na muža naľavo, už bez kameňa, kameňujúceho, a po Štefanovi, ktorý je preletený, *podtečený* pohľadom práve v rýchlosti výmeny jeho rúk, čím vytvára akúsi križovatku (podstatné je, že toto miesto nie je „miestom“ ako je ním Štefan, kameň, či miesto dopadu, ale je dejom, *shiftom*), možnosť prehodenia smerov: dívame sa teda akosi spätne na kameň vracajúci sa do ruky (zelená mínus jednotka), ktorého miesto dopadu je však paradoxne miestom „začiatku obrazu“. Pre toto *odpočítavanie* je určiť priebeh pohľadu číslicami, nie celkom vhodné, (*podtekание* pohľadu/času bude vyjadrovať danie do zátvorky) mali by to byť symboly, ktoré by vyjadrovali štruktúru svojich metaleptických podmieneností, niekoľkonásobných začiatkov. Je najskôr nutné nájsť iný spôsob ako číslice, na tomto mieste však na to nie je priestor. Má to byť len ukážkou „iného jednania s časom v obraze v podobnom čase vzniku obrazu“.

Zdanie, že niečo predchádza následku, je prítomné aj na Elsheimerovom obraze *Kameňovanieho svätého Štefana* (1603-1604): figúra napravo drží kameň napäto nad Štefanovou hlavou, on však už krváca a jeho výraz napovedá, že práve dopadol na jeho hlavu. To by však bola neúplná štruktúra: skutočným následkom tu je prepojenie fantázie dopadu z výrazu tváre a príchodu anjelov vľavo hore, až týmto svojím „pôvodom“ v *podtečení* sa stávajú naplno neskutoční, nepodmienení. Podobne nevysledovateľne podmienený je aj dopad Božieho svetla na Rembrandtovom obraze.

Ale naspäť: „To miesto“ (zelená jedna plus) je miesto vrhnutého kameňa, ktorý môžeme vidieť napravo dole, miesto od ktorého, od ľavej zodvihnutej Štefanovej ruky, pokračujeme po jednom po vrhajúciach v blízkom kruhu. Dostávame sa von zo zapletení pôvodov. Pohľad po obídení najbližšieho kruhu postáv dookola pristáva (ako kameň) na dlh-

šie znovu na Štefanovi (pohľad lieta a tak prelietava Štefana) odkiaľ vystreľuje v kratších, ale rýchlejších pohľadoch „od Štefana“ na jedného hádzajúceho nad ním (zelené mínus dva) a od tej chvíle na jednotlivé „hlavy bez kameňov“. Muž nad Štefanom, (zelená mínus dva), je v paradoxnej pozícii: hádže, ale pohľad sa strieľa od Štefana na neho, čo zodpovedá dôvodu rozbesnenia jeho výrazu. Nie som si istý, či toto otočenie smeru pohybu spôsobuje „zrýchlenie obrazu“. Pociť besnenia, rýchlej zvierackosti je spustený akosi spätne od toho, ako odchádza od Štefana a napĺňa priestor medzi ním a hádzucimi figúrami, vteľuje sa do *tvári v medzjerách* (čo je samostatnou témou), (napríklad do napätia v tvári Rembrandtovho autoportrétu vracajúceho pohľad, to je neisté, kde má v čase pohľadu na obraz miesto pre jeho podvojnú *opakujúceho sa prekvapenia*) tie na seba jednotlivo nereagujú, nie sú spojené perlovým náhrdelníkom času ako u Reniho.

Odtiaľ pohľad pokračuje na figúry naľavo v tieni, kde sa upokojuje, to znamená dívame sa „priamo“ skrz profil figúry, „pokojnejšie“ pretože táto figúra je nikým nevidená (svetlo-oranžová) 3().

Od nej pokračuje do skupiny „v pozadí“ (zelené 4444) kde je „ruch“. Figúra v strede sa pýta a okolo stojaci odpovedajú v podstate naraz, pretože všetky sa dívajú na „aktuálnu scénu“. Zo skupinky počujeme hemženie a nepokoj rýchlych, nelokalizovateľných, len fantazijných prijatí/pozastavení/pozretí sa tam a späť.

Ten sa premieňa na roztrhnutie pohľadu na dve centrá, vzdialené a blízke, dívame sa tak „jedným okom“ na centrum a druhým na skupinku vpravo v diaľke, presnejšie sa dívame skrz strednú figúru (zrezané svetlo-oranžové 5). Skupinka je obklopená rozpadávajúcimi sa budovami v pozadí, a tak vrhaná do rozpadu, teda deja, ktorý svojou povahou akoby spájal minulé a budúce: staré sa rozpadáva ale „udeje sa to“. Hradby (svetlo-oranžové hrubé 6...) nás prenášajú ku Rembrandtovmu ďalšiemu ranému väčšiemu dielu, *Jeremiášovi lamentujúcemu nad pádom Jeruzalemu* (1630), objavujúcemu sa mu napomedzi proroctva a spomienky, keďže ho vidíme už ako starca. Jeremiáš zomrel ukameňovaním.

³³ Ako som na začiatku spomínal album Charlesa Mingusa *The Black Saints and The Sinner Lady* (1963), tak je posledná skladba albumu tvorená začiatočnými riffmi predchádzajú-

cich piesní, čím vzniká ako celok kakofonické, ale v častiach autonómne (aký je medzi nimi vzťah?) plnohodnotné.



Obr. 4a: Guido Reni: *Cupid* (1637-1638). Zdroj: Museo del Prado.

Obr. 4b: Guido Reni: *Ležiaci Venuša s Cupidom* (1639). Zdroj: wikimedia.org

Obr. 4c: Guido Reni: *Venuša a Cupid* (1626). Zdroj: wikimedia.org

Obr. 4d: Guido Reni: *Spiaci Putto* (1627). Zdroj: wikimedia.org

Ako si čitateľ všimol, v tomto Albume vznikajú akési rady, línie obrazov, medzi ktorými sú rôzne vzťahy³³. Na konci, môžeme vytvoriť líniu, ktorá je akoby najmenej metaforická,- obrazy spája námet Cupida. Ten vzťah medzi hocakým interpretom obrazov a obrazmi charakteristicky pretáča: obrazy podobne ako Cupid nevedia čo činia, Cupid akoby bol techné obrazov, láska vo vnútri materiálu, práve tam, kde je zväčša hodnotený podobne ako vesmír a zákon ako „slepý a daný“, interpret akoby mal byť v podobnej situácii ako Psyché voči Erótovi (pohľad skrz neho je: Techné Lásky, spomeň si na Ovídiovie *Umenie milovať* a *Lieky proti láske*³⁴). Niektoré obrazy o sebe nevedia a ani sa nikdy nevidia – v tom sú ideálom TBO³⁵ človeka, nenarcistické a rozštvrtené.

Voči Cupidom si všimni malého Pijúceho Bakcha (1625), ktorý kontinuálne pije a močí, v akomsi svetskom reverze premeny vína na vodu, pričom obraz zachytáva metaforicky diagonálou viniča pretínajúceho súdok s tečúcim vínom aj produkciu

konzumovaného. To sa deje v dvoch podmieňujúcich a križujúcich sa diagonálach v uzavretých okruhoch obrazu, čím sa tvrdí, že obraz funguje na iných, či práve na týchto pravidlách?

Tak isto sa pozrime na *Bojujúcich Cupidov* (1624). Klesajú, prehrávajú s malými nebožskými deťmi, pričom sa na ne dívajú s takmer hrôzou z nepochopiteľnej porážky. Nevedia prečo sa to deje.

Preto, ak je priamo zobrazený Cupid, tak tvorí malého trójskeho koníka: vidieť Cupida, znamená obnovovať oba princípy prítomné v obraze, ale v záhybe: obrazy sú živé aj neživé naraz, tak ako zrkadlo: niekedy sa zrkadlo ukáže ako Real³⁶, čo však v Cupidovom príklade tiež znamená ako charakteristika materiálu: živý, neživý, vinný a nevinný, rozpútava vášeň a chlad, ale je to malé dieťa, ktoré o „tých veciach“ nič netuší. Spája vlastnosti, ktoré sa nestretnú inak ako v paradoxe.

Láska ku neživým obrazom je podobná s melanchólii samoty, teda láske ku neprítomnému živému.

³⁴ PUBLIUS OVIDIUS NASO: *Umenie milovať / Lieky proti láske*. Prel. Mihálik, V. Bratislava 1974.

³⁵ DELEUZE – GUATTARI 2010, c. d. (v pozn. 26): 28. listopad 1947 – *Jak ze sebe udělat Tělo bez Orgánů*, s. 171,

³⁶ Pozri tiež: FULKA, J.: *Psychoanalýza a francouzské myšlení*. Praha 2008; ŽIŽEK, S.: *Lacrimae rerum*. Praha 2015; HENDRICKX, D.: *Freud and Lacan on fetishism and masochism/sadism as paradigms of perversion* (dizertačná práca). Ghent 2016–2017; TOMŠIČ, S.: *The Labour of Enjoyment, Towards a critique of liberal economy*. Berlin 2019.

Uvedomenie si svojho pohľadu na obraz, ktorý nikto iný nezdieľa je sladkou smrťou hocakého aj od seba odídeného obrazu a chladným prebudením do života pre dívajúceho sa. Preto rovina konzistencie malby slúži na akúsi distribúciu „spoločnosti pohľadu“.

Pre zrážku lásky ku neživým obrazom, melanchóliou s obrazmi ktoré „každý pozná“ je tak ťažké mať rád Warholove obrazy. Dnes práve naďalej nevieme ako zdieľať obrazy ktoré všetci poznáme, teda aký mať vzťah ku tomu, že prežívame sladký smútok prebudenie seba s obrazmy videnými mnohými. Techniky ochladzovania narcizmu v 20. storočí boli narcizmom znovu asimilované. Podobne môžeme v umení sledovať veľkú kastročnú líniu, v rámci ktorej predávajú muži mužom a ženy ženám, zriedkakedy do kríža typy, triky, návody ale tiež paradoxné ťažké sublimácie.

A tak sledujme nielen premeny v obrazoch ale aj medzi obrazmi: vytvoríme líniu Reniho obrazov s Cupidom... prvým by bol obraz *Cupida zobrazeného s holubicou* (1637-1638), za ním by bola neskorá *Ležiacca Venuša s Cupidom* (1639), po ňom v mojej fantázii nasleduje *Venuša odzbrojujúca Cupida* (1626). Línia končí *Spíacim Puttim* (1627).

Podstatné je, že v týchto štyroch obrazoch je Cupid zobrazený ako jednajúci vo zvláštnom móde medzi jeho charakteristickou aktívnosťou a pasívitou. Začneme „prvým“ obrazom Cupida s holubicou: drží šíp, ašak díva sa vyššie za neho, šíp prenecháva holubici, jej letu. Kde letí? Čo sa udeje?

To, čo sa stane je prepojené s tým, kde sa presunie pohľad: na ďalšieho polopriehľadného Cupida v pozadí, ktorý vzlietava/vrhá sa/padá do priepasti ožiareného mora, natáhuje šíp spolu so skokom; fantázia milencov pritisnutých ku skalnej stene, takmer chrptom ku obrazu. Podobný pohyb ako polopriehľadný Cupid vykonáva taktiež holubica: po tom, čo prevezme šíp; nezačne stúpať ani klesať.

Vzťah medzi polopriehľadným Cupidom a holubicou je reverzibilný: ťaž a milosť sa striedajú kým sú činené a tak snád' preto pohľad pokračuje ďalej, prekonáva obe diagonály a činí z pohľadu na obraz šíp, vlastnosť, pohľad, dialku... sme na dvoch loďkách takmer na horizonte. Cupid v popredí, prítomnosť tak akoby nebol podstatný: je prekonaný do minulosti, či budúcnosti dialky „dvoch lodiek plávajúcich spolu“ t.j. následok obrazu. Obraz sa tak „meria“ hĺbkou prekonania obrazu, techné Cupidom, vznikom

obrazu, čo je artikulované holubicou nesúcou šíp namiesto Cupida. Formovo je to holubica v pozícii Duchu svätého, ktorá je ale prepichnutá láskou a dokonca smerujúca nahor, späť ku Bohu ako Cupidov pohľad. Oproti tomu, polopriehľadný Cupid padá do priepasti. Ale koľko bezpečia a slobody je v tom skoku: mäkké tvary Cupida v pozadí spojené s jeho priehľadnosťou. Pod ním je len ožiarené more. Vidíme ako fantázia cirkuluje: to čo je neartikulované, pre nerozhodnosť ťaže či milosti predchádzalo postupu do hĺbky obrazu sa objaví znovu.

Hra so šípm je prítomná aj na nasledujúcom obraze pomyselného radu neskorej *Ležiaccej Venuši s Cupidom*: rozdiely medzi držaním šípu a pohľadom naň sú voči tomu, čo sa bude diať neustále: Venuša s Cupidom sú príkladom vyrovnania a zároveň hry síl. Venuša nie je ako nehmotná, netušiacca, živá aj neživá ako Cupid, ale vášnivá a jednoznačne živá, ľudská. Hrá sa s láskou ako na tomto obraze a niekedy sa neopatrnosťou pichne o trň.

Šíp držia obaja veľmi subtilne s pohľadmi fascinovanými momentom ich vyrovnania v spoločnej hre. Akoby držali niečo veľmi dôležité a spoločné, pričom nie je isté kto šíp nakloní a tak získa prevahu, alebo podľahne. Je to ten moment, kedy sa z cudzích stávajú dôverní: kedy sa vymieňajú vlastnosti medzi nimi: neživý Cupid sa stáva živým, tak ako sa živá Venuša stáva neživým objektom vášne.

Cupid sa díva na koniec šípu a Venuša na dohora smerujúci hrot. Vznikajú tak dva trojuholníky spojené stranou, tuším, že na to aby vytvorili zmenu pohľadu: akoby napokon vpravili spolu pre diváka pretože ani jeden z nich neovládne pohľad po obraze ako: zavoláme ho ku sebe? Čím (nám) tu bude divák? Moment držania šípu je chvíľou, keď sa dostali blízko ku sebe tým, že našli niečo spoločné mimo šípu, mimo vzájomnú prít'azlivosť videnú ako objekt a to diváka: nie len, že vedia o pohľade na seba, ale dokonca vedia o prít'azlivosť medzi divákom a ich obrazom; to je už erotika.

Ďalším obrazom v rade, je obraz odzbrojenia Cupida Venušou. Kompozične je podobný vyššie opísanej *Venušinej toalete* (1621-1623). Hra síl sa nečakane prevrhla. Cupid v pozadí v minulosti odtrhol Venušin kvietok, čo sa zdá byť akýmsi (neprimeraným) subjektívnym jednaním Cupida. Za to ho paradoxne práve „subjektívna časť lásky“ Venuša jemne trestá. Cupid sa tak vracia do svojej detskej pozície

(všimni si Venušinu ruku ako ho drží za hlávku), do svojho slepého jednaní rímskeho génia, do toho, že ani len nevie prečo toto Venuša činí: obnovuje sa tak jeho nevinnosť, ktorá však neodstraňuje trest, nie je ničím s čím je možné jednat’.

Venuša balansuje so šípom, milo sa posmieva maličkému Cupidovi, zdá sa, že keď sa má stať svojím vlastným opakom tak sa zo žiadostivej Venuše stáva, avšak znovu pri hre, materská postava.

Motív výchovy Cupida je dejinách umenia bežný. Upútavajúce je, že sa tak obraz dostáva do niekoľko násobne paradoxnej situácie: Cupid ako subjekt, Ve-

nuša ako matka, erotický obraz sublimovaný do... čo je to za zvláštnu esenciu ich hry?

Na poslednom obraze malý Putti spí, pera je odulá, je to dieťa, je to muž, je to malý bôžik, tak pohodlne usadený, premožený bez poznačenia. Cupid nie je to, čo činí: sám pokojne spí. Nevie nič o láske a vášni.

Toho maličkého, ten materiál už niekoľko sto rokov počujeme chrápať.

Ďakujem môjmu školiteľovi prof. Mariánovi Zervanovi a spoluškoliteľke doc. Klaudii Koszibe za dôveru, zdieľanie a bezprostrednú pomoc.

A Fantasy Album with Guido Reni

Résumé

In this text, I tried to verify the connection between the movement of the view and the narration, which I first saw in Kandinsky's painting *The Land with Red Spots No. 2* (1913) and Titian's *The Martyrdom of St. Lawrence* (1559). I tried to “mechanically prove the fantasies “that the image produces. In Reni's case, these fantasies form perverse meanings. Its forms are reversible, close to paradox or metalepsis, which complicated the observation of their presence at all.

The present way of looking and interpreting cannot be applied to any paintings. However, only to that wherewith confidence and (here on Reni's influence of Titian, Raphael and Caravaggio) knowledge of tradition, the methods used in the painting are standard: mastering the viewer's eye as the painter wants.

This is due to the physiologically peripheral activity of the forms, and their “validity“ for multiple views from different parts of the image.

The connection of the eye with the image was subjected to a “test of correctness“ by narration,

the arrival and unexpected subtleties of the story. Previously, I saw the interconnection of the painting only in the specifically physiological mode of Kandinsky's painting. Peripheral forms are pendants of reversible meanings.

With the text, I wanted to create a connection between the authors using the same principles and to show in a way that is characteristic of the intra-painting problems of image vision and from this to gradually create a line in the history of art, which I would like to show in other texts. The text is a small piece of work for me on the history of the changes in the periphery in painting.

Reni, like his paintings, seems to be difficult to resist because of their seductive ambiguity and the hard-to-determine boundary between what we see, feel intuitive and what we reject. However, all this transcends in places perfect connection between the image and the story through the eye's movement, a connection between eye and text.

Mgr. art. Matúš Novosad

Vysoká školaýtvarných umení

Hviezdoslavovo nám. 18, SK-814 37 Bratislava

e-mail: mat.novosad@gmail.com