

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra estetiky

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Mgr. Markéta Ježková

**Charles Le Brun a „Conference sur l’expression
generale et particuliere“ v kontextu 2. pol. 17.
století**

**Charles Le Brun and „Conference sur l’expression generale et
particuliere“ in Context of the 2nd Half of the 17th Century**

Praha 2012

**Vedoucí práce:
Doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.**

Na tomto místě bych ráda poděkovala svému školiteli Doc. PhDr. Romanu Dykastovi, CSc. za důvěru, trpělivou pomoc a motivaci při zpracování předkládané práce.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 30. července 2012

Mgr. Markéta Ježková

Abstrakt

Práce se věnuje názorům francouzského malíře a člena akademie Charlese Le Bruna na zobrazování afektů. Shrnuje hlavní literaturu zabývající se autorovou přednáškou o vášních („Conference generale et particuliere“), kterou doplňuje o dosud opomíjené aspekty, například o souvislost s rétorikou a společenským chováním. Přednáška je zde vsazena do kontextu dobových sporů o otázkách umění (větší důležitost kresby nebo malby, spor starých s moderními) a pozornost je postupně věnována jednotlivým druhům spisů, ze kterých slavný malíř přímo nebo zprostředkovaně vycházel, (antické filosofické texty, rétorické spisy, lékařské a fyziognomické studie, příručky společenského chování). Z prostudované literatury a pramenů vyplývá, že Le Brunova teorie byla v určitých ohledech novátorská, ale vycházela z pramenů starší tradice více než je obecně známé.

Klíčová slova: Charles Le Brun, afekty, Francie 17. století, conférences.

Abstract

The present essay deals with the Charles Le Brun's theory of the representation of passions. It summarizes the most important publications about Le Brun's lecture on expression („Conference generale et particuliere) and mention some neglected aspects, for example its relation to the tradition of ancient rhetoric or period manners. The lecture is set in the context of period quarrels (quarrel about the importance of drawing or colour, quarrel of the Ancients and Moderns) and a special attention is given to the sources which were used by Le Brun to develop his theory (philosophical, rhetorical, medical and physiognomical studies, book of manners)

It follows from the study of literature and sources that the Le Brun's theory was innovative in many aspects but still depended on the older tradition, probably more than was recently supposed.

Key words: Charles Le Brun, affects, France 17th century, conférences.

Motto:

„A dodal, že ať by malíř vysvětlil námět svého obrazu jakýmkoli jazykem, vždy se najdou nevzdělaní nebo zákešní interpreti, kteří se budou snažit překroutit nebo zatajit pravdu všech věcí a malíř, který by chtěl vyhovět neznalosti jedněch nebo předejít zlomyslnosti druhých, aby snad nakonec do svého obrazu vepsal název jednotlivých objektů, které v něm zobrazil.“

Charles Le Brun

Obsah

1.	Úvod	8
2.	Zdroje a souvislosti Le Brunovy teorie	12
2.1	Královská akademie malířství a sochařství v 17. století	15
2.2	Téma afektů ve filosofických textech	26
2.3	Téma afektů v antických rétorických textech	29
2.4	Srovnávání afektů a poezie	36
2.5	Téma afektů v lékařských textech - afekt a temperament	37
2.6	Téma afektů ve fyziognomických spisech – afekt a charakter	45
2.7	Afekty a moralistní spisy (charakter)	50
2.8	Téma afektů v příručkách společenského chování	52
2.9	Téma afektů u Descartesa	56
3.	Charles Le Brun: Conférence sur l'expression générale et particulière	60
4.	Odmítnutí Le Brunovy teorie	63
5.	Závěry	72
6.	Prameny a použitá literatura	74
7.	Přílohy	82

1. Úvod

Téměř každý, kdo někdy zavítal do Paříže, navštívil i královský palác a zahrady ve Versailles. Návštěvníky vždy přitahoval nejen svou velikostí, ale především kvalitou a rozmanitostí výzdoby. Od svého vzniku v době Ludvíka XIV. prošel palác i jeho okolí řadou přestaveb. V posledních padesáti letech začala být věnována zvýšená pozornost první vrstvě výzdoby ze 17. století.

Stavbou a její výzdobou byly tehdy pověřeny největší osobnosti dvora Krále Slunce, z nichž nejvýznamnější roli hrál Charles Le Brun (1619-1690), umělec, kterému se v životě dostalo největších možných poct. Během své kariéry dosáhl na titul dvorního malíře Ludvíka XIV., ředitele dílny bratří Gobelinů a v neposlední řadě ředitele nově založené Královské akademie malířství a sochařství („Academie Royale de Peinture & Sculpture“, dále jen „akademie“).

Zájem o Le Brunovo výtvarné dílo se po delší odmlce opět zvýšil v padesátých letech dvacátého století. Jeho tvorba začala být soustavně studována a byly mu připsány i další malby, u nichž se na jeho autorství během let zapomnělo. Řada badatelů se začala věnovat studiu jeho života.

Jak doložila řada autorů, velmi důležitou součástí Le Brunova životního díla byly jeho teoretické názory. Tématem předkládané práce je představení Le Brunova názoru na zobrazování afektů prostřednictvím jeho textů a s přihlédnutím k jejich publikovaným interpretacím. B. Teysse¹ jednu ze svých studií začal úvahou, že texty o umění jsou vědomou reflexí kultury své doby, zatímco výtvarná díla ji odráží často spíše podvědomě. Z textů o umění je proto možné pochopit, jak byly kultura a umění ve své době vnímány. Proto i Le Brunovy teoretické práce jsou cenným zdrojem poznání jednoho ze základních problémů teorie umění 17. století, zobrazování afektů.

Vedle zmíněné otázky Le Brun vystoupil i v dalších dobových debatách, ať šlo o fyziognomii nebo spor o důležitost kresby či barvy. Svě hlavní myšlenky francouzský autor přednášel na půdě akademie během pravidelných přednášek, které byly pořádány na popud Jean-Baptiste Colberta mimo jiné jako hmatatelný doklad akademické činnosti. Dvě hlavní Le Brunovy přednášky o zobrazování afektů a o fyziognomii nakonec vyšly v jednom svazku pod názvem „Přednáška p. Le Bruna o obecném a zvláštním výrazu“ („Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière“) v roce 1698, doplněné o grafiky E. Picarta

¹ TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.* Lausanne: Impr. centrale, 1965. Disertační práce. Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines.

podle Le Brunových nákrešů.² Obě přednášky rovněž publikoval malířův životopisec a asistent Claude Nivelon, druhou zmíněnou přednášku o fyziognomii sepsal na základě kreseb a rozhovoru s Le Brunem a vydal její zřejmě věrnější znění než Testelin.³

Další Le Brunovy názory na stejné téma lze nalézt „mezi řádky“ v zápisech z pravidelných akademických sobotních přednášek - diskusí („conférences“), vycházejících z tradice antické ekfrásis.⁴ Jde především o dvě přednášky z května roku 1667. První z pravidelných „conférences“ Le Brun věnoval tématu Raffaelova Archanděla Michaela,⁵ v pořadí šestou, říjnovou, Poussinovým Sběračům many.⁶ Jako jeden z mluvčích se objevuje i v přednášce věnované sousoší Láokoóna.⁷ Dále je třeba přihlídnout i k vydané přednášce na téma významu kresby.⁸ Důležité poznatky o afektech rovněž obsahuje přednáška věnovaná Poussinově Extázi sv. Pavla z roku 1661.⁹

Názory Le Bruna na téma historické věrohodnosti nalezneme v práci L. Dussieux, který se týká sporu s Philippem de Champaigne o Poussinově obraze Rebeky a Eliezer u studny.¹⁰

V menší míře jsou Le Brunovy názory součástí jeho životopisu z pera současníka Guilleta de Saint-Georgese.¹¹ Vydány byly rovněž Le Brunovy dosud známé dopisy, ale jejich obsah spíše přibližuje okruh přátel a mecenášů, se kterými se stýkal a zakázky, na nichž pracoval, než jeho názory na problematiku afektů.¹² Žádné další Le Brunovy přednášky ani poznámky dosud objeveny ani vydány nebyly.

² LE BRUN, Charles. *Conférence de M. Le Brun, ... sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam: J.-L. de Lorme; Paris: E. Picart, 1698.

³ NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. Édition critique et introduction par Lorenzo PERICOLO. Genève: Droz, 2004. ISBN 2-600-00935-3, s. 332-373.

⁴ FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. Genève: Minkoff, 1973. ISBN 2-8266-0187-3. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: F. Léonard, 1668, s. 18-144.

⁵ FÉLIBIEN, ref. 4, s. 1-16.

⁶ FÉLIBIEN, ref. 4, s. 76-107.

⁷ Ačkoli se Le Brunovo jméno v přednášce o Láokoónovi nikde neobjevuje, Helsdingen přesvědčivě dokládá, že autor, který mluví na určitých místech Opstalovy přednášky o Laóokonovi je rovněž Le Brun.

HELSDINGEN, H. W. van. Laocoön in the seventeenth century. In: *Simiolus*. 1978–1979, vol. 10, s. 135.

⁸ FONTAINE, André. *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture: d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*. Paris: A. Fontemoing, 1903, s. 35-43.

⁹ Dílo dnes umístěné ve sbírkách Louvru. Přednáška byla publikována A. Fontainem.

FONTAINE, ref. 8, s. 77-89.

¹⁰ Dílo z roku 1660 se dnes nachází ve sbírkách Louvru.

DUSSIEUX, L. SOULIÉ, E. DE CHENNEVIÈRES, PH. MANTZ, PAUL. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: J. B. Dumoulin, 1854, s. 245-258.

¹¹ GUILLET DE SAINT-GEORGE, Georges. Charles Le Brun. In: L. DUSSIEUX, E. SOULIÉ, Ph. de CHENNEVIÈRES, Paul MANTZ, eds. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: J. B. Dumoulin, 1854, s. 3-72.

¹² Texty Le Brunových dopisů vedle Guilleta de Saint-Georges byly rovněž vydány nově, ale nikoli v kritické edici.

Svazek týkající se teorie a praxe zobrazování vášní našel velký ohlas zejména v zahraničí, kde byl přeložen do řady jazyků včetně německého a v různých vydáních se s ním setkáváme téměř po celé Evropě až do období novoklasicismu 18. století. V roce 1781 jej vydal v německé verzi von Schönfeld i v Praze a toto vydání se následně objevuje v knihovnách samotných umělců i mecenášů umění. Studium uvedeného traktátu proto může přispět nejen k bližšímu poznání tvorby na dvoře Ludvíka XIV., ale i pochopení novoklasicistního umění, v Čechách nastupujícího koncem 18. století.

V českém jazyce dosud nebyla publikována jediná studie, která by se alespoň okrajově daným tématem zabývala. Oblastí Le Brunova umění na pozadí jeho teoretických názorů se zabývala pouze má diplomové práce obhájená na Ústavu dějin umění UK v roce 2010,¹³ která byla zaměřena na možnou odezvu Le Brunova traktátu v umění v českých zemích a zasazení problematiky vášní do kontextu středoevropského novoklasicismu kolem roku 1800.

Cílem práce je proto podat přehled zahraniční literatury věnované Le Brunovým teoretickým názorům na zobrazení afektů a fyziognomii a doplnit jej o dodnes málo známé nebo zcela opomenuté aspekty malířovy přednášky. Předkládaná práce se blíže soustředí na Le Brunovy teoretické názory na mechaniku a zobrazování afektů. Dosavadní literatura publikovaná před koncem roku 2011 se zatím ve větší míře neorientovala na dva důležité prvky Le Brunovy teorie – její blízkou souvislost s rétorikou a společenským chováním. Kapitoly této práce se proto blíže zaměří i na uvedená témata.

Po úvodu druhá kapitola práce představuje méně známé zdroje a souvislosti Le Brunovy teorie zobrazování afektů, které byly publikovány v řadě článků a knih, ale nikoliv uceleně a některé aspekty původu Le Brunovy teorie dosud nebyly zmíněny vůbec. V první podkapitole 2.1 je představena činnost pařížské akademie, v jejímž rámci Le Brunova teorie o zobrazování afektů vznikla, byla přednesena a ke konci autorova života i odmítána, jsou zde zmíněny Le Brunovy další názory na podstatu výtvarného umění a jeho přednáška je zde vsazena do kontextu debat a sporů, které se odehrávaly ve Francii 17. století. V podkapitolách 2.2 až 2.8 je pozornost postupně věnována jednotlivým druhům spisů, ze kterých přímo nebo zprostředkovaně slavný malíř vycházel, především jde o antické filosofické texty, rétorické spisy, lékařské a fyziognomické studie a v neposlední řadě příručky společenského chování.

PHILIPPE, Julien, ed. Charles Le Brun: L'expression des passions et autres conférences; Correspondance. Paris: Ed. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994. ISBN 2-7068-1123-4.

¹³ JEŽKOVÁ, Markéta. *Příspěvek k teorii a praxi znázorňování afektů ve výtvarném umění kolem roku 1800*. Praha, 2010. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění

Třetí kapitola stručně představuje samotnou Le Brunovu teorii a čtvrtá hlavní argumenty pro její odmítnutí učenici nastupující generace. Po prostudování související literatury je zřejmé, že Le Brunova teorie přistupovala k zobrazení afektů v určitých aspektech nově, ale vycházela z pramenů starší tradice více než je obecně známé.

2. Zdroje a souvislosti Le Brunovy teorie

Na začátku se budu věnovat teorii a dobovému kontextu přednášky o zobrazování afektů od francouzského malíře Charlese Le Bruna (1619-1690).

Charles Le Brun pocházel z rodiny nepříliš významného sochaře a jeho život je příkladem oslnivé kariéry mistra vycházejícího ze skromných poměrů. Jeho kariéra je spjatá především s významnými osobnostmi královského dvora, které mu byly jako mecenáši nakloněny a všestranně jej podporovaly (zejména Nicolas Fouquet, kancléř Pierre Séguier, Jean-Baptiste Colbert). Dosáhl přízně i samotného krále Ludvíka XIV., stal se ředitelem dílny bratří Gobelínů, spoluzakladatelem Královské akademie malířství a sochařství a byl považován za hlavní autoritu v otázkách teorie výtvarného umění.

Le Brunovo výtvarné dílo bylo po jeho smrti na čas zapomenuto, ale již s nastupujícím novoklasicismem začalo být znovu objevováno a dnes se jím zabývá hned několik osobností oboru dějin umění v Evropě, USA i v Kanadě. Předložená práce se věnuje především Le Brunově teoretické práci a proto se na tomto místě zmiňují pouze hlavní studie k Le Brunovu dílu, ve kterých je možné nalézt podrobnější odkazy na další dílčí publikace.

První Le Brunův životopis sestavil kolem roku 1698 Claude Nivelon, který byl ještě v kontaktu se slavným malířem. Jeho práce jako celek zůstávala v rukopisech až do roku 2004, kdy byla v mimořádně rozsáhlé kritické edici publikována L. Pericolem.¹⁴ Nivelon jako malíř, dle Pericola průměrných kvalit, se především zaměřil na oslavné popisy Le Brunových děl, ale rovněž zaznamenal i jeho přednášku věnovanou afektům, čímž zanechal velmi cenný pramen, který bude podrobněji rozebrán v následujících kapitolách.

V podobně oslavném duchu se nese Perraultova oslavná báseň „Malířství“, publikovaná v roce 1688 k počtě velkého mistra, kde je Le Brunovo umění vyzdvihováno nad antické a Perrault ve smyslu své další oslavné básně považuje Le Bruna za osobnost hodnou Velkého století.¹⁵

Stručnější Le Brunův životopis zpracoval i první historiograf akademie, Guillet de Saint-Georges, který kromě popisu malířových prací zmiňuje i různé drobné roztržky mezi akademiky, které pomáhají osvětlit Le Brunovu teorii z jiného úhlu. Saint-Georgesova práce byla zpřístupněna v rámci edic akademických textů v polovině 19. století.¹⁶ V porovnání

¹⁴ NIVELON, ref. 3.

¹⁵ GAUTIER-GENTÈS, Jean-Luc, ed. *Charles Perrault: La peinture*. Genève: Librairie Droz, 1992.

¹⁶ GUILLET DE SAINT-GEORGE, ref. 11, s. 3-72.

s předchozím je méně podrobná životopisná zpráva v první rozsáhlé francouzské encyklopedii velkých osobností od Moreriho, poprvé publikovaná v roce 1674.¹⁷

První Le Brunův životopis, který je již psán v duchu nekritické oslavy mistra, publikoval Roger de Piles v roce 1699. Le Bruna řadí na konec svých stručných životopisů malířů společně s popisem jejich děl, chválí Le Brunovu všestrannou práci a vzdělání, ale kritizuje jej, že přílišnou důvěrou ve své umění a nikoli v přírodu se jeho malba překlonovala do určité „manýry“.¹⁸ V podobném duchu se nesou i další kratší autorovy životopisy z pera autorů jako byli Florent Le Comte, který se jako první zabýval také Le Brunovým materiálním zázemím,¹⁹ a Moreri.

Zájem o Le Bruna nikdy úplně neopadl. Přestože jeho tvorba nebyla vždy hodnocena zcela kladně, stále byl považován za jednoho ze zakladatelů akademie, od něhož se začínají psát novodobé francouzské dějiny umění. Podobným způsobem k jeho životopisu přistoupil M. Desportes v jedné z prvních edic prvních akademických textů pod vedením H. Wateleta.²⁰

Z Nivelonova rukopisu částečně vycházel i životopis z pera H. Jouina z roku 1889, který rovněž Le Bruna umístil do kontextu akademických učenců a jejich teorií.²¹

Další významnější práce o Le Brunovi začaly vznikat až po druhé světové válce v souvislosti se změnou nazírání na klasicistní umění. K prvnímu většímu seznámení veřejnosti s malířem dvora Ludvíka XIV. přispěla výstava uspořádaná v roce 1963 ve Versailles, která v katalogu představila dochované Le Brunovo dílo a naznačila směry dalšího bádání.²² Spoluautorka výstavy J. Montagu následně věnovala Le Brunovi svou disertační práci, která byla vydána jako součást rozsáhlé práce o řadu let později, až v roce 1994.²³

Práce Montagu není přímo zaměřena na Le Brunův životopis, ale především na jeho teorii zobrazování afektů a bude ještě zmíněna v dalších kapitolách. Jedním z cílů Montagu je obhajoba Le Bruna proti předcházející kritice, ovlivněné romantickou představou umělce

¹⁷ MORERI, Louis. *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Lyon: J. Gyron et B. Rivière, 1683.

¹⁸ DE PILES, Roger. *Abregé de la vie des peintres*. Paris: J. Estienne, 1715, s. 512.

¹⁹ LE COMTE, Florent. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure III*. Genève: Minkoff, 1972. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: N. Le Clerc. É. Picart, 1699-1700, s. 170.

²⁰ DESPORTES, M. Vie de Charles Le Brun, Premier Peintre du Roi. In: Claude-Henri WATELET, ed. *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent I*. Paris: Durand, 1752.

²¹ JOUIN, Henry. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence, d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites*. Paris: Impr. nationale, 1889.

²² THUILLIER, Jacques a Jennifer MONTAGU. *Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur: exposition, Château de Versailles, juillet-octobre 1963*. Paris: Ministère d'État Affaires culturelles, 1963.

²³ MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*. New Haven: Yale university press, 1994. ISBN 0-300-05891-8.

vcit'ujícího se do zobrazovaných postav, aby je mohl ztvárnit. Rovněž ve své práci shrnuje, ze kterých výtvarných předloh Le Brun vycházel a vysvětluje, proč je používal.

Le Brunovo dílo zejména v současnosti bylo předmětem několika níže zmíněných studií. Do kontextu jeho současníků, kteří se zpodobováním afektů rovněž zabývali (ve výtvarném umění i hudbě), jeho dílo zasadila výstava „Postavy vášně“ („Figures des passions“), uspořádaná v roce 2002.

V posledních letech se k otázkám Le Brunovy kariéry a díla objevily další, menší studie. Ze sociologického pohledu na Le Brunovu osobnost pohlížel Schnapper.²⁴ Hlavním větším příspěvkem k Le Brunově osobnosti v posledních letech je historicky zaměřená práce mladé autorky B. Gady zkoumající východiska Le Brunovy oslnivé kariéry a síť mecenášů, kteří mu umožnili ze skromných poměrů dosáhnout nejvyššího postavení na umělecké dráze.²⁵

Velkým přínosem pro poznání Le Brunova díla je rovněž katalog jeho kreseb, vydaný grafickou sbírkou Louvru.²⁶ Dosud však chybí Le Brunova monografie a „catalogue raisonné“, k nímž má svým rozsahem nevelká práce M. Gareaua příliš daleko.²⁷

Možným důvodem, proč velká monografie francouzského malíře dosud chybí, je souvislost jeho výtvarného díla s teoretickým, které je zkoumáno spíše kratší dobu a bez něhož nikdy nelze autorově práci zcela porozumět. Od vydání Montagu práce uplynulo již téměř patnáct let a vzhledem ke stoupajícímu zájmu o přechodová období výtvarného umění se objevila řada nových interpretací, které současný pohled na Le Brunovu teorii mohou zpřesnit. Obsahem druhé kapitoly mé práce je proto především doplnění již existující studie o několik nových, dílčích interpretací Le Brunova názoru na zobrazování afektů.

Nejprve je nutné představit kontext, ve kterém Le Brunův traktát o zobrazování afektů vznikl. V této kapitole je připomenuta nově založená pařížská akademie, se kterou je spjaté veškeré Le Brunovo teoretické dílo a na jejíž půdě byla přednáška o afektech přímo přednesena.

Dále se kapitola věnuje písemným zdrojům, ze kterých Le Brun vycházel a na které dosud nebylo v literatuře souhrnně upozorněno nebo se jimi dokonce nikdo nezabýval. Kromě textů, které Le Brun při promýšlení své teorie afektů využil, jsou zmíněné i spisy předchozí

²⁴ SCHNAPPER, Antoine. La fortune de Charles Le Brun. In: *Revue de l'Art*, 1996, n°114. pp. 17-22.

²⁵ GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun: Liens sociaux et production artistique*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011. ISBN 978-2-7351-1169-5.

²⁶ BEAUVAIS, Lydia. Madeleine PINAULT SØRENSEN. Véronique GOARIN a Catherine SCHECK, reds. *Charles Le Brun: 1619-1690*. Paris: Réunion des Musées nationaux, 2000. Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins, École française. ISBN 2-7118-3764-5.

²⁷ GAREAU, Michel. *Charles Le Brun: premier peintre du roi Louis XIV*. Paris: Hazan, 1992. ISBN 2-85025-290-5.

tradice, na jejichž pozadí malíř svou teorii stavěl a bez kterých je obtížné pochopit, v čem je jeho dílo nové. Poslední část kapitoly se zabývá argumenty Le Brunových odpůrců, kteří jeho teorii na konci 17. století začali odmítat.

2.1 Královská akademie malířství a sochařství v 17. století

Následující přehled zaznamenává hlavní prameny z počátků akademie, teoretické texty z pera prvních akademiků, které definovaly klasicistní názor na cíl a podobu soudobého výtvarného umění. Jsou zmíněné i zásadní novodobé studie, jejichž soupis však nemůže být vyčerpávajícím seznamem, ale měl by především českému čtenáři usnadnit orientaci v hlavních textech, ze kterých vychází každá práce věnovaná teorii umění v období po polovině 17. století ve Francii.

Počátkům akademie byla věnována řada prací. Samostatně vyšly texty dokumentárního charakteru věnované okolnostem jejího založení a následným událostem probíhajícím na půdě akademie.²⁸ Jejich vydavatel Antoine de Montaignon rovněž publikoval rukopis z tehdejší Královské knihovny (dnešní Francouzská národní knihovna) od neznámého autora (pravděpodobně Henri Testelin). Kniha čtenáři představuje dějiny akademie od založení do počátku 18. století a je především ukázkou dobové snahy o „reportážní“ dějiny nově založené instituce. Le Brunovi je zde věnována značná pozornost, zdůrazňovány jsou jeho velké zásluhy o vznik a zahájení činnosti akademie, jež znamenalo zrod nového umění převyšujícího antické.²⁹ Le Brunova autorita v počátcích fungování akademie byla zjevně nezpochybnitelná, přestože autor zmiňuje i několik sporů, do kterých na půdě akademie malíř vstoupil. Jde například o spor s A. Bossem, kterému se věnuje jedna z následujících kapitol této práce.

Dalším souborem textů, ke kterým je třeba přihlídnout ve snaze o bližší pochopení pozadí Le Brunovy teorie, jsou vydávané prameny, především zápisy z „conférences“, z nepravidelných debat členů akademie pořádaných před konkrétními díly z královské sbírky. Debaty o teorii a praxi výtvarného umění byly nařízeny přímo ve statutech akademie³⁰ a díky přímé návaznosti na konkrétní umělecká díla v královské sbírce došlo na půdě této instituce k jedinečnému propojení teorie a praxe výtvarného umění, které v době poloviny 17. století

²⁸ MONTAIGLON, Anatole de, ed. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*. Tome I-II. Nendeln: Kraus reprint, 1972. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: Plon, 1853.

²⁹ MONTAIGLON, ref. 28, s. 22-148.

³⁰ V článku 9. K formě conférences se dospělo ovšem až v padesátých letech 17. století (Fontaine uvádí rok 1653). Pravidleně se conférences začaly pořádat až na Colbertovo doporučení v roce 1667. FONTAINE, ref. 8, s. XIX.

nemělo v Evropě obdoby. Podobné propojení předznamenalo vznik traktátu Charlese Le Bruna o zobrazování vášní, který analogickým způsobem spojuje teorii fungování afektů v těle s jejich obrazovým vyjádřením.

Všechny debaty uskutečněné v roce 1667 byly publikovány hned v následujícím roce jejich zapisovatelem, André Félibienem,³¹ který dal volnější diskusi pevný tvar a připsal spojující a úvodní komentáře.³² Často ovšem jeho objektivní zápis přerůstá ve vlastní interpretaci vzhledem k cíli, který si stanovil v předmluvě. V ní definoval podstatu umění a vyjmenoval základní charakteristiky kvalitního díla. V jednotlivých textech „conférences“ Félibien pravděpodobně neponechal prostor odlišným názorům. Le Brun byl v té době hlavní autoritou akademie, lze proto předpokládat, že jeho přednášky jsou zachycené poměrně věrně. Přestože jména dalších účastníků diskusí (mimo osoby hlavního mluvčího přednášky) mnohdy nejsou explicitně uvedena, řadu z nich je možné z kontextu dovodit.³³ Zmíněný text je jedním z hlavních pramenů poznání přísné klasicistní teorie umění v jejich počátcích.

Nadále se ve vydávání „conférences“ v sériích nepokračovalo, takže řada z nich se až do druhé poloviny 18. století dochovala pouze v rukopisech. Menší počet „conférences“ byl vydán samostatně ve větším časovém odstupu, což je i případ Le Brunovy přednášky o výrazu.³⁴ K dalšímu vydávání textů se přikročilo až o několik staletí později.

Ke zvýšení upadajícího zájmu o umělce a teoretiky prvních let existence akademie došlo zejména v druhé polovině 18. století, kdy zjemnělé rokoko začalo být považováno za úpadkový styl po stránce formy i obsahu.³⁵

Novým východiskem z krize se mělo stát umění „velkého století“, „Grand siècle“ Ludvíka XIV. Daná doba na poli výtvarného umění odpovídá nástupu stylu označovaného jako „novoklasicismus“. Umělci i vědci se začali vracet k základním publikacím akademie a došlo k vydání některých dosud nepublikovaných teoretických spisů. Traktáty se opět navrátily do výuky uměleckých škol. Mezi jejich hlavní editory patřili například Henri Watelet, Gautier-Dagoty a na počátku 19. století pak Paul Lacroix.

³¹ Jde o soubor sedmi zapsaných conférences. První, kterou Félibien zapsal (zároveň šlo o první přednášku v Colbertem uspořádané Akademii) proslovil Charles Le Brun na téma Raffaelova archanděla Michaela. Druhá se týkala Tizianova Kladení do hrobu, proslovil Philippe de Champaigne. Třetí byl pověřen Gerard van Opstal. Jako sochař si vybral ke zkoumání model sochy – Laokóna. Čtvrtou conférence proslovil na téma Raffaelova Madony Ježíškem obrazu Pierre Mignard. Pátou conférence začal svými názory Jean Nocret, věnoval se Veronesově Večeři v Emauzích. Le Brun přednesl šestou conférence na téma Poussionových Sběračů many. Sedmou a poslední conférence v roce 1667 proslovil M. Dourdon na téma Poussinova obrazů Slepců z Jericha. FÉLIBIEN, ref. 4.

³² HELSDINGEN, ref. 7, s. 132.

³³ HELSDINGEN, ref. 7, s. 131. Podle tohoto autora mluví na stranách 28 – 31 sochař van Opstal.

³⁴ LE BRUN, ref. 1698.

³⁵ CHALLIER, Marion. CAILLE, Bernadette. *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*. Paris: Musée de la musique, Réunion des Musées nationaux, 2002. ISBN 2-7118-4452-8, s. 13.

Později však, v období nastupujícího romantismu, zájem o klasicistní teorii opět ustoupil do pozadí. Akademická doktrína se romantikům zřejmě zdála příliš dogmatická, omezující rozmach géniovy tvorby a jejich názor přetrval hluboko do 19. století.

Teprve na přelomu 19. a 20. století lze sledovat opětovné zvýšení zájmu o teorie přednášené na půdě akademie. Vlna obnoveného zájmu o texty umělců – akademiků souvisela s rozšiřujícím se názorem, že nejlépe se o umění dokáží vyjadřovat ti, kteří jej sami tvoří.³⁶ Osobnosti jako například Henry Jouin (1883),³⁷ André Fontaine (1903)³⁸ nebo Julius von Schlosser³⁹ vydali v té době neznámé spisy, zejména „conférences“, přednášky akademiků. Často vydávali do té doby pouze v rukopise uchovávané přednášky nebo čerpali z běžně nedostupných vydání z konce 17. století.

Publikace A. Fontaina vznikla jako obhajoba akademie po předchozím vydání H. Jouina, které se nesetkalo se zcela kladnou odezvou veřejnosti.⁴⁰ Dle Fontainových slov mezi čtenáři zůstávaly v oblibě texty Diderotových Salónů, jejichž literární kvalita mnohonásobně převyšovala kvalitu prvních akademických textů. Jouin se proto snažil Diderotovy texty chápat jako vývojové pokračování prvních pokusů akademické tradice, což obhájce akademiků vedlo ke kritice Diderotovy metody, která se na první pohled od akademické velmi liší. Další autoři Jouina obvinili z výběru nejméně kvalitních textů, které ve srovnání s Diderotem ani obstát nemohly. Fontaine se proto snažil vybrat k publikaci texty dodržující zásady výstavby textu a zabývající se jedním hlavním tématem - důležitostí kresby nebo barvy ve výtvarném díle. Le Brun je zde opět považován za zásadního autora, který celou debatu kompromisem vyřešil.⁴¹

Zmínění autoři učinili významný krok pro seznámení širší veřejnosti s činností akademie v době jejich počátků, ale vzhledem k náročnosti podobné práce a šíři zájmu obou autorů se v předmluvách nemohli pokusit o bližší komentář každého publikovaného textu ani o hlubší zpracování témat, kterými se učenci a umělci na akademii zabývali. Přesto jsou jejich edice i v dnešní době velmi dobře hodnocené a v řadě případů dosud nepřekonané. Podle posledního vydavatele akademických conférences Mérota věrné rukopisům jsou i texty

³⁶ Fontaine zmiňuje názory kritika Ferdinanda Brunetiéra.

FONTAINE, ref. 8, s. VII, XIV.

³⁷ JOUIN, Henry. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: A. Quantin, 1883.

³⁸ FONTAINE, ref. 8.

Jouinovy a Fontainovy edice obsahují i texty starších autorů jako byli Watelet, Lacroix, Gautier-Dagoty. Vycházely hlavně z resumé conférences od autora jménem Guillet de Saint-Georges, který vytvořil edice od 1682.

³⁹ SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*. Wien: A. Schroll, 1924.

⁴⁰ Blíže ke sporu FONTAINE, ref. 8, s. VIII-IX.

⁴¹ FONTAINE, ref. 8, s. X.

vydané Juliem von Schlosserem, i když je autor uvádí negativním hodnocením, ve kterém je považuje jen za jakýsi odvar florentsko-římské tradice.⁴²

V posledních dvaceti letech vyšla rovněž první větší antologie textů „conférences“. Tu připravil v roce 1996 již zmíněný Mérot, ale nebylo v jeho možnostech vydat všechny zápisy přednášek, vybral proto především texty již publikované v 19. století, které byly obtížně dostupné.⁴³

V Mérotově úvodním textu je patrná snaha vymezit se vůči předchozím vydavatelům „conférences“ a zároveň přidat svou kritiku. Svůj úvod začíná polemikou se Schlosserem. Nesnaží se obhájit originalitu jednotlivých textů proti Schlosserovu nařčení z plagiátorství, ale pouze upozorňuje, že jde o důležitý pramen k poznání počátků francouzské „Kunstliteratur“. Přesto „conférences“ kritizuje zejména po formální stránce (problém udržení konceptu přednášky, zmatené kladení argumentů, neobratné vyjadřování).⁴⁴ Účelem zmíněných textů ovšem bylo především stanovit zásady tvorby kvalitního výtvarného díla. Autoři zápisů nebyli v literatuře systematicky vzděláváni a ani si literární kvality za cíl nekladli, jejich kritika v daném směru proto není zcela ospravedlnitelná.

Dále je nutné na tomto místě zmínit traktáty a teoretické texty přímo z pera učenců přednášejících na akademii. V dané době vznikala vůbec první francouzská samostatná teoretická pojednání o architektuře, malířství i sochařství.

Z textů prvních akademiků je třeba zmínit traktáty A. Bosseho.⁴⁵ Dále jde o biografické práce A. Félibiena, především „Setkání nad životy a díly nejvýznačnějších starých a moderních malířů doplněné o životy architektů“.⁴⁶ Formou dialogu s mistrem Pymandrem zde prezentuje svoje názory na podstatu a podobu kvalitního umění a jeho výuky.⁴⁷ Následuje přehled dějin umění ve stylu Vasariho životopisné práce,

⁴²SCHLOSSER, ref. 39.

⁴³MÉROT, Alain, ed. *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1996. ISBN 2-84056-042-9.

⁴⁴MÉROT, Alain: Présentation, in: Idem: *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996, 11.

⁴⁵BOSSE, Abraham. *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art (1667). Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure (1649)*. Textes réunis et présentés par Roger-Armand WEIGERT. Paris: Hermann, 1964.

⁴⁶FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres I-VI (1666-1688)*. Trévoux: S. A. S., 1725.

⁴⁷Úkolem malby je zobrazení člověka (nejdokonalejšího výtvaru Božího na zemi), nejdůležitější součástí díla je kompozice (vzniká svobodně v malířově imaginaci před provedením díla), kresba a barva slouží jen k provedení kompozice, člověk se jí naučí ovládat praxí (na rozdíl od kompozice, ta vyžaduje schopnosti navíc). Malíř je nejvzdělanějším z umělců, musí rozumět všemu, co zobrazuje (a může zobrazit vše, co se nachází v přírodě). Přírodu ale převyšuje, jeho úkolem z přírody vybrat to nejkrásnější. Co je nejkrásnější nepozná sám, musí mu být ukázáno (na plátnech velkých mistrů, v lidském těle krása spočívá v dokonalosti proporcí). Obraz představuje lidské postavy v jednání (námetem může být příběh z malířovy fantazie, historie nebo mytologie,

kde je zdůrazněno Raffaelovo mistrovství nad Michelangelem i antickými mistry, jejichž díla jsou sice kvalitní, ale nikoli dostatečně.⁴⁸ Životopis Le Bruna vzhledem k faktu, že šlo o žijícího umělce, není zahrnut, ale autor se na mnoha místech pochvalně vyjadřoval o jeho nástěnných malbách v královském paláci v Louvru. Společně s Poussinem byli považováni za umělce nejméně Raffaelovy úrovně.

Další výjimečná kritická edice postihuje texty týkající se jednoho ze zásadních témat teorie umění, a to „sporů starých s moderními“. Dnešní člen Francouzské akademie Marc Fumaroli v ní shromáždil texty řady významných autorů a ve svých dalších studiích dějiny sporu doplnil o hlubší analýzu.⁴⁹

Pokud jde o literaturu k teoriím z počátků akademie, je přehled o něco bohatší, zvláště díky publikacím z posledních let. Ve stejných, výše zmíněných vlnách zájmu o klasicistní umění, došlo k publikaci několika zásadních textů tematizujících praktickou činnost akademiků i hlavních témat debat.

Nutné je uvést především první obsáhlé práce věnované akademikům, které vycházely z nepublikovaných dokumentů a které nejsou především ve své šíři dosud překonané. V první řadě jde o spisy A. Fontaina.⁵⁰

Vedle výše zmíněných úvodních statí k vydávaným pramenům se teoretická tvorba akademiků začala v Evropě těšit větší pozornosti až s příchodem 20. století. Ovšem vzhledem k intenzitě romantického proudu se lze setkat s jeho dědictvím podceňujícím klasicistní umění ještě na počátku 20. století. Ještě ve čtyřicátých letech 20. století se někteří z historiků umění dívali na akademické teorie a diskuse s odstupem.

S hlubším zájmem o období francouzského klasicismu se setkáváme teprve od padesátých let v souvislosti se vzrůstajícím zájmem o „zapomenuté“ styly. V člancích se postupně objevují podrobnější komentáře k jednotlivým dříve vydaným textům a jejich podrobnější rozborů.

V osmdesátých letech minulého století, kdy v souvislosti s postmoderním zájmem o „vysoké“ i „nízké“ umění se téma teoretické a částečně i praktické tvorby akademických umělců stalo velmi módní a tato obliba se stále zvyšuje.

v případě historie nebo mytologie je nutná). Postavy v příběhu prožívají určité afekty, nutné zobrazit. Zobrazení afektů je spojené s kresbou a vychází z umělcovy imaginace, neboť všechny nelze ve světě spatřit. FÉLIBIEN, ref. 73, s. 90-97.

⁴⁸ Ve vývoji dějin umění zmiňuje i nizozemské a německé mistry! Rubens je dobrý v barvě, v kresbě a kráse figur tak dobrý není. Entretien 6. s. 429.

⁴⁹ FUMAROLI, Marc, ed. *La querelle des anciens et des modernes*. Paris: Gallimard, 2001. ISBN 2-07-038752-6.

⁵⁰ FONTAINE André. *Les Doctrines d'Art en France: Peintures, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot*. Genève : Slatkine reprints, 1970. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: H. Laurens, 1909.

Pro vznik Le Brunovy teorie je důležitá především podstata akademie, jak ji lze vidět z nadhledu 20. a 21. století. V období vlády Ludvíka XIV. v celé Evropě vrcholilo úsilí o možnost svobodně tvořit a prodávat umělecká díla bez součinnosti s cechy.⁵¹ Vedle snahy opustit cechovní zřízení se u umělců setkáváme s přáním dosáhnout vyššího společenského postavení, než bylo doznívající řemeslnické, jež bylo minimálně symbolicky spjaté s prakticky orientovanou výukou v cechu. Nadto různé vysoce postavené osobnosti udělovaly „svá“ osvědčení, často bez jakékoli záruky kvality daného umělce.

Do Francie kolem poloviny 16. století se z Itálie šířila vlna zájmu o institucionalizovanou výuku malby a sochařství. Založení školy teoretické i praktické výuky vedoucí k získání diplomu se vzhledem k tomu jevílo téměř jako nutnost. Právě kolem Charlese Le Bruna se na konci čtyřicátých let sešlo několik dvorních umělců,⁵² jejichž privilegia chtěly pařížské cechy omezit.⁵³ Skupina se uchýlila pod ochranu kardinála Mazarina a kancléře Séguiera a v roce 1648 získala od krále patent k založení akademie.⁵⁴

Od roku 1663 akademie přešla pod kontrolu Ludvíka XIV., ale již v roce 1661 byl jejím vice-protektorem jmenován králův ministr Jean-Baptiste Colbert a ředitelem Le Brun.⁵⁵ Colbertův vliv na akademickou praxi byl bezpochyby obrovský. Jako ekonomicky smýšlející člověk především požadoval formulaci jasných pravidel (slohu), která se stanou základem výuky nových umělců, kteří budou v jednotném „královském“ stylu šířit a upevňovat státní názory prostřednictvím výzdoby paláců i další tvorby.⁵⁶ Proto ministr Ludvíka XIV. po návštěvě akademie v roce 1667 navrhl pravidelné pořádání přednášek, které by byly pravidelně zapisovány a odehrávaly se v přímo mezi uměleckými díly v královských sbírkách v Louvru.⁵⁷ Akademie tak byla od svého počátku blízce spojena s královskými uměleckými sbírkami, což v Evropě nebyl zcela běžný jev ani v pozdějších letech.

⁵¹ Charakteristiku společenských a politických poměrů, které vyústily v založení akademie, a následné spory s cechy nejlépe popisuje ve své disertační práci nejlépe B. Teyssèdre.

TEYSSÈDRE, ref. 1, s. 15-43.

⁵² Nově Le Brunovo zakladatelskou a autoritářskou roli relativizuje B. Gady, která jej na základě archivního výzkumu považuje spíše za jednu z řady podstatných osobností (sochař Sarrazin, malíř Corneille a Martin de Charmois). Autorka se zabývá především Le Brunovým společenským vzestupem, proto v rámci malířova působení na akademii zdůrazňuje především jeho snahu o pozvednutí prestiže malířství a jeho zařazení mezi sedmero svobodných umění.

GADY, ref. 25.

⁵³ MÉROT, ref. 43, s. 12.

⁵⁴ MÉROT, ref. 43, s. 12.

⁵⁵ PHILIPPE, Julien. Présentation. In: Idem, ed. Charles Le Brun: L'expression des passions et autres conférences; Correspondance. Paris: Ed. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994, s. 6-46. ISBN 2-7068-1123-4, s. 14.

⁵⁶ FONTAINE, ref. 8, s. LXI.

⁵⁷ André FÉLIBIEN: Conférences de L'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, Genève 1973, 18-144.

Cílem pořádaných „conférences“ bylo především odhalit kvality výtvarných děl a adeptovi umění ukázat, kterých částí díla je vhodné si všimnout a imitovat. V daném ohledu lze v textech do určité míry spatřovat předobraz pozdější kritiky umění. Akademikové si ovšem všímali pouze některých složek (např. jako byl zobrazený děj, způsob použití světla a stínu, barevnost, kresba a v neposlední řadě způsob zachycení afektů⁵⁸) a součástí „conférences“ je i hodnocení, do jaké míry se tyto složky v díle zdařily, tj. které jsou „krásné“. Podobným způsobem byla vypracována a udržována klasicistní doktrína a prostřednictvím studentů byla následně dále šířena z královského dvora.

Zajímavým se k tématu teorií přednášených na půdě akademie postavil J. Philipe.⁵⁹ Podle jeho názoru bylo úkolem umělců nejen zobrazovat nejen portréty francouzského krále, ale i především královskou moc, kterou ztělesňoval. Umění mělo oslavovat stát, panovníkovu velikost a pravidla pravidla, neboť stát neurčoval, jak se věci mají, ale jak by se měly mít. Proto na půdě akademie měly být odhaleny a následně šířeny principy dokonalého uměleckého slohu.⁶⁰

V rámci „conférences“ je možné vysledovat několik hlavních tématických okruhů, k nimž se Le Brun rovněž vyjadřoval.

Vzhledem ke intenzivnímu rozvoji přírodních věd byly na půdě akademie vedle diskusí nad plátny velkých mistrů studovány vědecké traktáty a poznámky zejména italských mistrů.⁶¹ V roce 1651 člen akademie Roland Fréart de Chambray publikoval poznámky Leonarda da Vinci o výtvarném umění přeložené z italského vydání.⁶² Se zmíněným spisem, dle vzpomínky A. Bosseho, Le Brun vstoupil na půdu akademie a „silným hlasem“ jej prohlásil za hlavní autoritu výuky.⁶³ Na půdě akademie byla oblíbená i další Leonardova zkoumání, doložena je například přítomnost jeho nákresů, které zkoumají původ a fungování některých přírodních jevů a perspektivu.⁶⁴ Jak zmínily již J. Montagu i Castellaniová,

⁵⁸ O jednotlivých bodech zkoumání mluví již sekretář akademie Félibien v předmluvě svého vydání přednášek. FÉLIBIEN, ref. 4, nepag.

⁵⁹ PHILIPPE, ref. 12.

⁶⁰ PHILIPPE, ref. 12, s. 13-14.

⁶¹ KRISTELLER, Paul Oskar. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. In: *Journal of the History of Ideas*. 1951, vol. 12, s. 525.

⁶² VINCI, Léonard de. *Traité de la peinture*. Z it. orig. přel. Roland Fréart, sieur de Chambray. Paris: J. Langlois, 1651.

⁶³ Na tuto skutečnost (pro Bosseho krajně nepříznivou, neboť Vinci nahradil jeho traktáty) poprvé upozornil B. Teyssèdre.

TEYSSÈDRE, ref. 1, s. 56.

⁶⁴ FONTAINE, ref. 8.

Leonardův zájem o příčiny vzniku různých fenoménů mohl ovlivnit Le Brunův traktát, který se rovněž zajímá o proces vzniku určitého jevu (afektu).⁶⁵

Dále bylo na půdě akademie řešeno několik konkrétních problémů klasicistní teorie umění, z nichž některé byly probírány i mimo danou instituci a zapojilo se do nich větší množství zástupců různých názorů. Tímto způsobem vznikaly dobové „querelles“, spory, v nichž vynášeli své soudy i král s jeho metresami i královnou.

Sporů se během století objevilo několik a zasahovaly do literatury i výtvarného umění. Debaty byly vzájemně propojené, jedna navazovala na druhou, řada autorů se vymezovala pouze proti dílčím otázkám. Z těchto důvodů se jeví mechanické rozřazování autorů do odlišných táborů jako příliš zjednodušující přístup. V následujícím textu jsou proto zmíněny jen hlavní argumenty obou stran, na jejichž pozadí Charles Le Brun stavěl svou teorii o výrazu afektů nebo kterých se sám aktivně účastnil a jeho názory se následně mezi řádky objevují i v traktátu o afektech.

Nejobsáhlejším ze sporů byla debata mezi „starými a moderními“ („querelle des Anciens et des Modernes“), která v roce 1685 po četbě básně Charlese Perraulta „Století Ludvíka Velikého“ nabyla na síle. V daném sporu na jedné straně stál příklon k dochovaným antickým vzorům, na druhé byla chvála soudobého umění. Pro vyznavače „starých“ bylo antické umění nepřekonatelné a v době vlády Ludvíka XIV. ani překonané nebylo.⁶⁶

Sporu „starých s moderními“ se v některých aspektech blížil souboj mezi vyznavači kresby a propagátory barvy jako základního principu výtvarného umění. Podobně jako u zobrazení afektů i obsah této debaty vychází z italského prostředí.

První skupina považovala ve sporu za základ veškerého malířského tvoření kresbu, kterou hojně v díle využívali již antičtí mistři.⁶⁷ Na této straně sporu byla ideálem matematicky podložená tvorba, založená na měřitelných principech. Druhou skupinu zastupovali autoři vyznávající dekorativní, empirický styl. Příznivci daného stylu práce se mimo jiné odvolávali na traktát Fréarta de Chambray, vzniklý v duchu chvály „starého“ umění. Kritizovali povrchnost barvy a tím i umění, které více působilo na smyslovou stránku vnímání než na vyšší rozumovou. Díla začali analyzovat po jednotlivých složkách a stavěli se proti umění, které přitahovalo pozornost diváka především pojetím celku a nikoli kvalitou provedení jednotlivých detailů. Podle nich bylo úkolem malby zobrazovat určitý

⁶⁵ MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La rhétorique des passions*. Paris: Presses universitaires de France, 2000. ISBN 2-13-049960-0.

⁶⁶ Např. např. Fréart de Chambray odvolávající se na traktát Francisca Iunia. Blíže ke sporu TEYSSÈDRE, ref. 1, 57.

⁶⁷ Další literatura k tématu v Itálii: TEYSSÈDRE, ref. 1, 53.

děj prostřednictvím zobrazených postav, které podle pravidel pravděpodobnosti měly děj ztělesňovat. Každá z postav měla zpodobovat určitý afekt. Perspektiva byla danou skupinou posuzována na základě za sebou řazených obrazových plánů, časový rozměr měl být zachycen tak, že zobrazená chvíle v sobě měla zahrnovat vše, co předcházelo a naznačit, co bude následovat. Názorům zmíněné skupiny z dobového umění nejlépe odpovídalo dílo Poussinovo, které dokázalo v tomto směru překonat antickou tradici.⁶⁸

Jedním z účastníků debaty o významu kresby a barvy byl i Le Brun, který na dané téma proslovil samostatnou přednášku.⁶⁹ Podobně jako v italském prostředí malíř rozlišoval dva druhy kresby (v italštině „disegno“, „dessin“ ve francouzštině). První byla „rozumová nebo teoretická“, považovaná za představu díla v umělcově mysli. Zmíněný druh „kresby“ se objevuje ve všech druzích činnosti lidského ducha.⁷⁰ Druhá vycházela z rozumu, závisela na umělcově obrazotvornosti, ale i zručnosti a dle dobové teorie jejím prostřednictvím se v díle objevoval tvar, proporce, „imitace veškerých viditelných objektů a vášní duše“. Barva byla pouze jejím doplňkem a v přírodě navíc neustále podléhala změnám.⁷¹ Le Brun kresbu upřednostňoval nad barvou i proto, že vystihovala činnost lidského ducha, který abstrahoval viděné objekty, jež následně umělec převáděl do kresby. Barva na druhé straně závisela pouze na látce, stejná se nacházela i na zobrazovaném objektu.⁷² Le Brunův názor na kresbu se znovu objevuje v jeho příručce pro zobrazování vášní v umění, která je celá založená na abstrahování jednotlivých afektů a jejich kresebném zachycení.

U kresby byl na půdě akademie diskutován ještě jeden, dosud opomíjený aspekt, a to spojení s afekty. Le Brun o něm sice explicitně nemluví, ale jeho teoretický traktát

⁶⁸ Podle A. Félibiena spor shrnuje a další literaturu k tématu uvádí: TEYSSÈDRE, ref. 1, s. 61.

⁶⁹ FONTAINE, ref. 8, s. 35-43.

⁷⁰ FONTAINE, ref. 8, s. 36.

⁷¹ „Je nutné vědět, že existují dva druhy kresby, jedna rozumová nebo teoretická, druhá praktická. První závisí čistě na obrazotvornosti, vyjadřuje se řečí a je rozšířená v každé činnosti ducha. Druhý druh kresby vychází z rozumu, a tudíž závisí na obrazotvornosti a umělcově ruce. I posledně zmiňovaný druh se může vyjádřit řečí a právě kresba tužkou vtiskuje tvar a proporce a napodobuje všechny viditelné objekty i vášně duše, aniž by k tomu potřebovala barvu, pokud nezobrazuje zrudnutí nebo bledost.“

On doit savoir qu'il y a deux sortes de dessin, l'un qui est intellectuel ou théorique, et l'autre pratique. Que le premier dépend purement de l'imagination, qu'il s'exprime par des paroles et se répand dans toutes les productions de l'esprit. Que le dessin pratique est produit par l'intellectuel et dépend par conséquent de l'imagination et de la main; il peut aussi s'exprimer par des paroles. C'est ce dernier qui, avec un crayon, donne la forme et la proportion, et qui imite toutes les choses visibles jusqu'à exprimer les passions de l'âme, sans qu'il ait besoin pour cela de la couleur, si ce n'est pour représenter la rougeur et la pâleur.

FONTAINE, ref. 8, s. 35-36.

⁷² „A proto lze říci, že barva zcela závisí na látce a tudíž je méně vznešená než kresba, která podléhá pouze duchu.“

„C'est pourquoi l'on peut dire que la couleur dépend tout à fait de la matière, et par conséquent qu'elle est moins noble que le dessin qui ne relève que de l'esprit.“

FONTAINE, ref. 8, s. 37.

doprovází kresebné studie lidských tváří. Spojení kresby a afektu zmiňuje André Félibien, zapisovatel akademických přednášek a sekretář akademie, který měl k Le Brunovi velmi blízký vztah. Ve svých „Entretiens“, rozmýšlí, co by měl obsahovat dobrý traktát pro adepty umění v pasáži týkající se kresby. Dobrý autor by měl především adeptovi umění poradit, jakým způsobem zobrazit nejen krásu, ale i grácii, což nebude nijak snadné.

„(...) měl by se, jak jen je to možné, snažit zformulovat, jakým způsobem se tvoří tato tak znamenitá krása a gracie, (...), toto „nevím co“, které nelze vyjádřit a které se zcela sestává z kresby.“⁷³

A dle Félibiena právě gracie, v malbě založená na kresbě, ve skutečnosti, již malíř imituje, vznikala prostřednictvím pohybů způsobených afekty.⁷⁴

„Krása se rodí z proporce a symetrie vyskytujících se na hmotných částech těla. Ale gracie je vyvolána rovnoměrností vnitřních pohybů zapříčiněných afekty a city duše. (...) A když navíc u těchto proporcí vidíme vztah a harmonii všech vnitřních pohybů, které se nejen shodují s ostatními částmi těla, ale navíc je i rozhybávají v určitém souladu a harmonickém, stejnoměrném akordickém sledu, pak se objevuje gracie, kterou lze obdivovat u nejvzdělanějších lidí.“⁷⁵

Krása zde vycházela z proporcí a symetrie a proto ji mohlo dosáhnout i antické umění. Ale soudobá kresba staré umění předčila díky spojení s gracií, která byla vyvolána pohyby duše, které ladily s pohyby těla. Pro malíře nebyla gracie snadno zobrazitelná, jelikož zachytit jakýkoli pohyb je v případě výtvarného umění poměrně obtížné. Ovšem bez gracie, tj. afektů, může u vnímatele snadno dojít k omylu. Duševní kvality dokáží předčít tělesné, takže i žena s nevyváženými proporcemi může být „příjemná“ a naopak dokud „nepromluví, neusměje se nebo nějak nepohne“, lze poznat pouze její krásu.⁷⁶ Stejně i v případě uměleckého díla

⁷³ „(...) tâchant de faire concevoir, autant qu'il est possible, de quelle sorte se forme cette beauté & cette grace si excellente dont nous venons de parler, ce je ne sçait quoi qui ne se peut exprimer, & qui consiste entierement dans le Dessein.“

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres I (1666-1688)*. Trévoux: S. A. S., 1725, s. 96.

⁷⁴ Podrobněji se pojetí gracie u A. Félibiena věnoval R. Démoris.

DÉMORIS, René. Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot. In: Jean Pierre GUILLERM, ed. *Des mots et des couleurs*. Lille, 1986, s. 39-67.

⁷⁵ „C'est que la beauté naît de la proportion & de la simetrie qui se rencontre entre les parties corporelles & materielles. Et la grace s'engendre de l'uniformité des mouvemens interieurs causez par les affections & les sentiments de l'ame. (...) Mais lorsqu'à cette belle proportion, on voit encore un rapport & une harmonie de tous les mouvemens interieurs, qui non seulement s'unissent avec les autres parties du corps, mais qui les animent & les font agir avec un certain accord & une cadence très juste & très uniforme: alors il s'en engendre cette grace que l'on admire dans les personnes les plus accomplies (...)“

FÉLIBIEN, ref. 73, s. 83.

⁷⁶ „Že gracie je pohybem duše dokazuje, že když vidíme krásnou ženu, posuzujeme nejprve její krásu prostřednictvím správného vztahu všech částí jejího těla, ale dokud nepromluví, neusměje se nebo se nějak nepohne, rozhodně neposuzujeme její gracií. Stejně je to i s malířskými a sochařskými díly.“

se objekty bez grácie, tedy bez afektů, zdají být nekvalitní a bez života.⁷⁷ Proto pouze díla, v nichž se umělci podařilo zachytit vedle krásy i grácii, jsou hodna obdivu. Praktický návod na zobrazení afektů autor nenabízí. Pro grácii by pohyby duše měly být v souladu s pohyby těla, ale jakým způsobem jsou tělo a duše propojené Félibien přiznává, že je pro něj tajemné. Navíc afekty jsou prchavé „jako svěžest a lesk z rána se rozvíjející růže“, což rovněž umělcům činí potíže při zobrazování, grácie, afekty, převedení do umění unikají, ale přesto jsou výteční malíři schopni je zobrazit. Praktický návod včetně vysvětlení vazby mezi duší a tělem nabízí právě Le Brun ve své příručce. Félibien se na Le Bruna často odvolával, ale nikoli na jeho teorii vášní, které se malíř ve svých proslovech začal věnovat až v roce 1668,⁷⁸ zatímco citované první „Entretien“ vyšlo již v roce 1666.

Celou debatu o významu kresby pro zobrazení afektů vystihuje i citát teoretika (nejen) architektury Rolanda Fréart de Chambray. Připomněl, že jedině díky výrazu vášní, který zachycovala kresba, „se zdá, že postavy mluví a myslí“.⁷⁹

Další debata, které se Le Brun přímo účastnil, se týkala věrnosti zobrazované literární předlohy. Daný spor především mezi Le Brunem a Philippem de Champagne zmiňuje Montagu a především Le Bruna obhajuje proti nařčení z dogmatismu.⁸⁰

Akademikové rozebírali, zda má v díle převažovat kritérium věrnosti (biblickému) textu nebo požadavek výtvarné kvality díla, jednoty a důstojnosti námětu. První strana (Philippe de Champagne) zastávala názor, že umělec by se měl držet předlohy, která zejména v případě biblických textů je závazná a nepřisluší mu cokoli bezdůvodně měnit.⁸¹

Le Brunův názor nebyl tak radikální. Podle jeho mínění (a názoru Louise Boulogne), které vzhledem k jeho autoritě spor uzavřelo, měl umělec možnost vybrat takovou část biblického příběhu, která by mu umožnila zachování nejen faktické věrnosti předloze,

„Pour vous faire voir que la grace est un mouvement de l'ame, c'est qu'en voyant une belle femme, on juge d'abord de sa beauté par le juste rapport qu'il y a entre toutes les parties de son corps, mais on ne juge point de sa grace, si elle ne parle, si elle ne rit, ou si elle ne fait quelque mouvement. Il en est de même des ouvrages de Sculpture & de Peinture.“

FÉLIBIEN, ref. 73, s. 84.

⁷⁷ Zde Félibien kritizoval především voskové odlitky lidských tváří, kdy umělec nutí model zůstat dlouho v klidu, bez pohybů tváře.

FÉLIBIEN, ref. 73, s. 86.

⁷⁸ MONTAGU, ref. 23, s. 9.

⁷⁹ „Par l'expression, il semble, que [les figures] parlent et qu'elles raisonnent.“ Cit. podle:

COQUERY, Emmanuel. La peinture des passions: un défi académique? In: Emmanuel COQUERY. Anne PIÉJUS, eds. *Figures de la passion*. Paris: Cité de la Musique, Réunion des musées nationaux, 2001, s. 29.

⁸⁰ MONTAGU, ref. 23, s. 16-17.

⁸¹ Fontaine připouští, že kromě Philipa de Champagne zmíněný názor mohl zastávat Jean-Baptiste de Champagne. Podrobnosti ke sporu a jeho aktérům včetně další literatury: FONTAINE, ref. 8, s. L-LII, LVI-LVII.

ale i výtvarných kvalit díla.⁸² Malířův postoj v daném sporu může osvětlit jeho postoj k zobrazování afektů. Z jeho příručky nijak neplyne, že by studentům umění nařizoval přesně kopírovat jeho kresby, výše uvedený postoj spíše svědčí pro možnost využití předlohy studentovi vlastním způsobem, ve kterém budou zachovány specifické výtvarné kvality vznikajícího díla.

Názory zmíněných skupin se následně objevují v dalším z důležitých témat probíraných na půdě akademie, v zobrazování vášní.⁸³

2.2 Téma afektů ve filosofických textech

Právě na půdě akademie se odehrávala jedna z hlavních debat 17. století, jejíž zdroj nacházíme již v antických traktátech, jak zobrazit hnutí duše, která se nachází uvnitř těla a není viditelná. Téma zobrazování vášní se objevilo již v antice, ale jeho hlavní rozvoj spadá až do období poloviny 17. století ve Francii. Hlavní osobností, která oblast zobrazování zásadně posunula, byl právě Le Brun. Právě francouzský malíř je prvním autorem, který tématu zobrazení vášní věnoval samostatný spis.

Problematika zobrazení vášní nebyla ve starověku neznámá. Zdroje Le Brunova základního problému v antických traktátech zmínili již Montagu a Coquery.⁸⁴

K hlavním antickým pramenům k tematice zobrazení vášní patří především Lúkianos.⁸⁵ V jednom ze svých spisů vypráví, jak se Athéna, Poseidón a Héfaiostos dohadovali o svých uměleckých schopnostech. Nakonec pozvali bohyni Momu, aby je pomohla rozsoudit. Ta důkladně prozkoumala jejich tvorbu a nakonec vytkla Héfaiistovi, že svému dílu, člověku, nevyrobil na hrudi okno, kterým by šlo nahlédnout do nitra a spatřit všechny lidské touhy a myšlenky. Vzhledem k neexistenci zmíněného „okna“ (přestože jej řada učenců bude hledat např. v očích) se otázkou, jakým způsobem je utvářena lidská duše, zabývala řada filosofů.

Dalším důležitým pramenem, který se podobně jako Le Brun ve svém traktátu zabývá možností zobrazení vášní v uměleckém díle, je Sokratova rozmluva s malířem Parrhásiem. Zde autor nechává postavy diskutovat o možnosti poznání vnitřních hnutí duše z vnějšího těla,

⁸² Spor se týkal počtu velbloudů na obraze „Rebeka a Eliézer“ od N. Poussina.

⁸³ „Academie Royale de Peinture & Sculpture“ se později rozdělila do institucí Académie de Beaux-Arts a Académie Française. Pojetí první akademie v sobě spojovalo jak složku praktické výuky v ateliéru, tak i teoretické přednášky a diskuze hlavních učitelů.

⁸⁴ COQUERY, ref. 7, s. 29.

MONTAGU Jennifer: Expression of passion. The origin and influence of Charles Le Brun's „Conférence sur l'expression générale et particulière, Yale 1994, 1.

⁸⁵ LUCIEN: L'hermotimos ou les sectes, in: idem: Œuvres I, Paris 1993, 412-478.

kteře lze zobrazit, ale podobně jako Lúkianův spis ani Xenofón praktické rady pro zobrazení nenabízí.⁸⁶

Přestože zřejmě nešlo o jednoduchý postup, podle různých informací z antických spisů umělci ve své tvorbě figury prožívající různé afekty opravdu zpodobovali. Například podle Fílibiena vynikal Timomachus v malbě prudkých vášní, Zeuxis spíše v mírnějších a Clesiles dokázal výborně zobrazit bolest.⁸⁷

Dosud v literatuře chybí bližší úvaha, který z antických spisů stojí na začátku tradice, na kterou Le Brun navázal. Montagu zmiňuje pouze o autory 16. a 17. století, od nichž Le Brun přebírá celé pasáže, ale antický základ celé teorie afektů zmíněn není.⁸⁸

Možné zdroje inspirace je třeba hledat i mimo oblast psaní o výtvarném umění, neboť daleko častěji se v antice o vášních pojednávalo v etických a lékařských spisech. Nejlépe dějiny pojmu vášně (afektu) ve zmíněných mimouměleckých textech shrnují ve svém článku Hengelbrock a Lanz.⁸⁹ Jejich práce uvádí přehled názorů hlavních myslitelů, na které zejména v následujících staletích navázali další filosofové a lékaři. Vzhledem k rozsahu článku nezahrnují všechny autory (např. významné anglické nebo nizozemské myslitele), ale pro orientaci v Le Brunových předchůdcích postačí. Pojem vášně (afektu) (ve francouzštině *passion*, v italštině *affetto*, v němčině *Affekt* nebo *Leidenschaft*) se poprvé vyskytuje v řeckých textech před Sokratovských filosofů jako jeden z významů slova *πάθος*,⁹⁰ Ve sledované linii vývoje textů předcházejících Le Brunovu práci se stále udržoval původní význam slova vášně, *passion*, tj. vnitřní stav ovlivňující vnější tvar.

Zejména Platónova teorie harmonického uspořádání lidské duše v ideální obci se v 17. století stala základem většiny úvah, včetně Descartesových. V dialogu *Timaios* Platón v úvodních pasážích popisoval stvoření člověka. Podle tohoto textu měla lidská duše obsahovat dvě složky, smrtelnou a nesmrtelnou. Zatímco nesmrtelnou stvořil bůh, smrtelná část duše byla vázaná na tělo a zanikala společně s ním.

Jako sídlo smrtelné části duše Platón zvolil hrudník, kam umístil „v sobě silné a z nutnosti vycházející stavy“ jako je rozkoš, strast, smělost, bázeň, hněv, naděje a láska. Vzhledem ke vzdálenosti hrudníku od rozumu tyto stavy byly smíšené „s počitkem prostým

⁸⁶ XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata a jiné spisy*. Přel. Václav BAHNÍK. Praha: Svoboda, 1972, s. 124-126.

⁸⁷ FÉLIBIEN, ref. 4, nepag.

⁸⁸ Autorka z antických textů cituje pouze řečnické spisy, na Platóna odkazuje pouze v souvislosti s dialogem *Timaios* a Poussinovým termínem *modus*.

MONTAGU, ref. 23.

⁸⁹ HENGELBROCK, Jürgen a Jakob LANZ. *Examen Historique du concept de passion*. In: *Nouvelle revue de psychanalyse: La passion*. 1980, vol. 21, s. 77-91.

⁹⁰ Blíže k tomu:

HENGELBROCK, ref. 89, s. 77-78.

rozumu“, ale smrtelná část duše společně s rozumem mohla žádosti do jisté míry ovládat. Zde nacházíme na jedné straně základ rozdělení duše na několik částí (které později odmítne Descartes, ale Le Brun jej ještě používá) a především spojení duše s afekty jako protipól rozumu.

Ve „Filébovi“ Platón prostřednictvím Sókratovy postavy doplnil, že rozkoše a strasti ovlivňují pohyby těla.⁹¹ Když se „harmonie v živocích ruší, (...) tehdy nastává rušení přirozené podstaty a vznik bolestí. (...) A když se zase naopak harmonie napravuje a vrací se do své vlastní přirozenosti, (...) vzniká slast“. Součástí smrtelné části duše byla i paměť, která na základě předchozí zkušenosti určovala, který z objektů je zdrojem rozkoše nebo strasti. Zde nacházíme základ pozdějšího rozdělení afektů na vášně žádostivé a vznětlivé („concupiscible“, „irascible“), jež používá i Le Brun. U Le Bruna se Platón navíc vzdáleně ozyvá prostřednictvím výpůjčky z textu Pierra Charrona⁹² již v samotné definici vášně:

„Na prvním místě je vašeň pohybem duše, který se nachází v její senzitivní části a následuje, co se duši zda být dobré nebo odmítá, co se jí oškliví. Obvykle vše to, co způsobuje v duši vašeň („passion“), způsobuje jejím prostřednictvím na těle nějaký účinek („action“).“⁹³

Platón navrhl i typ mechaniky vášní, kterou v základu své teorie využil i Descartes, i když ji v zásadních bodech změnil. Ústředním bodem vzniku afektu bylo srdce. Na základě vnějšího podnětu předával rozum srdci příkaz k činnosti, odkud se „průchodními cestami“, dnešními slovy žilami a tepnami, pokyn dostal do příslušné části těla. Lze zmínit příklad hněvu, kdy srdce bije rychleji a podle dobových představ se zahřívá a zvětšuje a díky tomu se zároveň ochlazuje o plíce, nacházející se v těsném sousedství, čímž dochází k regulaci afektu. Navenek se pak afekt projevuje zčervenáním kůže a zadýcháním. Podrobnější popis pohybu svalů a do popisu mechaniky vášní doplnil až Descartes. Pro Descartesa srdce příliš velký význam nemělo, ale Le Brun propojil jeho teorii se starší tradicí. Využívá v definici Descartesovy mechaniky vášní, ale spojuje ji navíc se srdcem, jak zaznívá již u Platóna.

⁹¹ PLATÓN. Filébos. Přel. František NOVOTNÝ. In: PLATÓN. *Spisy II. Parmenidés, Filébos, Symposion, Faidros, Alkibiadés I, II, Hipparchos a Milovníci*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 108–113. ISBN 80-7298-063-7, s. 108–113.

⁹² K podobnostem mezi Charronovým textem a Le Brunovým blíže: MONTAGU, ref. 23.

⁹³ „Premierement, la passion est un mouvement de l’Ame, qui reside en la partie sensitive, lequel se fait pour suivre ce que l’Ame pense lui être bon, ou pour fuir ce qu’elle pense lui être mauvais; & d’ordinaire tout ce qui cause à l’Ame de la passion, fait faire au corps quelque action.“
LE BRUN, ref. 2, s. 4.

„Jiní říkají, že [duše] sídlí v srdci, neboť právě v této části vášně cítíme. Co se mě týče, můj názor je takový, že vášně se do duše otiskují v mozku a jejich účinek duše pocítuje v srdci.“⁹⁴

V raném středověku ani v renesanci se ve spisech s teorií zobrazování vášní neseťkáme. Ve středověku lze důvod hledat především v nezájmu umělců raného období o zobrazení emocí, navíc středověká teologie se zabývala jinými otázkami a příručky pro umělce se omezovaly především na technologické rady. Od konce 14. století se zobrazení vášní do výtvarného umění vrací, ale není následováno hlubší teoretickou reflexí.

S dalšími konstatováními o důležitosti zobrazování afektů se setkáváme až v renesanční Itálii. Zde rovněž teorie afektů patřily k oblíbeným tématům probíraným mezi učenici, v 15. a 16. století zde vyšlo několik traktátů, které sice nejsou celé věnovány danému problému, ale zmiňují, jak je zobrazení afektů pro umělce důležité. Všem italským traktátům je společné, že ač jejich autory byli v mnoha případech aktivní umělci, konkrétní návod, jak zpodobit afekty v uměleckém díle nenabízí.⁹⁵

2.3 Téma afektů v antických rétorických textech

Další skupinou zásadních textů, které stojí v základu Le Brunovy teorie, jsou rétorické spisy. V 17. století malířství stále ještě nedosahovalo stejného postavení jako poezie nebo rétorika. Učenici se proto na základě srovnání s uvedenými uměleckými disciplínami snažili zlepšit jeho pozici.⁹⁶ Odvolávali se především na antické spisy, které po „sporů starých s moderními“ opět byly ve středu pozornosti. Otázce vlivu rétoriky na kulturu 17. století se věnovala řada badatelů především od sedmdesátých let 20. století. K dodnes nejvýznamnějším pracím patří především eseje současného člena Francouzské akademie Marca Fumaroliho, věnované dějinám rétoriky, její roli v kultuře, výchově, a umění, především v literatuře.⁹⁷ Dále je třeba uvést již zmiňovanou práci Lichtensteinové o debatě o koloritu⁹⁸ a obsáhlé dílo

⁹⁴ „D'autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cette partie que l'on ressent les passions, & pour moi, c'est mon opinion que l'Ame reçoit les impressions des passions dans le cerveau, & qu'elle en ressent les effets au cœur.“

LE BRUN, ref. 2, s. 8.

⁹⁵ Albertiho spis o malbě vydaný již v roce 1435.

ALBERTI, Leon Battista. *De la statue et de la peinture (1435)*. Paris: A. Lévy, 1868.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*. Milano: P. G. Pontio, 1585.

⁹⁶ KRISTELLER, ref. 61, s. 524.

⁹⁷ FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. 3. vyd.: Genève: Droz, 2002. ISBN 2-600-00524-2.

⁹⁸ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris: Flammarion, 1989. ISBN 2-08-012613-X.

Marinovo.⁹⁹ První a nejdůležitější prací, která zpracovala vliv příslušných pasáží o vášních z rétorických textů na malbu, literaturu, drama a operní představení, je podrobná práce Desjardinsové.¹⁰⁰ Posledně jmenovaná autorka v příslušných kapitolách především hledá v antických pramenech popisy postupů, jak tělo na scéně (divadelní i inscenované na malířském plátně) na jedné straně má vyjádřit určitou vášně a na druhé může ve vnímání představení nebo výtvarného díla vyvolávat další afekty.¹⁰¹

Důležitým spisem z poslední doby je rovněž práce Castellaniové.¹⁰² Hlavním tématem její práce, je především otázka, jak se antické a renesanční rétorické spisy společně s moralistními projevy v poetikách 17. století.

K základním antickým autorům, na které upozorňují v souvislosti s teorií umění 17. století všichni výše zmínění badatelé, patří především Cicero, Quintilián a Aristoteles. Z jejich textů jsou pro pochopení Le Brunovy teorie nejpodstatnější především části věnované čtvrté části rétorické promluvy, „*actio*“, která tematizuje tělesné projevy rétora. Součástí rétorovy řeči musí být práce s hlasem, tělem a gesty a podobná vizuální promluva je svého druhu jazykem srozumitelným širokému okruhu posluchačů. Castellaniová v dané souvislosti upozornila na pasáž z Ciceronova spisu „*O řečníku*“:

„Tudíž v našem přednesu má hned po hlase velký význam *tvář*; tu pak ovládají oči. A ve všem tom, co se týká přednesu, spočívá jakási síla, daná od přírody. Proto také jsou jím uchvázeni nejvíce lidé nezkušení, davy lidu a konečně barbaři. Slova totiž dojmají pouze toho, kdo jest spojen (s řečníkem) stejným jazykovým společenstvím, a často bystré myšlenky minou smysly lidí méně bystrých, *přednes, který zřejmě ukazuje hnutí duševní, uchvacuje všechny*, neboť stejným hnutím duševním se vzrušují mysli všech a podle týchž známek je i na jiných poznávají i sami na sobě je prozrazují.“¹⁰³

Právě využití vášní jako široce srozumitelného obrazového jazyka je základním pilířem Le Brunova spisu, jak ve sémiotické studii Le Brunova traktátu zmínil Damisch.¹⁰⁴ Ačkoli se malíř na antické zdroje explicitně neodvolává. Malíř využívá části „*actio*“, tedy řeči těla, která pomáhala vnějším viditelným způsobem vyjádřit vnitřní pochody duše.

⁹⁹ MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image: gloses*. Paris: Éd. du Seuil, 1993. ISBN 2-02-018964-X.

¹⁰⁰ DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant: Savoir et représentations des passions au XVIIe siècle*. Québec: Presses de l'Université Laval; Paris: l'Harmattan, 2001. ISBN 2-7475-0951-6

¹⁰¹ DESJARDINS, ref. 100.

¹⁰² MATHIEU-CASTELLANI, ref. 65.

¹⁰³ CICERO, Marcus Tullius. *O řečníku, III, § 223*. Přel. Václav Prach. Praha: Bohuslav Hendrich, 1940, s. 120-121.

¹⁰⁴ DAMISCH, Hubert. L'alphabet des masques. In: *Nouvelle revue de psychanalyse*. 1980, vol. 21, 93-121. Jean-Jacques COURTINE / Claudine LAROCHE: Histoire du visage, Paris 1988, 89-108.

V přednášce o Poussinových Sběračích many výše uvedené dokládá pasáž, kde autor v části věnované zobrazení vášní popisuje činy a afekty, které vysílení židé prožívali ve chvíli, kdy se z nebe začala snášet mana.

„(...) tyto různé stavy a činy mu [Poussinovi] sloužily jako řeč a slova, aby jeho *myšlenka byla slyšet*. A potom, malba nemá jiného jazyka ani jiných znaků než těchto druhů výrazů (...).“¹⁰⁵

Velmi podobně se později vyjádřil i Roger de Piles, který také Le Brunovy teze znal a často z nich, i když v negativním slova smyslu, vycházel. Podle něj bylo vlastností dobré malby schopnost dokonce „*privolat (appeler) [diváka] silou a velkou pravdivostí imitace*“. „Překvapený divák k [malbě] musí přistoupit, jako by se chtěl dát do řeči se zobrazenými postavami“.¹⁰⁶

V jiném Le Brunově výroku, ve kterém vysvětloval smysl svého (později nerealizovaného) návrhu pomníku Ludvíka XIV.¹⁰⁷ V návrhu nechal Le Brun francouzského krále na koni vystoupit na příkrý útes, pod nímž se z opačné strany nacházely personifikace řek. Kompozice hlavním postavám bránila ve vzájemném pohledu, což bylo Le Brunovi vyčítáno, ale umělec přirovnával svůj způsob práce k rétorově promluvě.

„(...) Le Brun odpověděl, že tyto veletoky nebyly ohromeny královým pohledem, ale zprávou o jeho hrdinských činech a že využil alegorie, *aby napodobil básníky a řečníky*, kteří veletoky a řeky *popisují* jako chvějící se, ohromené a unikající před činy, které proběhly na jejich březích. Přestože hrdinové na nich již nebyli přítomni, byli hybateli těchto slavných činů.“¹⁰⁸

Dále je na daném místě třeba zmínit v klasicistní teorii oblíbeného Aristotela. Rovněž jeho teorie měla na teorii afektů 17. století velký vliv a zprostředkovaně přes další autory ji nacházíme i v Le Brunově textu. Ani Aristoteles afektům nevěnoval samostatný spis, afekty

¹⁰⁵ (...) ces differens estats & ces diverses actions luy tenant lieu de discours & de paroles pour faire entendre sa pensée: Et puis que la Peinture n'a point d'autre langage ny d'autres caracteres que ces sortes d'expressions (...).“

¹⁰⁶ „Je conclus que la véritable peinture doit appeler son spectateur par la force et par la grande vérité de son imitation; et que le spectateur doit aller à elle, comme pour entrer en conversation avec les figures qu'elle représente.“ Cit. podle: COQUERY (pozn. 33) 29.

¹⁰⁷ Blíže k projektu nerealizovaného pomníku:

DAUFRESNE, Jean-Claude, ed. Louvre & Tuileries, architectures de papier. Liège: P. Mardaga, 1987. ISBN 2-87009-282-2., s. 67-69.

¹⁰⁸ „(...) M. Le Brun répondit: que ces fleuves n'étoient pas étonnés par la vue du roi, mais par le bruit de ses exploits, et que ce qu'il en faisoit étoit par allégorie, pour imiter les poètes et les orateurs qui décrivoient les fleuves et les rivières tremblants, étonnés, fuyant par les actions qui s'étoient passées sur leurs bords, quoique les héros n'y fussent pas présents; mais parce qu'ils étoient les moteurs de ces actions célèbres.“ GUILLET DE SAINT-GEORGE, ref. 11, s. 60.

patřily k základním otázkám jeho spisů jako byla „Rétorika“ a slavné Etiky, především „Etika Níkomachovė“.

Společně s lidskými vrozenými schopnostmi a stavy počítal afekty mezi duševní jevy. Jsou změnami v duševní rovnováze,¹⁰⁹ ale pomíjivé. Jejich vlivem se lidé různí ve svých soudech. Obecně za vášně Aristoteles považuje všechny pohyby duše, které doprovází slast nebo bolest a dělí je na dvě skupiny: žádostivé a vznětlivé.¹¹⁰ V člověku vznikají bez jeho přičinění, ale na jeho rozhodnutí záleží, jak se k nim zachová, zda se jim poddá příliš mnoho nebo málo, ideální je střed, stav bez citového vzrušení se blíží ctnosti. Člověk by tedy měl být schopen najít správnou míru podléhání vášním, nikoli se jim zcela poddat. Aristoteles podává i jejich výčet, který se v obměnách bude ve středověku znovu vracet. V českém překladu patří mezi city například žádost (appétit), hněv (colère), bázeň (crainte), smělost (courage), závist (envie), radost (joie), láska (amitié), nenávisť (haine), touha (désir).¹¹¹ V „Rétorice“ zmiňuje ještě soucit (pitié), řevnivost a nepřátelství.¹¹²

Dále se vášním věnuje v „Rétorice“. Jedním z řečnickových úkolů je vzbudit „v posluchači (...) vždy stejný cit, jaký ve své řeči vyjadřuje řečník, i když jej jen předstírá“.¹¹³ Řečníkovi nestačí pouze přednést obsah, „nedostačuje vědět, co se má říci, ale je nutno také znát, jak se to má říci, a to již velmi přispívá k tomu, že se stane zjevným ráz řeči“.¹¹⁴ Pomůže mu tak i práce s hlasem, gesty a výrazy tváře. Tímto způsobem dokáže záměrně předvést emoci, i když ji pouze předstírá a vyvolat u diváka odpovídající emoční responsi.

Aristoteles dokonce věnoval druhou kapitolu druhé knihy „Rétoriky“ hněvu. Ten definuje jako „s nelibostí spojenou žádostivostí po něčem, co se nám jeví jako zadostiučinění za zjevné zlehčování nás samých nebo našich blízkých, a to za zlehčování nepřístupné“.¹¹⁵ Hněv je spojen s libostí, kterou člověk může zažít při vidině odvety za způsobenou bolest.¹¹⁶ Aristoteles rovněž zmiňuje i „mechaniku“ vášní, bolest podle

¹⁰⁹ ARISTOTELES: Rétorika, in: idem: Poetika, Rétorika, Praha 1999, 105.

¹¹⁰ „Ale všechno, co (člověk) koná z vlastní vůle a čeho je sám původcem, koná buď ze zvyku nebo ze žádostivosti, a to žádostivosti buď rozumné nebo nerozumné. První jest chtěním; chtění jest žádostivost dobrého (...), nerozumnou žádostivostí je hněv a žádost.“

Ibidem 74.

¹¹¹ ARISTOTELES: Etika Níkomachova, Praha 1996, 56 – 58.

¹¹² ARISTOTELES 1999 (pozn. 72) 243.

¹¹³ Ibidem 203.

¹¹⁴ Ibidem 187.

¹¹⁵ Ibidem 105.

¹¹⁶ Ibidem 106.

něj způsobuje zahřívání krve v oblasti srdce a díky zvýšenému průtoku krve zvětšení jeho objemu.¹¹⁷

Z tradice založené Aristotelem a rozvíjené dalšími rétory vychází především pojmenování souboru běžných afektů a jejich základní popisy.

Na souvislost Cicerona a Quintiliána s Le Brunovým textem upozornila již Montagu.¹¹⁸ Přímou souvislost mezi rétorickými spisy a Le Brunovou teorií hledá ve výrazu „decorum“, ale bohužel jej nespojuje s příslušnými pasážemi v Le Brunově textu.¹¹⁹ Podle autorky výraz „decorum“ spočívá především ve výběru vhodného „stylu“, kterému musí být podřízeny všechny součásti promluvy, ve výtvarném umění jednotlivé složky díla, v Le Brunových textech především jednotlivé zobrazené afekty.

Jako příklad lze vybrat pasáž z přednášky o Poussinových Sběračích many.

„Neboť měl malíř za úkol zobrazit židovský lid, který se nacházel v nejvyšší nouzi a neměl již nic, je nutné, aby dílo neslo známky vyhovující námětu a vyjadřující umělcovu myšlenku.¹²⁰ (...) „Nejprve [Le Brun] ukázal, jak vhodně Poussin zobrazil všechny postavy tak vhodně k námětu, že nebyla v [díle] jediná, jejíž jednání by nemělo vztah ke stavu, v jakém se židovský lid nacházel.“¹²¹

Cílem zmíněných rétorických spisů podle Montagu bylo především „vzbudit v posluchači příslušnou emoci“ a řada z nich se proto zabývala jejich popisem a metodou, jak je ve vnímání vyvolat.¹²² Je otázkou, jakým způsobem lze podobnou interpretaci spojit s Le Brunovým textem. Hlavním cílem klasicistních obrazů jistě bylo po vzoru rétoriky diváka přesvědčit, dojmout, dotknout se jeho srdce, tedy uvést jej do stavu, kdy na něj „promluva“ zapůsobí co nejvíce. Jak ovšem upozornila Desjardins, Le Brunem zobrazené postavy měly působit spíše na kognitivní stránku lidského vnímání než na afektivní.¹²³ Se stejným názorem se setkáme například v pozdější příručce určené adeptům malířství od Gérarda de Lairese, která na Le Brunovu navazuje.

¹¹⁷ HENGELBROCK, ref. 89, s. 78.

¹¹⁸ MONTAGU, ref. 23, s. 50-51.

¹¹⁹ MONTAGU, ref. 23, s. 51.

¹²⁰ „Que le Peintre ayant à représenter le peuple Juif dans un pays dépourvu de toutes choses, & dans une extrême nécessité; il faut que son Ouvrage porte des marques qui expriment sa pensée & qui conviennent à son sujet.“

FÉLIBIEN, ref. 4, s. 81.

¹²¹ V Le Brunově akademické přednášce následuje popis afektů a jejich významu v rámci zobrazovaného děje. FÉLIBIEN, ref. 4, s. 90.

¹²² MONTAGU, ref. 23, s. 50.

¹²³ DESJARDINS, ref. 100, s. 5.

„Aby šlo snadno porozumět idejím, které chce umělec vyjádřit a aby ve tváři postav byly *čitelné* myšlenky, které hýbají jejich duchem, je výraz vášní a pohybů duše popravdě hlavní částí, kterou se umělec musí bezpochyby zabývat.“¹²⁴

Výše zmíněný citát jako by vznikl na základě přečtení Le Brunovy přednášky. Le Brun racionální posouzení obrazu mezi řádky uvažoval i v přednášce o Poussinových Sběračích many.

Konkrétními pocity, které dílo vzbuzuje u diváka, se ve svých textech Le Brun nikde nezabývá. Cílem jeho traktátu bylo především ukázat adeptům umění podobu jednotlivých afektů, aby je mohli v díle spolehlivě zobrazit a umožnit divákovi „přečtení“ vášně, kterou zobrazené osoby prožívaly a tím i porozumění smyslu díla.

Například v přednášce o Raffaelovu Archandělovi Michaelovi Le Brun dobře hodnotí, jak se mistrovi podařilo zachycením pohybů tváře zobrazit hned několik afektů:

„Jeho středně otevřené oči, jejichž obočí tvoří dva dokonalé oblouky, jsou známkou klidu, stejně jako ústa se spodním rtem mírně předsunutým před horním jsou příznakem pohrdání nepřitelem.“¹²⁵ Afekt, který by v daném případě měl před obrazem prožít divák je jistě odlišný od afektů, které v popisu prožívá Archanděl a stojí mimo oblast Le Brunova zkoumání. Možnost diváka dojmout a dotknout se jeho srdce zřejmě náležela až celému, hotovému obrazu, v němž zobrazené afekty byly pouze jednotlivými částmi.

Zobrazené afekty působící na rozumovou stránku lidského vnímání navíc pomáhají jednotlivé postavy díla od sebe výrazně odlišit, což je patrné v Le Brunových popisech.¹²⁶ Předcházející období manýrismu na odlišení postav důraz nekladlo, takže pohled do duše rovněž pomáhal překonat předcházející stylové období.¹²⁷ Félibien dokonce ve čtvrtém „Entretien“ požadoval, aby výrazy tváří zobrazených postav byly odlišné, neboť každý člověk

¹²⁴ „Il est vrai que l'expression des passions & des mouvemens de l'ame est, sans doute, la principale partie le peintre dont doit s'occuper, afin qu'on puisse saisir facilement les idées qu'il veut rendre, & qu'on lise sur le visage de ses figures les pensées qui agitent actuellement leur esprit.“
DE LAIRESSE, Gérard. *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture I*. Paris: à l'hôtel de Thou, 1787, s. 261.

¹²⁵ „Ses yeux qui sont mediocrement ouverts, & dont les sourcils forment deux arcs tres parfaits sont une marque de sa tranquillité, de mesme que sa bouche dont la levre d'en bas surpasse un peu celle d'en haut, en est aussi une du mépris qu'il fait de son ennemy.“
FÉLIBIEN, ref. 4, s. 7.

¹²⁶ Například v přednášce o Poussinových sběračích many.

FÉLIBIEN, ref. 4.

¹²⁷ André Félibien v této souvislosti kritizuje malbu Albrechta Dürera a především italského manýristického umělce Perina del Vagy.

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres IV (1666-1688)*. Trévoux: S. A. S., 1725, s. 312.

na světě je jiný a totéž později opakoval Du Fresnoy v Pilesově překladu Fresnoyovy básně o umění malby.¹²⁸

„Jak jsem již řekl, chceme-li dílu dodat krásy, je nutné, aby všechny jeho části byly různorodé. Nejen jednání postav, ale i výraz jejich tváří, jejich rozměry a proporce, protože malíři musí imitovat přírodu, kde je každý člověk jiný.“¹²⁹

Rozdílnost každého člověka implicitně připouštěl i Le Brun. Jeho přednáška zahrnuje dva typy kreseb. Základní náčrt pohybů afektů v neutrální, frontálně zachycené tváři, společně s jejich popisy umožňuje, aby je adept umění na základě jejich znalostí uplatnil na jakémkoli typu tváře. Jednotlivé obličejy nejsou odlišené věkem ani pohlavím, zachycují pouze pohyby mimických svalů a očí. Rovněž důraz na pohyby očí převzal z rétorické tradice prostřednictvím Descartesova spisu. Jak upozornila Desjardins,¹³⁰ obočí přikládá důležitou úlohu již Quintilián, podle kterého „vyjadřovalo hněv, když se svašťovalo, bolest, když pokleslo, radost, když se uvolnilo“.¹³¹

Druhou skupinu kreseb tvoří již poměrně konkrétní mužské a ženské osoby, rozlišené účesem, stářím a v některých případech i atributy společenského postavení (např. postava naděje, espérance, s nákladnější náušnicí, bázeň, crainte, se složitým účesem). Malíři uvedený soubor umožňoval porovnat a seznámit se s praktickým využitím jednotlivých nákresů v kontextu různých dalších prvků lidské tváře. Připojení podobných kreseb potvrzuje, že Le Brun musel sdílet Félibienův názor na různorodost lidských postav ve světě. Lidské postavy jsou různé kromě věku a pohlaví především svými charaktery, na kterých vášně rovněž závisí.

Se starší rétorickou tradicí je proto u Le Bruna spjata především možnost využití vizuálního jazyka ke sdělování obsahu výtvarného díla. V prvním plánu z rétoriky vycházelo samotné zobrazování postav, které se měly v obraze chovat podobně jako rétor během své promluvy, která zahrnovala i předvedení afektů. Ve vyšší rovině mohla být Le Brunova příručka využita k tvorbě obrazu, jež následně mohl být vnímán jako svého druhu rétorova přesvědčovací řeč, jejíž podstatou součástí bylo „actio“, předvedení afektů ve tváři i gestech, v obraze tedy na jednajících postavách.

¹²⁸ DU FRESNOY, Charles. *L'art de peinture*. Přel. Roger DE PILES. Paris: N. L'Anglois, 1668, 15.

¹²⁹ „Pour donner de la beauté à un Ouvrage, il est necessaire, comme je viens de dire, qu'il soit diversifié dans toutes ses parties, & non seulement dans les actions des figures, mais encore dans leurs airs de tête, dans leurs grandeurs & dans leurs proportions, parce que les Peintres doivent imiter la nature, qui n'est pas égale dans tous les hommes.“

FÉLIBIEN, ref. 127, s. 311.

¹³⁰ DESJARDINS, ref. 100. s. 180.

¹³¹ QUINTILIEN. *Institution oratoire X-XI*. Přel. Jean COUSIN. Paris: les Belles lettres, 1980. ISBN 2-251-11311-8, s. 241-242. Na tomto místě rovněž Quintilián zmiňuje, jak důležité pro řečníka bylo používat prostředků „tiché“ malby jako například gest nebo výrazu ve tváři.

Dále z rétorické tradice převzal od Descartesa Le Brun pojmenování jednotlivých afektů a jejich dělení do skupin. Významný byl i pojem „decorum“ určující, že všechny složky díla by měly být v rovnováze.

2.4 Srovnávání afektů a poezie

Vedle řečnických a filosofických spisů se teorie afektů 17. století v určité míře opírala i o srovnávání s poezií. Podobně jako v případě rétoriky byla jedním z hlavních důvodů snaha o pozvednutí prestiže malířství na základě jejího připodobnění k již oceňovaným disciplínám. Nové ovšem bylo zdůrazňování souvislosti afektů a básnických postupů. Danému tématu se ve větší míře věnoval především Marc Fumaroli.¹³² Předkládaná práce se omezuje na upozornění na texty blíže osvětlující okolnosti Le Brunova spisu, které Montagu nezmiňuje.

Do Francie se dostala daná srovnávání podobně jako debata o afektech z italského prostředí, velmi známé byly pasáže z Albertiho spisu O malbě, kde se malíři doporučuje studium básnického umění a rétoriky.¹³³

Okruh pařížských akademických učenců následně citoval téměř v každé své práci antická přirovnání malby k poezii, která považoval za argument potvrzující vysoké postavení malby již ve starověku. Podle Kristellera je jednou z mála novinek ve francouzském prostředí srovnávání nejen malby, ale i sochařství a architektury, i když posledně zmíněné se v Le Brunových spisech vzhledem k jeho hlavní malířské práci neobjevuje.

Za hlavní autoritu akademie považoval Le Bruna mimo jiné o generaci mladší Antoine Coypel. V roce 1720 Coypel ve své přednášce shrnul dosavadní klasicistní teorii umění. Odvolával se na antické prameny (Plútarchos, Horatius) a zmínil, že malba je rodnou sestrou poezie a němou poezií („*pictura poema tacitum*“), srozumitelnou nejširšímu okruhu diváků.¹³⁴

Výše již byla zmíněna akademická obliba Leonardova traktátu, ve kterém se rovněž objevila variace na citát připisovaný Simonidovi z Kea o malbě jako němé poezii. Podle Leonarda malba byla němou poezií, ale poezie slepou malbou. Vzhledem k Leonardově

¹³² FUMAROLI, Marc. *L'école du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle*. Paris: Flammarion, 1998. ISBN 2-08-081633-0.

¹³³ Zejména Leon Battista Alberti ve svém spise „O malbě“. Spisy italských renesančních učenců byly francouzi hojně využívány jako zdroj inspirace. DESJARDINS, ref. 100. s. 171.

Bohužel vzhledem k rozsahu se jim tato práce nemůže blíže věnovat.

¹³⁴ JOUIN, ref. 37, s. 218-219.

zmínce o zraku jako nejvyšším ze smyslů proto malířství v hierarchii uměleckých disciplín výše než poezie.¹³⁵

Podobně i velmi slavná a často překládaná Du Fresnoyova báseň „De arte graphica“ z roku 1668 vznikla jako obdoba Horatiovy Poetiky, kde je zdůrazněna již dříve oblíbená pasáž srovnání „ut pictura poesis“.¹³⁶ Srovnávání jde ještě dále, takže velmi záhy se objevují texty, podle kterých nejen, že malba je srovnatelná s poezií, ale dokonce jí i dokáže předčit. Například podle Pierra Corneille malířství v nově založené akademii dosáhne všeho, čeho se poezii za staletí nepodařilo a tím ji předčí.¹³⁷

Důkazem, že si Le Brun mohl být vědom prospěšnosti podobného přirovnání malby k poezii je citát uvedený na straně 33 práce, ve kterém v zobrazení řek malíř využil alegorie, a svůj přístup přirovnal k alegoriím popisovaným již ve starověkých poetikách.

2.5 Téma afektů v lékařských textech - afekt a temperament

Jak bylo výše zmíněno, André Félibien ve svých „Entretiens“, zaznamenal, že každý člověk ve světě je jiný a proto se výraz jeho tváře musí lišit. Stejně se v následující pasáži traktátu o afektech vyjádřil i Le Brun.

„[Příště pohovořím] o účincích způsobených afekty podle různorodosti subjektů, které je prožívají.“¹³⁸

Vášně, kterým lidé podléhají, jsou ovšem stále stejné, konkrétní podobu afektu kromě pohlaví a věku určuje ještě jeden důležitý faktor a tím je lidský temperament.

Le Brun se explicitně temperamentům ve svých přednáškách nevěnoval, ale vzhledem k častému používání teorie temperamentů mezi učenci jeho okruhu lze předpokládat, že svůj zásadní nesouhlas s jejich závěry by pravděpodobně vyjádřil, jak se stalo v případě výše zmíněného sporu s Mignardem. Otázku po významu temperamentů pro Le Brunův spis si Montagu neklade, pouze okrajově zmiňuje obrazové příručky, které s humorální teorií pracují, a od nichž se Le Brun zásadně odlišuje. Odlišnost od tradičního zobrazování lidských temperamentů ovšem neznamena, že Le Brun pojem humorů zcela ze své teorie vyřadil,

¹³⁵ VINCI, ref. 62.

¹³⁶ Zmíněnou báseň z latiny přeložil Roger de Piles, kterému posloužila jako vhodný podklad pro expozici vlastní teorie. I když řada pasáží se od sebe v originále a francouzském překladu liší, snahu po zrovnoprávnění malířství, sochařství a architektury s poezií a rétorikou oba autoři sdíleli.

DU FRESNOY, ref. 128, s. 2.

¹³⁷ CORNEILLE, Pierre. La poésie à la peinture: en faveur de l'académie des peintres illustrés. In: Œuvres de Pierre Corneille X. Paris 1758, s. 78-81.

¹³⁸ „(...) des effets differens qui causent les Passions selon la diversité des sujets qui la reçoivent.“ LE BRUN 1698 (pozn. 127) 54.

ale mohl jej spíše považovat za samozřejmý, neboť jeho teorie afektů jej nevyklučuje, jak bude ukázáno níže.

Tématu lidských temperamentů je věnována řada studií a především díky práci R. Dykasta zmíněná problematika není neznámá ani v českém prostředí.¹³⁹ Dobrý přehled dějin temperamentu obsahuje práce J. Starobinského zaměřená na přehled lékařských spisů věnovaných problematice vášni.¹⁴⁰ Jde však o poměrně stručný přehled hlavních prací bez podrobnějšího komentáře souvislostí z lékařského pohledu tematizovaných vášní s poznatky z jiných oborů. Slavná práce Wittkoverova věnovaná melancholii se především zabývá jejím vlivem na sebezpřítání umělce jako výjimečného jedince.¹⁴¹

Z ikonologického úhlu pohledu melancholii rozebírá zejména práce Panofského.¹⁴² Pro pochopení Le Brunovy teorie lze využít zejména publikovaných detailně zaměřených studií na téma temperamentů, v daném ohledu je podrobně zpracován článek o Descartesově inspiraci teorií temperamentů.¹⁴³ Podrobněji se však s upřesněním pozice, jakou temperament zastával vůči afektům, charakteru a v rámci fyziognomie poprvé dočteme až v práci L. Desjardins.¹⁴⁴

Lidskému temperamentu se od starověku věnovala řada autorů, nejen fyziognomů, ale i lékařů. Pro Le Bruna byly podstatné obě tradice, neboť ve své přednášce o fyziognomii využil jak poznatků lékařství prostřednictvím traktátu Marina Cureau de la Chambre, tak i fyziognomických traktátů, jak byl například della Portův.

Pro bližší pochopení temperamentu je nutné se zastavit u lékařských spisů, které se od starověku zabývaly teorií čtyř šťáv, humorů, které byly v lidském těle namíchané v různém poměru. Humory a jejich míšením se v antice zabývala nejobsáhlejší část lékařství. Zmíněná oblast se orientovala na zkoumání lidského těla, především míšení a teplotu čtyř základních šťáv.¹⁴⁵ Podkladem uvedené nauky bylo rozlišení čtyř kvalit a jim příslušejících tekutin, tedy spojení převzaté z Galénových a Hippokratových pojednání. Rozlišovány byly čtyři základní kvality: teplé, studené, suché, vlhké a z jejich kombinace vycházející čtyři živly: oheň

¹³⁹ DYKAST, Roman. *Hudba věku melancholie*. 1. vyd. Praha: Togga, 2005.

¹⁴⁰ STAROBINSKI Jean. Le passé de la passion, textes médicaux et commentaires. In: *Nouvelle revue de psychanalyse: La passion*. 1980, vol. 21, s. 51-76.

¹⁴¹ WITTKOWER, Rudolf. *Les Enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française*. Paris: Macula, 1985. ISBN 2-86589-013-9.

¹⁴² PANOFSKY, Erwin. SAXL, Fritz. *Dürers Melencolia I*. Leipzig: Teubner, 1923.

¹⁴³ DEPRUN, Jean. Descartes et les tempéraments: rupture et continuité. In: *Caractère et passions au XVIIe siècle*, Dijon: EUD, Éd. universitaires de Dijon, 1998. ISBN 2-905965-30-4, s. 69-71.

¹⁴⁴ DESJARDINS, ref. 100. s. 9-88.

¹⁴⁵ Druhá oblast byla nazývána „hygienickou“ a současný slovník tuto část označuje jako oblast životních podmínek člověka. Třetím odvětvím zkoumání byly prvky „proti přírodě“, v podstatě nemoci. Blíže k tomu: STAROBINSKI, Jean. Le passé de la passion, textes médicaux et commentaires. In: *Nouvelle revue de psychanalyse: La passion*. 1980, vol. 21, s. 51.

z teplého a suchého, vzduch z teplého a vlhkého, voda ze studeného a vlhkého a země ze studeného a suchého.¹⁴⁶ Lidské tělo, považované za mikrokosmos (tj. zmenšeninu světa, makrokosmu), „zavlažovaly“ čtyři humory, chápané jako tekutiny. Žluč (cholé) měla být teplá a suchá a souvisela s ohněm, krev (sanguis), teplá a vlhká, souvisela se vzduchem, hlen (flegma) studený a vlhký, souvisel s vodou, černá žluč (melaina cholé), studená a suchá, souvisela se zemí. Podle dané teorie se tekutiny smíchávaly v těle v určitém poměru - byly „natemperovány“ a podle převahy jedné z nich byl člověku přisuzován určitý temperament (tj. cholerický, sangvinický, flegmatický, melancholický).¹⁴⁷

Daným způsobem byly rozlišovány čtyři lidské temperamenty, které se projevovaly v lidském chování, a bylo je třeba ve výtvarném umění zobrazovat. Z teorie humorů zpočátku nebylo příliš jasné, jakým způsobem se temperamenty projevovaly na těle. Proto se postupně rozvinulo zobrazování na základě přiřazovaných analogií. Tématu analogií se ve své publikaci věnoval E. Schöner, zejména pro bližší pochopení alegorických zobrazování ve výtvarném umění je daná práce dosud nepřekonaná.¹⁴⁸ Do kontextu filosofie a umění 17. století Schönerovy poznatky zasadila L. Desjardins. Analogické přiřazování mělo vycházet z předpokladu, že některé části lidského těla odpovídaly určitým částem univerza, například prsty rukou planetám.¹⁴⁹

Pro čtyři temperamenty, namíchané ze čtyř kvalit, byl nejčastější způsob přiřazování objektů vyskytujících se ve čtyřech druzích. Ze čtyř kvalit (teplé, studené, vlhké, suché) vycházely čtyři živly (země, oheň, voda, vzduch) a ty bylo možné přiřadit ke čtyřem ročním obdobím, čtyřem částem světa, lidskému stáří, planetám, tělesným orgánům i evangelistům. Zejména 16. století bylo zcela zaujaté nacházením analogií ve všech oblastech makrokosmu.¹⁵⁰ Následující tabulka zachycuje pro zobrazení nejčastěji používané analogie, jež byly využívány zejména v ikonografických vzornících.¹⁵¹

¹⁴⁶ DEPRUN, ref. 143, s. 70.

¹⁴⁷ DYKAST, ref. 139.

¹⁴⁸ SCHÖNER, Erich. *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*. Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1964.

¹⁴⁹ DESJARDINS, ref. 100, s. 64.

¹⁵⁰ DESJARDINS, ref. 100, s. 25.

¹⁵¹ Rozšířené tabulky analogií publikoval SCHÖNER, ref. 148.

Tabulka nejčastějších analogií čtyř lidských šťáv (humorů) v 16. a 17. století

Humor	Krev (sanguis)	Žluč (cholé, žlutá, ale i červená)	Černá žluč (melaina cholé)	Hlen (flegma)
Barva tváře	Červená	Žlutá	Černá	Bílá
Element	Vzduch	Oheň	Země	Voda
Kvalita (vlastnost)	Horká a mokrá	Horká a suchá	Studená a suchá	Studená a mokrá
Věk	Dětství	Dospívání	Dospělost	Stáří
Roční doba	Jaro	Léto	Podzim	Zima
Znamení zvěrokruhu	Beran, Býk, Blíženci	Rak, Lev, Panna	Váhy, Štír, Střelec	Kozoroh, Vodnář, Ryby
Planeta (Astrální božstvo) ¹⁵²	Jupiter, Venuše	Mars	Saturn	Luna (měsíc)
Apoštol Apoštol u Dürera ¹⁵³	Marek Jan	Pavel Marek	Jan Evangelista Pavel	Petr Petr
Denní doba	Ráno	Poledne	Odpoledne	Večer
Orgán	Krev	Játra	Slezina	Plíce
Ethos	Horký, aktivní	Podrážděný, vzrušený	Smutný, přemýšlivý	Pasivní, těžkopádný
Temperament	Sangvinický	Cholerický (bilieux)	Melancholický	Flegmatický

Nejoblíbenějším vzorníkem 16. a 17. století byla především příručka C. Ripy, ve francouzském překladu poprvé publikovaná v roce 1636.¹⁵⁴ Vedle vyobrazení daného temperamentu se v Ripově práci u každé postavy objevuje doprovodný text, který vysvětluje, jakým způsobem je k temperamentu přirazena určitá analogie a který atribut ji zastupuje. Bez znalosti atributu není možné určit, o jakou postavu jde. Jako příklad lze zmínit postavu zastupující cholerický temperament.

„Je štíhlý, protože jak vypovídá Galénos, převažuje v něm teplo, které jako zdroj sucha je zobrazené v podobě plamene na jeho štítu. Má žlutou pleť a tím ukazuje, že barva tváře často bývá znakem, kterým se projevuje tělesná tekutina.“¹⁵⁵

¹⁵² BIAŁOSTOCKI, Jan. Charakter. Pojęcie i termin w teorii i historii sztuki. In: Idem: Teoria i twórczość. Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961, s. 56.

¹⁵³ BIAŁOSTOCKI, ref. 152, s. 57.

¹⁵⁴ RIPA, Cesar. *Iconologie ou la science des emblemes, devises etc.* Paris: l'auteur, 1636.

¹⁵⁵ „Il est maigre, parce-qu'au rapport de Galien, en luy prédomine entierement la chaleur, qui pour estre cause de la séchresse, est représentée par la flamme de son Escu. Il a le teint jaune, & fait voir par là que la couleur du visage est bien souvent une marque qui manifeste l'humeur du Corps.“
RIPA, Ref. 154, s. 52-53.

Snadno podléhal hněvu, proto má v ruce meč, kterým se může bít a doprovází jej lev, atribut hněvu. Flegmatik byl podle analogie u Ripy zobrazen jako starší muž oblečený v teplém zimním oděvu, neboť jeho kvalita humoru je studená a vlhká, analogicky je mu přiřazována zima jako chladné a vlhké roční období a večer, jako chladnější část dne. Obdobně jsou v Ripově příručce vyobrazeny a popsány i další temperamenty. Jejich charakteristiky v obličejí se nikde nezmiňují.

V Ripově příručce nacházíme vyobrazené i některé vášně, které se rovněž nachází i v Le Brunově jen o málo mladším traktátu. Pro porovnání je dobré zmínit například hněv (ire),¹⁵⁶ lásku (amour), zármutek (affliction) nebo zoufalství (desespoir).¹⁵⁷ Podobně jako v případě temperamentů jsou i zde jednotlivé afekty představeny prostřednictvím lidských postav, konkrétně personifikací. Ani vášně nejsou představeny pomocí jakýchkoli změn ve tváři, ale pouze prostřednictvím atributů. Postavy proto bylo nutné zachytit celé a vzhledem k malému formátu ani nebylo možné zachytit jejich tváře v detailu. Například hněv zosobňuje postava mladé ženy (personifikace byly tradičně ženské postavy, ve francouzském i italském jazyce je „hněv“ femininum) mající přilbu ozdobenou drakem plivajícím oheň, v levé ruce meč, v pravé hořící pochodeň.

Zobrazené afekty a temperamenty v Ripově vzorníku a díky tomu i kdekoli ve výtvarném umění představují pro diváka jedno velké úskalí, totiž nutnost znalosti „označovaného“, jednotlivých symbolů, bez nichž nešlo jednotlivé personifikace spolehlivě rozeznat a porozumět sdělovanému obsahu. Ripovy personifikace jsou proto především vizualizací doprovodného textu, se kterým bylo nutné se seznámit.

Druhým hlavním problémem Ripovy příručky byla její využitelnost ve výtvarném umění. Převzetí zobrazených personifikací umožňovalo vytvořit složitější alegorické kompozice, ale pokud umělec chtěl zachovat srozumitelnost námětu, neměl možnost afekt zobrazit přímo prostřednictvím konkrétní osoby, která jej sama prožívala a nebyla shodná s postavou zachycenou ve vzorníku. Jakékoli variace Ripových kreseb v uměleckém díle proto nepřipadaly v úvahu.

¹⁵⁶ „Ire: Hněv (la colere) zde představuje mladá žena v plně zbroji, jejíž přilbu zdobí dračí hlava dštící oheň, v jedné ruce žena drží meč, v druhé zapálenou pochodeň. Podle mého názoru to dostatečně ukazuje tuto vášň. Výsledkem jejího působení je, že při sobě všude nosí oheň a železo. Dává tedy smysl, že se často definuje jako krvavá, ale krátká zuřivost.“

RIPA, ref. 154, s. 163.

¹⁵⁷ „[Postava] má v prsou dýku, kterou zarazila až po rukojeť, v pravé ruce drží cypřišovou ratolest a dívá se na rozbitý kompas ležící u jejích nohou. Prostřednictvím cypřiše je ukázáno, že podobně jako tento strom, který po odseknutí větvi již nikdy neobrazí, i zoufalství zničí všechny zárodky velkých činů. Rozbitým kompasem je ukázáno, že rozum, pro který je kompas znakem (hiéroglyphe), ji opouští a zanechává ji napospas síle vášni.“

RIPA, ref. 154, s. 481.

Uvedené problémy ve výtvarném umění v oblasti zobrazování afektů vyřešil až Le Brun, jehož znázorněné afekty bylo možné rozpoznat intuitivně i bez znalosti vysvětlujícího textu a popis afektů společně s nákresy umožňoval použít daný afekt na jakékoli postavě v jakémkoli kontextu.

Na druhé straně tradice temperamentů byla natolik rozšířená, že je pravděpodobné, že Le Brun s ní rovněž pracoval. V umělcových textech se však vyskytuje pouze ojediněle, neboť ve výtvarném umění nebyla z výše uvedených důvodů příliš prakticky využitelná. Le Brun se snažil o srozumitelné zobrazení i bez předchozích znalostí příručky a navíc zřejmě neměl v úmyslu humorální teorii jakkoli měnit. V 17. století byla teorie čtyř lidských šťáv široce rozšířena i mimo lékařský svět a v textech akademiků byla obsažena poměrně často a ve větší míře než u Le Bruna. Z blízkého malířova okruhu z této teorie vycházeli například Henri Testelin nebo Noël Coypel.¹⁵⁸ Teorie afektů se do Francie zřejmě dostala nejprve prostřednictvím italských traktátů, kromě della Porta se francouzští autoři odvolávají zejména na Giovanniho Paola Lomazza.¹⁵⁹

Vzhledem k tomu, že Le Brun ve svém traktátu využil svých znalostí lékařských spisů, zejména Marina Cureau de la Chambre (jak poprvé zmínil Helsdingen¹⁶⁰) jeho znalosti temperamentů musely být poměrně obsáhlé. Na význam lékařových spisů upozornila již Montagu,¹⁶¹ ale především určením pasáží, které Le Brun od La Chambre přímo převzal do své přednášky o výrazu vášní.

U Cureaua ovšem došlo ještě k dalšímu důležitému posunu, který se odrazil v Le Brunově příručce. Jak upozornila Desjardins, Cureau se ve své druhé části knihy věnované poznávání lidských vlastností začal blíže zabývat otázkou příčiny a následku, tj. jakým způsobem projevy afektů a temperamentů na těle vznikají.

„V umění *poznávat, co je v lidech skrytého*, je nutné využít známých a zřejmých prostředků, které jsou s věcmi, jež chceme poznávat, v určitém vztahu a souvislosti a které způsobují, že jedny jsou důsledkem druhých. A protože zmíněného druhu existují pouze vztahy příčiny a následku, následku a příčiny nebo dvou následků vycházejících ze stejného zdroje, vyplývá z toho, že existují v tomto umění pouze tři prostředky, jež lze použít k dosažení kýženého cíle a to, že skrytý účinek lze poznat prostřednictvím příčiny, jež je známá, nebo nejasnou příčinu prostřednictvím jejího zřejmého účinku či neznámý

¹⁵⁸ COYPEL, Noël. Dissertation de Noël Coypel, sur les parties essentielles de la peinture. In: *Revue Universelle des Arts*. 1863, vol. 18, s. 338.

¹⁵⁹ LOMAZZO, ref. 95.

¹⁶⁰ HELSDINGEN, H. W. van. Body and soul in French art theory of the seventeenth century after Descartes. In: *Simiolus*. 1980, vol. 11, s. 14-22.

¹⁶¹ MONTAGU, ref. 23, s. 156-162.

účinek prostřednictvím jiného, který je zřejmý. Tyto prostředky se nazývají *znaky*, protože označují a určují věci, které jsou skryté.“¹⁶²

U Cureaua se ve francouzské tradici poprvé objevuje spojení příčiny a následku, které v Le Brunově příručce odpovídá afektu jako příčině a jeho projevu na těle jako následku. Podobné spojení příčiny a následku nacházela Montagu především v kresbách Leonarda da Vinci, které Le Brun znal a o nichž byla řeč výše, ale rovněž u Cureaua, jehož text Le Brun hojně využíval. Malířův životopisec a asistent Nivelon ve svém textu autora přednášky o fyziognomii Le Bruna dokonce obhajuje z nařčení, že většinu poznatků převzal od Cureaua, nicméně hned v následující pasáži mluví o tělesných projevech jako znacích afektů uvnitř duše a používá téměř stejných termínů jako zmíněný lékař.

„Le Brun vášně prozkoumal, aby s nimi seznámil veřejnost, čímž získal námět a látku pro připojení ukázkových kreseb, jež by umožnily *poznat jisté znaky sloužící k poznávání lidí* a znázornit je nebo charakterizovat jako ctnostné nebo se sklony k pravdivosti.“¹⁶³

Ve vztahu temperamentu a afektu Cureau podle Desjardinsové stejně jako většina autorů 17. století vycházela z Galénova postulátu, že temperamenty řídí mohutnosti duše.¹⁶⁴ U Cureaua, ze kterého Le Brun vycházel, se lze dočíst:

„Co se týče temperamentu, všichni vědí, že je všeobecnou a nejpatrnější příčinou sklonů [duše]. Podle v těle převažujících kvalit humorů se lidé nechávají unášet takovými a takovými vášněmi. Melancholické jsou přirozeně smutní a vynalézaví, cholericové bystří a vzteklí, sangvinické veselí a vlídní, flegmatické hloupí a líní.“¹⁶⁵

¹⁶² „C'est une necessité que s'il y a un Art qui apprenne à découvrir ce qu'il y a de caché dans les Hommes, il se doit servir de quelques moyens connus & manifestes qui ayant avec les choses qu'il veut connoistre, quelque rapport & connexion qui fasse consequence des uns aux autres. Et parce qu'il n'y a point de rapport de cette nature que celui de la cause à son effet, ou de l'effet à sa cause ou d'un effet à un autre effet en tant qu'ils procedent tous deux d'une mesme source, il s'enfuit qu'il y a trois moyens que cet Art peut employer pour arriver à la fin qu'il se propose, & qu'il peut découvrir un effet caché par la cause qui luy est connuë, ou une cause obscure par un effet manifeste, & un effet inconnu par un autre qui est evident. Et ces Moyens sont appelez Signes, parce qu'ils marquent & designent les choses qui sont obscures.“
DE LA CHAMBRE, Marin Cureau. *L'Art de connoistre les hommes*. Amsterdam: chez Jacques le Jeune, 1660-1669, s. 234.

¹⁶³ „M. Le Brun faisant ces belles recherches des passions pour les donner au public, elles lui fournirent le sujet et la matière d'y joindre des traits démonstratifs, par lesquels on peut aisément connaître des signes certains pour distinguer les hommes, c'est-à-dire les représenter ou les caractériser comme vertueux ou enclins au vrai.“
NIVELON, ref. 3, s. 361.

¹⁶⁴ DESJARDINS, ref. 100. s. 54.

¹⁶⁵ „Pour ce qui est du Temperament, tout le monde sçait que c'est la cause la plus generale & la plus evidente des Inclinations; Que selon la qualité des humeurs qui dominant dans le corps, les hommes sont portez à telles & telles passions; Que les melancholiques sont naturellement tristes & ingenieux, les bilieux, prompts & cholestes, les sanguins joyeux & affables, les pituiteux stupides & paresseux.“
Podle Cureaua podléhání určitým vášním ovlivňuje i klima nebo vzduch, proto bylo možné od sebe odlišit obyvatele jednotlivých zemí. U jižních národů žijících v teplém klimatu měl převažovat temperament sangvinický a cholerický, na severu naopak temperament flegmatický.
DE LA CHAMBRE, ref. 162, s. 78.

Podobně vazbu mezi temperamenty a afekty chápal i Le Brunův kolega Félibien.

„Jistí italští malíři napsali, že aby se odhalily všechny tyto rozdíly [ve výrazu tváře] je třeba v lidském těle uvážit čtyři věci a totiž čtyři elementy neboli hlavní humory, ze kterých se tělo skládá, neboť právě tyto čtyři humory uvádí vášně do pohybu a na hmotu těla účinkují ještě mnoha dalšími způsoby.“¹⁶⁶

Že temperamenty mohou měnit výslednou podobu afektu se vyjádřil i Testelin.

„Není možné přesně předepsat všechny znaky různých vášní, neboť lidské tvary a temperamenty jsou různorodé, plná tvář netvoří stejné záhyby jako štíhlá a vysušená.“¹⁶⁷

A stejně se v Testelinově zápisu přednášky o fyziognomii vyjádřil i Le Brun:

„Někteří přírodovědci o fyziognomii napsali, že *afekty duše následují tělesný temperament* a vnější známky těla jsou jistými příznaky afektů duše, které poznáváme ve vzhledu každého zvířete (...).“¹⁶⁸

Temperamenty se u Cureaua i Félibiena rovněž projevovaly viditelně na těle, což je ještě pozůstatkem starší tradice analogického přiřazování, zmíněného výše a zachyceného v tabulce. Například u sekretáře akademie Félibiena měli lidé určitého temperamentu zvláštní odstín pleti, výšku, barvu vlasů nebo obočí.

„Osoby ovládané planetou Mars a nositelé tohoto [cholerického] temperamentu jsou proto obvykle silnější než ostatní a jejich tělesné části jsou hrubší, šlachovitější a pokryté chlupy. Nositelé teplého a vlhkého humoru, jimž vládne planeta Jupiter, nejsou tak silní a jejich tělesné části jsou jemné na dotek.“¹⁶⁹

¹⁶⁶ „Or il y a des Peintres Italiens (comme a fait Lomazzo), qui ont écrit, que pour trouver toutes ces différences, il faut considérer quatre choses dans le corps de l'homme; sçavoir les quatre éléments, ou les quatre humeurs principales dont il est composé: car ci se dont les quatre humeurs qui émeuvent les passions, elles font d'autres effets dans la substance des corps.“

FÉLIBIEN, ref. 127, s. 312.

¹⁶⁷ „Il n'est pas possible de prescrire précisément toutes les marques des différentes passions, à cause de la diversité de la forme et du temperament; qu'un visage plein ne forme pas les mêmes plis que celui qui sera maigre et desséché.“

FONTAINE, ref. 8, s. LVIII-LIX.

¹⁶⁸ Zde je třeba zvážit, zda jde o Le Brunovu myšlenku, neboť Montagu Testelinův zápis Le Brunovy přednášky nepovažuje za text příliš věrný původní promluvě. V Nivelonově textu Le Brunovy přednášky se podobná myšlenka nevyskytuje.

„Les sentiments que quelques naturalistes ont écrit de la Physionomie, sont que les affections de l'ame suivent le temperament du corps, & que les marques exterieures sont des signes certains des affections de l'ame que l'on connoist en la forme de chaque animal.“

LE BRUN, ref. 2, s. 55.

¹⁶⁹ „Ainsi les personnes dominées par la Planete de Mars, & qui tiennent de ce temperament, sont d'ordinaire plus puissantes que les autres, & ont les parties du corps rudes, nerveuses, & couvertes de poil. Ceux qui tiennent de l'air chaud & humide ne sont pas si forts, & ont les parties du corps délicates au toucher: ceux de ce ce temperament sont dominez par Jupiter.“

FÉLIBIEN, ref. 127, s. 312-313.

Podobně v Testelinově zápisu Le Brunovy přednášky o fyziognomii se objevuje obdobný názor, i když se opět nabízí otázka, zda skutečně jde o malířovu tezi.

„Někteří filosofové zmínili, že je možné tuto vědu vykonávat prostřednictvím protikladů, to jest pomocí opaků, například tvrdost chlupu je příznakem hrubé a divoké povahy a měkkost přívětivé a něžné. Stejně tak hrud' pokrytá hustým ochlupením je příznakem horlivé a vzteklé povahy a holá hrud' prozrazuje vlídnost a něžnost.“¹⁷⁰

Jak je výše ukázáno, starší tradice humorální teorie nevymizela, ale byla zapojena do teorie fungování afektů v lidském těle tak, že temperamenty určovaly větší pravděpodobnost podléhání určitým vášním.

„Ripovské“ vzorníky vzniklé na základě analogického přiřazování atributů z Evropy nevymizely a lze se jejich obnovovanými verzemi setkat ještě hluboko v 19. století.¹⁷¹ Podobně i zobrazení temperamentu se začalo výrazně proměňovat až v 18. století, kdy došlo k propojení nauky o temperamentech s naukou fyziognomickou a osoby s převahou určitého humoru začaly být zobrazovány pomocí určitých rysů ve tváři a tělesných vlastností. Nejslavnějším příkladem je Lavaterova příručka, která se stala základem řady dalších obdobných spisů vycházejících v menší míře dodnes, ale i pro daný typ příručky platí výše zmíněná omezení.¹⁷² Zajímavostí je, že Lavaterova příručka se na určitých místech inspirovala Le Brunovými nákresey a popisy jednotlivých afektů (nikoli fyziognomickými studii), které spojuje s lidskými vlastnostmi, což znamená přenesení Le Brunovy teorie mimo její původní kontext.¹⁷³

2.6 Téma afektů ve fyziognomických spisech – afekt a charakter

Vedle rétorické tradice a lékařské humorální teorie existovala ještě další skupina textů, které rovněž tematizovaly spojení duše a tělesného projevu – fyziognomické spisy. Fyziognomové se zabývali otázkou propojení fyzických a duševních kvalit člověka. Zmíněná nauka již od antiky učila poznat vlastnosti člověka prostřednictvím rysů jeho tváře i těla.

¹⁷⁰ Montagu zde ale vznáší otázku, zda Testelinův text věrně reprodukuje Le Brunova slova a vzhledem k nepochopení Le Brunových kreseb lidských očí, které je patrné z jeho interpretace v poslední části textu, nepovažuje Testelinův zápis za hodnověrný pramen.

„Quelques Philosophes ont dit, que l'on peut exercer cette science par dissimilitude, c'est a dire par les contraires, par exemple, si la dureté du poil est un signe du naturel rude & farouche, la molesse l'est d'un qui fera doux & tendre, de même si la potrine couverte d'un poil épais est le signe du naturel chaud & colere, celle qui est sans poil marque la mansuetude & la douceur.“

LE BRUN, ref. 2, s. 56.

¹⁷¹ Blíže k tomu:

JEŽKOVÁ, ref. 13.

¹⁷² LAVATER, Johann Kaspar. *Essai sur la physiognomie I-IV*. La Haye: s. d. – 1803.

¹⁷³ JEŽKOVÁ, ref. 13.

Změny, které způsobovaly afekty ve tváři, jsou v 17. století ve slovnících, stejně jako ve fyziognomických spisech (příkladem je *Cureau de la Chambre*), nazývány „charakterem“, často se slovo „charakter“ objevovalo ve spojení „charakter vášní“.¹⁷⁴ Dalšímu významu slova „charakter“ se bude zabývat následující kapitola.

Fyziognomickým traktátům byla věnována rozsáhlá literatura, ale pro tuto práci jsou podstatné především studie věnované Le Brunovým fyziognomickým nákresům a výše zmíněným dochovaným textům jeho přednášky. Základní prací je opět podrobný rozbor Montagu, která rekonstruuje Le Brunovy teorii, stručně zmiňuje texty, ze kterých vychází a blíže vysvětluje, jak jednotlivé kresby zapadají do celkového Le Brunova projektu. Bohužel blíže nezmiňuje, jaká byla vazba mezi trvalým tvarem těla a afekty, kterým se věnuje hlavní Le Brunova kniha.

Prvnímu vydání Le Brunovu textu a ilustrací se věnuje kurátorka sbírky grafiky pařížského Louvru, Pinaultová.¹⁷⁵

Pro bližší pochopení, na jakou tradici Le Brun navázal, je nutné zde stručně představit hlavní texty, které byly zveřejněny před uvedením Le Brunovy teorie, jak je ve své práci shrnula Desjardins.¹⁷⁶ Na další literaturu odkazuje více André v předmluvě k vydání fyziognomického traktátu od latinského anonyma.¹⁷⁷

Prvním uceleným pojednáním o fyziognomii je stejnojmenný traktát původně připisovaný Aristotelovi, na jehož nauku navázali Platónův následovník Polemon a židovský lékař Adamantius. Text dále procházel úpravami a středověkým učencům byl předán v podobě, do jaké jej upravil latinský anonym, dlouho považovaný za Apuleia. Ve středověku došlo k propojení fyziognomické nauky s astrologií, a protože podle dobových představ byl ve hvězdách vepsán lidský osud, fyziognomie sloužila nově k předpovídání budoucnosti a tím například i k výběru vhodného partnera nebo diplomata.

Do 17. století se fyziognomie uvedla především prostřednictvím překladů výše zmíněných spisů do francouzštiny a jejich znalost byla součástí šlechtické vzdělanosti, neboť měla pomáhat v běžném životě poznat vlastnosti neznámých lidí.

O základech fyziognomie, dobře známé i Le Brunovi, si lze učinit dobrou představu z anonymního latinského traktátu, který zmíněnou nauku rozdělil do tří oblastí, které jsou

¹⁷⁴ DESJARDINS, ref. 100. s. 57.

¹⁷⁵ PINAULT SØRENSEN, Madelaine, ed. *De la physiognomie humaine et animale. Dessins de Charles Le Brun gravés pour la Chalcographie du musée Napoléon en 1806. Louis-Marie Joseph Morel d'Arleux. Dissertation sur un Traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physiognomie humaine avec celle des animaux.* Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2000. ISBN 2-7118-4094-8

¹⁷⁶ Přehled dalších pramenů a literatury podává

DESJARDINS, ref. 100. s. 14-16.

¹⁷⁷ ANONYME LATIN. *Traité de physiognomonie.* Přel. Jacques ANDRÉ. Paris, 1981.

předmětem zkoumání.¹⁷⁸ První oblast se zabývala lidskou tváří, jejíž části určitého vzhledu byly považovány za znaky vášní, kterým člověk podléhal tak dlouhou dobu, až se nesmazatelně vepsaly do jeho podoby.

Druhá část spojuje tradované charaktery určitých národů, z čehož vyplývá, že na podléhání vášním měly vliv i další faktory, jako například klima nebo národnost.¹⁷⁹ Kdokoli podobný člověku určité skupiny byl pak i nositelem jeho vlastností.

Třetí část traktátu vychází z přesvědčení, že vnější podobnost člověka a zvířete zakládala podléhání stejnému hlavnímu afektu. Jak upozornila Desjardins, srovnání člověka a zvířete předpokládalo, že zvířata rovněž mají duši, ve které prožívají vášně, stejně jako lidé.¹⁸⁰ V daném bodě se Le Brun sepsáním svého fyziognomického traktátu, jehož součástí je podobné srovnávání člověka a zvířete, obrací proti Descartesově teorii, která zvířatům prožívání afektů odírala. Podle Descartesa přítomnost myslící substance (*res cogitans*) byla distinktivním rysem člověka a vzhledem k tomu, že afekt vznikal ve spojení duše s tělem, nemohl být u zvířat přítomen.¹⁸¹

Le Brun odlišnost člověka od zvířete nepopírá, z Nivelonova textu a z malířových kreseb vyplývá, že charakteristickým rysem člověka byla schopnost pozvednout oči k nebesům, které předznamenávalo obrat k vyšším sférám. Vzhledem k tomu, že oči byly tradičně místem, kde se měly afekty projevat nejvíce, Le Brun, který nebyl příznivcem dané teorie (pro výtvarné zobrazení není použitelná, důležitější byly pohyby obočí), jim přesto připisuje privilegované postavení. Zvíře na rozdíl od člověka pouze zvedalo hlavu.¹⁸²

Zmíněnou třetí oblast převzal a především poprvé jako celek ilustroval Giambattista della Porta, jehož „*De humana Physiognomia*“ patřila ve Francii 17. století k oblíbeným knihám.¹⁸³ Della Porta zprostředkoval evropské fyziognomii především nákresy, dvůr Ludvíka XIV. s fyziognomickou naukou seznámil nejvíce Marin Curau de la Chambre, osobní lékař Le Brunova protektora Pierra Séguiera a později i samotného Ludvíka XIV.

¹⁷⁸ ANONYME LATIN. *Traité de physiognomie*. Přel. Jacques ANDRÉ. Paris, 1981.

¹⁷⁹ ANONYME LATIN, ref. 178, s. 56.

¹⁸⁰ DESJARDINS, ref. 100. s. 25-26.

Blíže k antickým kořenům srovnávání člověka a zvířete:

GRIENER, Pascal. L'usage muséographique des passions sous le Directoire de l'Empire. Morel d'Arleux et le *Traité des passions* de Charles Le Brun. In: *Revue d'esthétique*. 2001, vol. 40, s. 98-103.

¹⁸¹ Blíže ke sporu u Descartesa a Gassendiho a jejich příznivců:

DESJARDINS, ref. 100. s. 26.

¹⁸² MOREL D'ARLEUX, Louis-Marie-Joseph. *Dissertation sur un Traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physiognomie humaine avec celle des animaux*. In: PINAULT SØRENSEN, Madelaine, ed. *De la physiognomie humaine et animale. Dessins de Charles Le Brun gravés pour la Chalcographie du musée Napoléon en 1806*. Paris, 2000, s. 38.

¹⁸³ První vydání della Portova spisu vyšlo v Neapoli v roce 1586 pod názvem „*De humana physiognomica*“, francouzský překlad byl publikován roku 1655 a 1665.

Můžeme proto předpokládat, že se s Le Brunem znal osobně. Jeho fyziognomický traktát „Umění rozpoznávat osoby“ („L’art de connoistre les hommes“)¹⁸⁴ cituje zejména v druhé knize často della Portu a dle Desjardins i Montagu byl východiskem le Brunova textu.

V kontextu traktátů 17. století vznikla i Le Brunova přednáška o fyziognomii, kterou proslovil 28. března 1671. Bohužel její původní text není dochován, vedle Testelinova stručného zápisu vydaného společně s přednáškou o výrazu afektů v Picartově edici¹⁸⁵ a souhrnu sepsaného o více než století později Moreauem de la Sarthem, je nejúplnější verze dle Montagu¹⁸⁶ obsažena v Nivelonově knize, kde text o fyziognomii pravděpodobně autor sestavil po konzultaci s Le Brunem.¹⁸⁷ Nový zájem o jeho traktáty se objevil v souvislosti s rozmachem podobných publikací až na přelomu 18. a 19. století století za vlády Napoleona I., kdy Le Brunův spis o fyziognomii publikoval tehdejší kurátor sbírek kresby dnešního Louvru Morel d’Arleux společně s prvním ředitelem muzea Dominique Vivant-Denonem.¹⁸⁸

Přednášku Nivelon rozdělil na tři části, které v podstatě odpovídají výše zmíněnému textu latinského anonyma. První část měla obsahovat studii portrétů známých starověkých osobností (např. císař Nero nebo a jeho charakterový protiklad Antoninus Pius), jejichž vlastnosti byly známé z historie, a proto bylo možné se pokusit o spojení rysů jejich tváře s charakterovými rysy. Daná část byla inspirována výše zmíněným etnografickým srovnáváním.

Druhou skupinu kreseb tvořila srovnání vždy jedné kresby lidské tváře nápadně se podobající zvířecí, vyobrazené vedle, stejný postup využil i v zoologické části Le Brunův starověký předchůdce.¹⁸⁹ Na základě porovnání se zvířetem podobného vzezření a známých vlastností bylo možné lidskou povahu odhalit jen z vnějšího pozorování.

Třetí skupina kreseb zahrnuje studie lidských a zvířecích očí doplněná linkou umožňující odečíst polohu koutků oka, která opět odkazuje k lidskému charakteru (tj. vnitřní koutky očí směřující k nebesům označují osobu obracející se často k nebesům a naopak).¹⁹⁰ Zmíněná kapitola stojí nejbližší k anatomické části traktátu vysvětlující stabilní rysy tváře jako znaky lidských vlastností.

¹⁸⁴ DE LA CHAMBRE, ref. 162, s..

¹⁸⁵ LE BRUN, ref. 2, s. 55-61.

Bližší k edicím textu o fyziognomii:

MONTAGU, ref. 23, s. 19.

¹⁸⁷ NIVELON, ref. 3, s. 361-374.

¹⁸⁸ MOREL D’ARLEUX, ref. 182, s. 11-45.

¹⁸⁹ Výtvarnými vzory pro jednotlivé kresby jsem se zabývala ve své diplomové práci obhájené v JEŽKOVÁ, ref. 13.

¹⁹⁰ NIVELON, ref. 3, s. 362.

Podle Montagu uvedená přednáška měla doplnit nedochovaný text o výrazu a známou práci o afektech o další informace, které umělec potřeboval, aby mohl v díle zachytit celou škálu v přírodě se objevujících afektů, ačkoli není známo, že by kdy svou přednášku o fyziognomii doplnil o podobnou afektovou studii.

Ve fyziognomické práci se pokusil ukázat, jakým způsobem se afekty určované temperamenty, otiskovaly do lidské tváře a zpětně jakým způsobem bylo možné z lidské tváře vyčíst lidské vlastnosti.¹⁹¹ Podobný projekt by v případě dokončení poskytl malíři komplexní informaci o podobě afektů ve tvářích rozsáhlého množství různých osob.

Připisování vlastností, afektů a jejich projevů na těle u zvířete (a dále jejich přirovnávání k člověku) bylo kritikou ve 20. století chápáno jako návrat do analogické sféry přiřazování.¹⁹² Podobný názor opomíjí Le Brunův vědecký přístup, kdy na základě geometrických nákresů ve zvířecí i lidské tváři matematicky dokazuje určité vlastnosti a daný novátorský postup takto spojuje s analogickým přiřazováním, zmiňovaným v předchozí kapitole o temperamentech.

Jak bylo dříve řečeno, Le Brunův vlastní spis se nedochoval a nejspíše Le Brun přednášku sám nikdy ani nesepsal, takže není možné dohledat následné působení na další generace. V 19. století Le Brunovy kresby ve sbírkách Muzea Napoleona I. zaujaly dva výše zmíněné mistry, kteří se rozhodli přikročit k jejich publikaci a to v době, jak píše Griener, kdy, zejména kresby lidí deformovaných do podoby zvířete neodpovídaly ideálu umění, jak jej prezentoval Winckelmann, jehož dílo v dané době vycházelo ve francouzském překladu.¹⁹³

Proto Morel d'Arleux ve svém textu velmi zdůrazňoval praktické využití kreseb i traktátu k rozpoznávání skrytých afektů duše, zejména těch nejnižších a nejzvrženějších. Navíc svou studii Griener uzavírá, že i nepěkný symbol odkazoval k neviditelnému a ve chvíli dekodování ohyzdné, „označující“, mizí, aby nechalo prostor pouze „označovanému“.

Kresby bohužel zůstaly nepublikovány až do 19. století a poprvé byly znovu vystaveny a vydány až v době Napoleonovy vlády.

PINAULT SØRENSEN, ref. 175.

¹⁹¹ Viz. první řádky Le Brunova traktátu v Testelinově zápise citované výše.

¹⁹² DANDREY, Patrick. Un tardif blason du corps animal: résurgences de la physiognomie comparée au XVIII^e siècle. In: *XVIII^e siècle*. 1986, vol. 153, s. 351-370.

VAN DELFT, Louis. Physionomie et peinture du caractère: G Della Porta, Le Brun, La Rochefoucauld. In: *Art, Architecture, Text: The Late Renaissance*. 1985, vol. 25, s. 43 – 52.

¹⁹³ Winckelmannovo dílo vycházelo ve Francii od roku 1790 a v roce 1802.

GRIENER, ref. 180, s. 103.

2.7 Afekty a moralistní spisy (charakter)

Vedle temperamentu souvisí s afekty ještě důležitá oblast zkoumání – problematika povahy (charakteru). Koncept charakteru byl zkoumán ve Francii 17. století především ve spisech tzv. moralistů. Slovo charakter v době 17. století mělo dva hlavní významy, pro fyziognomy označovalo vnější projevy afektů na těle, ale v moralistních spisech mělo jiný význam. Opět jde o rozsáhlé téma, a proto jsou zde vybrány z literatury věnované dané otázce pouze základní práce, které shrnují i starší texty.

K základním publikacím věnovaným francouzským moralistům patří především práce A. Leviho.¹⁹⁴ V jednotlivých kapitolách se věnuje vždy jednomu z moralistů, načrtává jeho přístup k vášním, ale vzhledem k zaměření práce se podrobněji nevěnuje jejich srovnání nebo zasazení do kontextu uvažování o afektech v jiných spisech. Kromě slavných moralistů zmiňuje i další autory, kteří se v tvorbě věnovali otázce vášní, jako byl například R. Descartes. Podrobnější charakteristiku nejvýznamnějších traktátů lze nalézt v německy pečlivé publikaci Norberta Michelse.¹⁹⁵ Michels se ovšem věnuje pouze uceleným traktátům, které se více věnují otázkám ethosu a pathosu, navíc jeho práce pokrývá poměrně dlouhé období a řadu autorů proto musí opomíjet. Dějiny pojetí charakteru od starověku stručně, s odkazy na další literaturu, shrnuje ve svém článku J. Białostocki.¹⁹⁶

Další důležitou studií vymezující rozdíly mezi morálním tematizováním afektů a rétorickým nebo filosofickým přístupem, je kniha od M. Castellani.¹⁹⁷ Podle jejího názoru byla tradice morálních spisů do určité míry samostatnou linií zkoumání afektů, která v 17. století byla využita pouze v omezené míře, neboť autoři čerpali, jak bylo řečeno výše, spíše z rétorických spisů.¹⁹⁸ Na druhou stranu byly vazby mezi morální filosofií a rétorikou poměrně těsné, především v antice řada autorů publikovala rétorické i etické spisy, takže je v jejich názorech obtížné obě disciplíny zcela oddělit.¹⁹⁹ Navíc v pozdější době vznikaly morální texty pod vlivem rétorických. V obecné rovině se morální přístup k afektům od rétorického lišil. Například v rétorických textech na rozdíl od morálních nebyla zcela zásadní otázka pravdivosti promluvy, což je v případě obrazů inspirovaných rétorikou

¹⁹⁴ LEVI, Anthony. *French Moralists: The Theory of the Passions 1585 – 1649*. Oxford: Clarendon press, 1964.

¹⁹⁵ NORBERT, Michels. *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Lit: Münster, 1988.

Michels blíže charakterizuje následující traktáty:

ALBERTI, ref. 95. Pomponius Gauricus: *De Sculptura* z roku 1504, LOMAZZO, ref. 95. Gabriele Paleotti: *Discorso intorno alle imagine sacre e profane* z roku 1582.

¹⁹⁶ BIAŁOSTOCKI, ref. 152, s. 46-80.

¹⁹⁷ MATHIEU-CASTELLANI, ref. 65.

¹⁹⁸ MATHIEU-CASTELLANI, ref. 65.

¹⁹⁹ Z autorů oblíbených v 17. století například Aristoteles nebo Cicero.

zajímavý poznatek (ale i v rétorické tradici pod vlivem morálních spisů měla mít pravdivá promluva větší moc než opak). Dále podle Castellaniové²⁰⁰ morální filosofové se k afektům stavěli spíše kriticky a často je odsuzovali jako vybočení z ideální rovnováhy, což mělo vliv především na společenské chování, kterému se věnuje následující kapitola předkládané práce.

Vedle afektů se moralistní spisy věnovaly především lidskému charakteru, povaze. Dle definice ze slovníku Francouzské akademie z roku 1694 byl charakter „tím, co od sebe odlišovalo osoby po stránce mravů a ducha (esprit)“. Ve Furetièrově slovníku „portrét nebo malba osob a mravů“.²⁰¹ Na rozdíl od afektů, které byly spojeny s pohybem, byla povaha společně s tělesnými šťávami stálou součástí lidského těla.

O lidské povaze (τὰ ἦδη) psal již Aristoteles v Poetice.²⁰² Podle stejného autora se navíc lidské charaktery lišily podle věku a stavu a určovaly predispozici k podléhání určitým vášním.²⁰³

Jak zmínila L. Desjardins, předmětem moralistních spisů ovšem nebylo zkoumání podoby lidského těla, ale především chování, ve kterém se měla povaha nejvíce projevat.²⁰⁴ Daný přístup se objevoval především v literárních popisech typů povah, které bylo možné potkat ve společnosti. Tradici literárních popisů charakterů, které našly odezvu u francouzských literátů 17. století, založil svým dílem Theofrastos. V jeho „Povahopisech“ se lidská povaha jevila jako pevná součást osobnosti, projevující se specifickými mravy a v určitém chování. Ve spise se nacházely obecné popisy různých typů lidských povah, které umožňovaly podřazení konkrétního případu pod obecnou charakteristiku.

Do podobného kontextu spadá i příručka Jeana-Françoise Senaulta „O užívání vášní“ („De l’usage des passions“), ze které, jak je patrné z Montagu přiřazení, převzal rozdělení vášní na afekty žádosti a zloby.²⁰⁵ Další části přejal ze dvou dalších moralistních spisů, Pierra Charrona „O moudrosti“ („De la sagesse“) a Guillauma du Vaira „Morální filosofie stoiků“ („La philosophie morale de stoïques“). Od Charrona si vypůjčil zejména popis uspořádání lidské duše do několika stupňů.²⁰⁶

²⁰⁰ MATHIEU-CASTELLANI, ref. 65, s. 33.

²⁰¹ Cit. podle:

DESJARDINS, ref. 100, s. 55.

²⁰² „Povahou (jest) to, podle čeho o jednajících osobách říkáme, že jsou takové a takové...“

ARISTOTELÉS. Poetika. In: Idem: *Poetika. Rétorika*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-15-5, s. 348.

²⁰³ MATHIEU-CASTELLANI, ref. 65, s. 54.

²⁰⁴ DESJARDINS, ref. 100, s. 55.

²⁰⁵ MONTAGU, ref. 23, s. 156-158.

²⁰⁶ MONTAGU, ref. 23, s. 156.

Lidská povaha, charakter, tedy společně s humory byla hybatelem určitých vášní, kterým jejich nositel měl sklony podléhat. V morálních spisech bylo doporučováno, aby člověk využil svého rozumu a afekty jimi ovládal. Le Brun ovšem z morálních spisů především převzal starší teorii o uspořádání lidské duše. Moralistní spisy, které velmi dobře znal, zároveň osvětlují další důvod pro sepsání jeho příručky o podobě afektů, tedy nemožnost setkat se mezi šlechtici s člověkem prožívajícím určitý afekt a využít jej jako modelu.

2.8 Téma afektů v příručkách společenského chování

S různorodostí lidských postav a jejich charakterů a afektů vyvstává další problém. Již výše bylo řečeno, že Le Brunova příručka byla použitelná pro zobrazení afektů na jakémkoli těle a v jakémkoli kontextu. Teoretikové si navíc uvědomovali, že lidé se liší nejen věkem, temperamentem a charakterem, ale i schopností ovládat afekty a veřejně svůj charakter nepřiznávat.

Na otázku ovládání afektů a tím i nemožnosti najít pro ně dostupný model upozornila již Montagu, ale blíže neupřesnila, ze kterých spisů je možné dobovému ideálu šlechtice porozumět a zda šlo o běžný problém své doby nebo byl Le Brun prvním, kdo se jím zabýval.

Z četby spisů autorů akademického okruhu vyplývá, že nešlo o ojedinělý problém, ale vědomi si jej byli vedle Le Bruna například Testelin a Félibien. Testelin ve své přednášce o proporcích vydané v „Názorech nejschopnějších malířů“ („Sentiments des plus habiles peintres“) z roku 1696 dokonce požadoval použití dvou odlišných způsobů zobrazení postav. Podle této teorie pro vznešené osoby by mělo být využito apollinského kánonu a pro venkovské a prosté kánonu dionýského.²⁰⁷

Félibien především upozornil na nutnost odlišení postav mírou ovládání jejich afektů.

„Je třeba, aby byl viditelný a snadno rozeznatelný rozdíl mezi králem a vojákem, dvořanem a vesničanem, pokud chceme, aby dílo bylo pravděpodobné a dokonalé což, abych pravdu řekl, v Albertově [Albrechta Dürera] díle nenacházím.“²⁰⁸

Dále Félibien pokračoval ve stejném duchu. Pohyby v duši a díky nim i jejich projevy na těle se lišily u vesničanů i šlechticů.

²⁰⁷ DÉMORIS, ref. 74, s. 55.

²⁰⁸ „Il faut qu'il y ait une différence visible & aisée à connoître entre un Roi & un Soldat; un homme de Cour & un villageois, si l'on veut rendre un ouvrage vraisemblable & dans sa perfection: & c'est, à vous dire vrai, ce qui ne se trouve pas dans le Ouvrates d'Albert.“
FÉLIBIEN, ref. 127, s. 312.

„Neboť je jisté, že jinak vypadá vyjádřený hněv ve tváři šlechtice, jinak ve tváři vesničana a rovněž královna se trápí jiným způsobem než vesničanka, takže v pohybech těla i ducha, které malíř maluje, musí být rozdíl.“²⁰⁹

Jinde uvádí konkrétní příklad z Poussinova obrazu, který považuje za velmi zdařilý, co se týče zobrazených vášní vyjadřovaných jednotlivým postavami. Autor si zkusil představit, jak by musela vypadat ženská postava, kdyby měl Poussin namalovat vesničanku na místo Germanikovy manželky.

„(...) namaloval by ji v zoufalejším postoji, protože prostý lid nikdy zlo nepředvídá a tak propadává zoufalství, když se objeví. Ovšem lidé určitého postavení a ducha nikdy nedoprovází bolest scénami a nenechávají se příliš unést.“²¹⁰

A stejně se o jiném Poussinově obraze vyjadřoval i Le Brun, jak dokládá následující pasáž, tradičně spojoval s předsudkem nedostatku rozumu a tím i nemožnosti ovládnutí afektů rozumem, zejména venkovský lid.

„Řekl, že Poussin nezobrazil bezdůvodně právě staršího muže, jak se dívá na ženu kojící svou matku, neboť jde o čin tak mimořádné lásky k bližnímu, že by měl být pozorován důstojnou osobou, aby více vynikl, byla pochopena jeho hodnota a byl zdůrazněn, aby byl zřetelný pro všechny, kdo obraz uvidí. Nechtěl, aby šlo o muže hrubého a venkovského, neboť tento druh lidí není schopen posoudit skutečnosti zasluhující si pozornost.“²¹¹

Charles Perrault v roce 1668 ve své básni oslavující Le Brunovo umění mistrovi ve verších doporučuje, aby v zobrazení Ludvíka XIV. v náročné bitvě odlišil jeho tvář od prostých vojáků, neboť král si i v nejtěžších chvílích zachová výraz odvahy a bude tak rozpoznatelný v davu lidí podléhajícím svým afektům.²¹²

²⁰⁹ „Car il est certain que la colère paroît autrement exprimé sur le visage d'un honnête homme, que sur celui d'un paysan; qu'une Reine s'afflige d'une autre manière qu'une villageoise; & que dans les mouvements du corps, aussi bien que dans ceux de l'esprit des personnes qu'on peint, il doit y avoir la différence.“

FÉLIBIEN, ref. 127, s. 312.

²¹⁰ „(...) il l'auroit peint dans une posture plus désespérée, parce que le simple peuple, qui ne prévoit jamais les maux, s'abandonne au désespoir quand ils arrivent, mais la douleur des personnes de condition & et d'esprit, n'est jamais accompagnée de messéance et de trop d'emportement.“

DÉMORIS, ref. 74, s. 54.

²¹¹ „Il dit que ce n'est pas sans dessein que M. Poussin a représenté un homme déjà âgé pour regarder cette femme qui donne à tetter à sa mere, parce qu'une action de charité si extraordinaire devoit estre considerée par une personne grace, afin de la relever davantage, d'en connoitre le merite & donner sujet en s'appliquant à la voir, de la faire aussi remarquer plus particulièrement par ceux qui verront le Tableau. Il n'a pas voulu que ce fust un homme grossier & rustique, parce que ces sortes de gens ne font pas réflexion sur les choses qui meritent d'estre considerées.“

FÉLIBIEN, ref. 4, s. 91.

²¹² Mais garde d'oublier, quand d'un pas intrépide
On le vit affronter la tranchée homicide,
Qui, surprise, trembla d'un si hardi dessein,
Au moment périlleux qu'il entra dans son sein.
C'est là qu'avec grand soin, il faut qu'en son visage

Vyjadřování afektů bylo ve francouzské společnosti 17. století součástí znaků příslušnosti k určité společenské vrstvě. Zmíněný problém byl pro francouzské prostředí zakládající si na ideálu „honnête homme“, civilizovaného šlechtice, velice důležitý.

Moralistní spisy a novostoická filosofie afekty považovala za vybočení z rovnováhy, kterému bylo třeba se zásadně vyhnout.²¹³ Jak dokládají traktáty věnované společenskému chování, kdo se chtěl chovat přiměřeně ke svému společenskému postavení, měl své vášně ovládat rozumem a nepodléhat jim. Například Nicolas Faret, jeden z prvních členů nově založené Francouzské akademie, jež v roce 1630 publikoval příručku praktických rad do života šlechtice, doporučuje následující přístup.

„Jedna z nejdůležitějších a univerzálních mravních zásad, které je třeba ve společenském styku dodržovat, je ovládnutí našich vášní, především těch, které člověka rozpálí během konverzace, jako je hněv. (...) Dokažme být pány nás samých a poroučejme našim vlastním afektům, pokud si chceme naklonit afekty bližních.“²¹⁴

Podobně i v pozdějším traktátu, poprvé publikovaném v roce 1671, od francouzského diplomata Antoina de Courtina, zaznívá:

„Nejlepší temperament nebo nejlepší humor, jež člověk může mít, je nemít vůbec žádný, neboť to znamená, že jeho duše neprožívá žádné vášně nebo má nad nimi moc. K čemuž dochází, jak jsme již viděli, když všechny tyto humory se udržují v neporušitelné rovnováze a nenarušují klid duše. A je vlastností těchto velkých, silných a jakoby božských duší, že nejsou, aby se tak řeklo, příliš závislí na těle nebo dokáží silou svého rozumu držet všechny vášně na uzdě.“²¹⁵

Kdo tedy chtěl být „civilizovaným“ člověkem, afekty projevoval nemohl a to nejen na veřejnosti, ale i v soukromí. Řešení, jak zobrazit alespoň vznešené osoby v prožitku

Tu traces vivement l'ardeur de son courage,
Qui, dans l'âpre danger, ayant porté ses pas,
Le fasse reconnaître au milieu des soldats.
GAUTIER-GENTÈS, ref. 15.

²¹³ MALGOUYRES, Philippe. Laocoon. In: Emmanuel COQUERY, Anne PIÉJUS, eds. *Figures de la passion*. Paris: Cité de la Musique, Réunion des musées nationaux, 2001. ISBN 2-7118-4282-7, s. 179.

²¹⁴ „L'une des plus importantes & des plus universelles maximes que l'on doit suivre en ce commerce, est de moderer ses passions, & celles sur tout qui s'échauffent le plus ordinairement dans la conversation, comme la colere. (...) Soyons donc maistres de nous-mesmes, & sçachons commander à nos propres affections, si nous desirons gagner celles d'autrui.“

FARET, Nicolas. *L'honneste-homme, ou L'art de plaire à la court*. Paris: T. Du Bray, 1630, s. 164-165.

²¹⁵ „Le meilleur temperament, ou la meilleure humeur où un homme puisse être est de n'en avoir point du tout: car c'est une marque que son ame est, ou sans passions, ou au dessus des passions. C'est ce qui arrive, ainsi que nous venons de voir, lorsque toutes ces humeurs gardant inviolablement l'équilibre, ne troublent point le calme de l'ame; & c'est la qualité des grandes ames, de ces ames fortes & comme divines, qui ne tiennent point au corps, pour ainsi dire ou qui sçavent par la force de la raison tenir toutes leurs passions en bride.“
COURTIN, Antoine de. *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*. Paris: L. Josse et C. Robustel, 1728, s. 110.

určitého afektu, nabídl Descartes, z něhož Le Brun rovněž ve větší míře vycházel. V člancích 201 a 202 „Vášní duše“ rozlišil dva druhy hněvu, z nichž první byl vlastní lidem vznešeným, kteří „v sobě chovají mnoho dobroty a lásky“.²¹⁶ Druhý typ afektu náležel člověku slabému a nízkému. Podobně se „Kurzu malby podle principů“ („Cours de Peinture par Principes“), publikovanému poprvé v roce 1708, vyjadřoval i de Piles: „Radost králova nesmí být stejná jako radost sluhova, hrdost kapitánova se nesmí podobat vojákově.“²¹⁷

S příchodem romantismu začaly být naopak afekty vesničanů považovány za doklad jejich přirozenosti, šlechticovy vášně byly stejného původu, ale na rozdíl od vesničanů jim nesměl podléhat. Daný problém zaujal R. Démorise, který upozornil na text H. Wateleta „Umění malovat“ („Art de Peindre“) z roku 1760, ve kterém autor dokonce s pokrokem civilizované společnosti hlásá smrt přirozeného člověka, neboť v tehdejší době ve Francii již nebylo možné na ulicích spatřit jakékoli projevy afektů a malíř nemohl vidět, jak vypadá šlechtic prožívající určitý afekt a dle Démorisovy interpretace, měl nejlépe afekty nezobrazovat vůbec, protože i pro zobrazení vznešených lidí by musel použít jedině vzor z nízké společnosti.²¹⁸ Démoris svou esej uzavírá citátem z Diderota, kterým dokládá dlouhou existenci zmíněného problému. Ve své „Eseji o malířství“ se Diderot věnoval mimo jiné proporcím. Jejich přesnou imitaci bylo možné použít pouze pro nižší třídy (ordres inférieurs), akademické proporce byly určeny pro zobrazení bohů.²¹⁹

Vedle nutnosti postihnout rozdíly mezi vznešenými a vesničany bylo pro umělce neméně obtížné zachytit afekty světců a samotného Krista. Na tento problém upozornila Montagu, která zmínila Senaultův spis jako důležitý pramen. Morální filosof Jean-François Senault zdůrazňoval, že Ježíš přijal lidskou podobu včetně lidských slabostí, tedy i vášní, ale jeho afekt by se ve výtvarném díle měl od běžných osob lišit.

„Protože jsou vášně nepřírozenějšími lidskými slabostmi, nechtěl se jich ušetřit a dovolil, aby pro nás byly důkazem jeho lásky stejně jako ujištěním o pravdivosti jeho inkarnace. Ačkoli měl čelit bolestem svou mocí, smísl své slzy s Magdaleninými, chtěl

²¹⁶ „(...) qui ont beaucoup de bonté et beaucoup d'amour.“

DESCARTES, René. *Les passions de l'âme*. Paris: H. Legras, 1649, s. 269

Česky: DESCARTES, René. *Vášně duše*. Přel. Onřej Švec. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0963-7, s. 168.

²¹⁷ „Joignez à tout ce que j'ai dit des passions, qu'il faut extrêmement avoir égard à la qualité des personnes passionnées: La joie d'un roi ne doit pas être comme celle d'un valet, & la fierté d'un soldat ne doit pas ressembler à celle d'un capitaine: c'est dans ces différences que consiste le vrai discernement des passions.“

DE PILES, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris : C.-A. Jombert, 1766, s. 156.

Tutéž větu de Piles opakuje i ve svém komentáři k překladu du Fresnoyovy básně Umění malby.

DU FRESNOY, ref. 128, s. 119.

²¹⁸ DÉMORIS, ref. 74, s. 39-40.

²¹⁹ DÉMORIS, ref. 74, s. 56.

je procítit soucitem. Dříve než učinil zázrak, chtěl cítit slabost a oplakávat mrtvého, kterého se chystal vzkřísit. Ve své přesvaté duši spojil radost s bolestí. Nakonec, podle setkání v jeho životě, svých vášní používal, učil nás, že na člověku ničím nepohrdal, neboť přijal jeho slabosti a svou povahu miloval, vroucně miloval i její nedostatky. Sám sebe přesvědčit o neskutečnosti svých pocitů je podle mého názoru urážkou mystéria inkarnace a nahrazení pravdy lží a kdybychom Krista chtěli falešně velebit, stačilo by pochybovat o všech důkazech jeho lásky. Protože měl skutečné tělo, nemohl prožívat falešné vášně a jelikož byl skutečným člověkem, musel se upřímně dojímat.“²²⁰

Na oblíbenost Senaultova spisu nejen u Le Bruna ukazuje přednáška malíře Pierra Mignarda.²²¹ Podle něj je radost malého Ježíška odlišná od stejného afektu u běžného dítěte, je nesobecká a doprovázená láskou k jeho matce. Podobně i Panna Marie prožívala často hned několik afektů v jedné chvíli, například vedle lásky i úctu ke Stvořiteli. Mignard i další teoretikové si proto byli vědomi, že afekty nutné pro vznešené náměty není možné studovat kdekoli a doporučovali se uchýlit k velkým vzorům, jako byl Raffael. Nezavrhovali sice zcela malbu podle modelu, ale upozornili na překážky, které mohou dobrý výsledek malby ohrozit.

Z výše uvedeného vyplývá, že využití příručky bylo v době vlády Ludvíka XIV. jedinou spolehlivou možností, jak dané potíže v zobrazování překonat. Svůj význam v daném ohledu měla především v době, kdy rozdíly mezi šlechtickým a nižším světem měly být v malbě patrné, neboť každá společenská skupina měla své vlastnosti, které nebylo možné si samovolně osvojit a přejít do vyššího společenství. To dokládá například Molière v osobě měšťáka pana Jourdaina.

²²⁰ „Or comme les passions sont les faiblesses plus naturelles de l'homme, il n'a pas voulu s'en exempter, et il a permis qu'elles nous fussent aussi bien des preuves de son amour que des assurances de la vérité de son incarnation. Il mêla ses larmes avec celles de Madeleine: quoiqu'il dût remédier à ses maux par sa puissance, il voulut les ressentir par la pitié; avant que de faire un miracle, il voulut souffrir une faiblesse, et pleurer un mort qu'il allait ressusciter. Il accorda la joie avec la douleur en son âme très-sainte. Enfin, selon les rencontres de sa vie, il usa de ses passions, il nous apprit qu'il n'avait rien méprisé dans l'homme, puisqu'il en avait pris les infirmités, et qu'il aimait bien sa nature, puisqu'il en chérissait même les défauts; car de se persuader que ses sentiments fussent imaginaires, c'est à mon avis choquer le mystère de l'Incarnation, imposer un mensonge à la vérité, et, pour rendre un vain honneur à Jésus-Christ, nous faire douter de toutes les preuves de son amour. Puisqu'il avait un corps véritable, il ne pouvait avoir de fausses passions; et puisqu'il était véritablement homme, il devait être véritablement affligé.“

SENAULT, Jean-François. De l'usage des passions. In: F. A. A. POUJOL a Abbé MIGNE, eds. *Dictionnaire des facultés intellectuelles et affectives de l'âme où l'on traite des passions, des vertus, des vices et des défauts*. Paris 1849, 853-1082, s. 878-879.

²²¹ FÉLIBIEN, ref. 4, s. 57-58.

2.9 Téma afektů u Descartesa

První autorem, který se vědomě snažil vášně tematizovat z jiného úhlu pohledu než rétoriky, morální filosofie, lékařství nebo fyziognomie byl René Descartes. Ve svých „Vášních duše“ se rozhodl o afektech pojednat jako přírodovědec, především z úhlu pohledu jejich mechaniky.

Jeho teorií afektů se opět zabývala velká řada studií, v této práci jsou vybrány pouze nejdůležitější, ve kterých je možné najít další literaturu.

K hlavním osobnostem, které se věnovaly Descartesově teorii afektů, patřila slavná autorka Rodis-Lewis, která své poznatky shrnula v předmluvě k vydání „Vášní“ duše z roku 1955.²²² Descartesovu teorii zasadila do kontextu spisů o vášních z různých oborů, vymezila Descartesův přístup a naznačila odlišnosti oproti ostatním textům.

Dílčí prací věnovanou pojetí humorů a temperamentů u Descartesa publikoval Deprun.²²³ Descartesův přístup má dle autora nejbližší k scholastickému, ale nově převádí starší galénovské termíny humorů, do světa aristotelovských tezí. Bohužel se autor více nevěnoval textům, které by na danou část Descartesovy teorie dále navázaly.

Stručnou charakteristiku Descartesova pojetí afektů v návaznosti na lékařské texty podal Starobinski.²²⁴

Pro předkládanou práci jsou podstatné články věnované vzájemnému vztahu názorů Le Bruna a Descartesa. Dané souvislosti se věnoval především Souchon, který Le Brunovu teorii považuje za téměř opsanou z práce Descartesa.²²⁵ V současnosti se ukazuje, že Le Brunova závislost na Descartesovi nebyla tak rozsáhlá, přebíral i autory jiných tradic jako byla lékařská a etická. Jeho návaznost na Cureaua i Sénaulta, jako reprezentanty starší tradice, byla v mé práci zmíněna již v předchozích kapitolách.

Praktické použití Descartesovy teorie v debatách akademiků ve svém článku rozebírá Helsdingen.²²⁶ Zaujala jej především přednáška původem vlámského sochaře van Opstala na téma Láokoóna, jehož malý model se nacházel v královské sbírce. Opstal (a pravděpodobně i Le Brun, ač není jmenován) pro vysvětlení vášní, které kněz prožívá, použili právě Descartesovu teorii.

²²² RODIS-LEWIS, Geneviève. Les Passions de l'âme. Introduction. In: René DESCARTES. *Les passions de l'âme*. Paris: J. Vrin. Lille: impr. de Taffin-Lefort, 1955, s. 5-39.

²²³ DEPRUN, ref. 143, s. 69–71.

²²⁴ STAROBINSKI ref. 145, s. 71.

²²⁵ SOUCHON, Henri. Descartes et Le Brun. In: *Les études philosophiques*. 1980, vol. XXXV, s. 427-458.

²²⁶ HELSDINGEN, ref. 7, 127-141.

Shrnutí Le Brunovy pozice vůči Descartesovi lze opět nalézt u Montagu, která přiřadila jednotlivé shodné pasáže z Descartesova a Le Brunova textu, což před její publikací žádný jiný autor neučinil.

Ačkoli byla Descartesova teorie po určitou dobu zakázaná, Le Brun z ní převzal několik zásadních bodů do své práce. Prvním je návaznost na představu krevního oběhu a reflexního oblouku ve spojení s „hybnými duchy“. Prvním, kdo ve své publikaci poprvé popsal princip krevního oběhu, byl v roce 1628 William Harvey, o jehož práci se při přípravě svého Pojednání o člověku Descartes zajímal.²²⁷ K novým objevům přidal poznatky tradované od antiky, například pojem humorů.

Lidskou povahu tímto způsobem podle něj určovaly nejmenší součásti krve, tzv. „hybní duchové“ („esprits animaux“). Hybní duchové nebyli homogenní, ale lišili se v množství, velikosti, míře neklidu (agité) a rychlosti a právě jejich charakter určoval lidskou povahu, která pro Descartesa ovšem nebyla provázaná s afekty duše.²²⁸

Navíc se hybní duchové zásadně podíleli na tělesném projevu afektu. Ze srovnání Montagu je patrné, že pasáž o pohybech svalů v závislosti na afektu Le Brun ve své přednášce téměř doslovně převzal a pracuje s ní i v dalších svých textech.

Jako konkrétní ukázkou vzniku afektu podle Descartesa lze zde uvést výše zmíněnou Le Brunovi připisovanou pasáž v Opstalově přednášce o Láokoónovi.²²⁹

„Říká se, že dva hadi, kteří se vynořují před Láokoónovy zraky a vrhají se na něj, jsou prvotní příčinou všech vášní, které jím zmítají. Poté, co byl tak strašlivý objekt představený duši prostřednictvím [hybných] duchů, kteří duši v mozku vykreslily vše, co by mohlo škodit, přiměla vzápětí k pohybu duchy sloužící k rozhýbání těch částí těla, kterých je potřeba pro obranu proti hrozbě. (...) Ale protože je jeho snaha marná, duše do tváře vtiskuje další stopy smutku a zoufalství, které se jí zmocnily. A protože v mozku se duchové nejvíce mísí pohybem vyvolaným šišinkou, která je podle názorů některých filosofů sídlem duše a vyvolává účinek duchů na nervy tolika způsoby, kolik pocítuje různých vášní. Je vidět, že části tváře se z důvodu blízkosti mozku proměňují nejrychleji.“²³⁰

²²⁷ PHILIPPE, ref. 55, s. 21.

²²⁸ STAROBINSKI, ref. 145, s. 71-72.

²²⁹ MALGOUYRES, ref. 213, s. 142.

Vzhledem k množství dochovaných kopií autor soudí, že se ve sbírce nacházely modely celého sousoší v životní velikosti i například Laocoonova busta. Během zmíněné přednášky bylo zřejmě použito malého sádrového modelu, jak se domnívá Helsdingen. Helsdingen rovněž připsal jednotlivé výroky v Opstalově konferenci dalším mluvčím, kteří nejsou jmenováni.

HELSDINGEN, ref. 7, 127-141.

²³⁰ „On dit que les deux serpents qui se presenterent à la veüe de Laocoon & qui se jetterent sur luy, sont la premiere cause de toutes les passions qui semblent l'agiter; parce qu'un objet si affreux, ayant esté representé à l'ame par le moyen des esprits qui luy font une peinture dans le cerveau de tout ce qui luy peut nuire,

Hlavní příčinou knězova afektu byla dvě zvířata - hadi, které spatřil, jak se jej chystají zahubit. Hybní duchové „vykreslili“ v mozku obraz nebezpečí a duše je ihned odeslala do nervů (vnímaných jako duté trubičky), aby pohnuly příslušnými svaly a Láokoónovo tělo začaly bránit. Bohužel Laokóonovy pohyby nemohly mít úspěch, duše proto podle dalšího působení afektů smutku (*tristesse*) a zoufalství (*désespoir*) „vytlačila“ hybné duchy do nervů, které pomocí mimických svalů pohnuly příslušnými částmi obličeje. Styčný bod těla a duše se podle obou autorů nacházel v šišince, takže hybní duchové odtud měli nejbližší k tváři.

Lze shrnout, že Le Brun od Descartesa převzal především poznání příčiny vzniku afektů a jejich projevů na lidském těle, zvláště ve tváři. Dále je karteziánské vnímání šišinky jako místa setkávání těla a duše, i když k ní na základě starší tradice přidává ještě srdce, které pociťuje účinky afektů, jak je zmíněno v kapitole o filosofických východiscích Le Brunovy teorie. Od francouzského filosofa malíř dále převzal rozdělení afektů jednoduchých a smíšených a opět jej zkombinoval se starším dělením na afekty žádostivé a vznětlivé. Podobně i Le Brunův výčet šesti jednoduchých afektů je totožný s Descartesovým (údiv, láska, nenávisť, touha, radost, smutek). Stejně jako Descartes i Le Brun za výchozí afekt, od něhož jsou odvozené další, považoval údiv (*admiration*), který není doprovázen žádným pohybem. Zcela proti Descartesovi se obrací Le Brunova fyziognomická teorie, kde docházelo ke srovnávání člověka a zvířete (blíže k tomu kapitola 2.6 předkládané práce). Stejně tak Le Brunovo dělení duše na části vychází ze starší tradice a taktéž zapojení srdce do procesu pociťování afektů karteziánské teorii neodpovídá.

elle donna aussi-tost un mouvement aux esprits qui servent à faire mouvoir les parties du corps dont elle a besoin pour se garantir du peril qui la menace. (...) Mais comme ses efforts sont inutiles, l'ame qui est saisie de tristesse & de desespoir, imprime d'autres marques sur le visage. Et parce que c'est dans le cerveau que les esprits se remuent davantage par les divers mouvements que leur donne cette glande, qui est selon l'opinion de quelques Philosophes le siege de l'ame, & qui les fait agir sur les nerfs en autant de manieres qu'elle ressent de passions differentes, on voit que les partie du visage estant fort proches du cerveau, elles reçoivent de plus prompts changements.“

FÉLIBIEN, ref. 4, s. 36-37.

3. Charles Le Brun: „Conférence sur l'expression generale et particuliere“

Le Brunově přednášce o zobrazování afektů s názvem „Přednáška o obecném a zvláštním výrazu“ je vzhledem k jejímu rozšíření v překladech po celé Evropě věnováno velké množství studií, z nichž téměř každá přináší odlišnou interpretaci nebo upozorňuje na jiné, dosud přehlédnuté aspekty.

Ačkoli byla Le Brunova studie publikována v řadě edic a velkém množství vydání, poprvé se její bližší rozbory v literatuře objevily až počátkem 20. století. Postupně byla zkoumána z řady úhlů. První skupina autorů se věnovala hledání, ze kterých spisů a do jaké míry Le Brun vycházel, zmíněný soubor textů byl průběžně zmiňován v předchozím textu mé práce. Druhá, rovněž průběžně zmiňovaná skupina, objevovala různé nové možnosti interpretace Le Brunova textu, často z pohledu soudobé filosofie.

Dosud nejpodrobnější studie věnovaná Le Brunovi byla publikována v roce 1994 Jennifer Montagu. Jak bylo již výše uvedeno, vycházela ze své disertační práce, ke které s odstupem let připojila i nové poznatky o Le Brunově teorii a díle a vytvořila komplexní analýzu Le Brunova textu přednášky o afektech. Součástí její knihy je především kritická edice textu a jeho překlad do anglického jazyka. Montagu se jako historička umění soustředila na analýzu Le Brunových kreseb, u kterých určila jejich předlohu a dohledala, ve kterých malbách je Le Brun sám použil. V další části knihy se věnovala využití kreseb v pracích evropských umělců 17. – 19. století. Přestože jde o práci obsáhlou, pouze okrajově zmiňovala hlubší kořeny jednotlivých pramenů, ze kterých Le Brun vycházel, jak bylo ukázáno v předchozích kapitolách.²³¹

Jeho „Přednáška o obecném a zvláštním výrazu“ navazovala na předchozí dnes nedochovanou přednášku o výrazu. Blíže se jí již nevěnoval, pouze na začátku shrnul pojmový aparát, se kterým dále pracoval. Definoval, co je obecným výrazem (imitace), zvláštní výraz považoval za výraz afektů. Dále zmínil, že conference přednesl především pro studenty umění, aby se mohli poučit o podobě a vzniku afektů a nemuseli se věnovat náročnému studiu, které Le Brun v oblasti vášni vykonal.

Dále na základě platónské tradice zprostředkované Charronem definoval vášň jako „pohyb duše v její senzitivní části“, kterým se duše přibližovala dobru nebo vzdalovala zlu, tím pádem Le Brun navazoval na tradiční rozdělení afektů na vášně žádostivé (concupiscible) a vznětlivé. Mezi vášně žádostivé řadil jednoduché afekty (láska – amour (obr. 1), nenávisť -

²³¹ MONTAGU, ref. 23.

haine, touha - desir, radost – joie (obr. 3), smutek - tristesse) a mezi vášně vznětlivé (irascible) patřily složené afekty (bázeň - crainte, smělost – hardiesse, naděje – esperance, zoufalství – desespoir, hněv - colere, strach - peur). Danou teorii vášní žádostivých a vznětlivých převzal přímo ze spisu Sénaultova, seznam afektů od Descartesa. Descartesovo je rovněž pojetí obdivu (admiration, obr. 2), jež měl být základem všech vášní, jednoduchých následovaných složených.

Dále považoval za nutné se věnovat projevům afektu na těle. Od Descartesa převzal základ mechaniky afektů. Podle Le Bruna byli hybní duchové na základě smyslového vjemu vytlačeni bušením srdce krví do mozku do oblasti šišinky, odkud byl (nebo nebyl) dán pokyn k jejich přesunu do nervů, které následně vyvolaly pohyb svalů a utvořily výraz určitého afektu.

Další pasáže popisují především objekty, které jsou prvotní příčinou vzniku afektů. Podle objektu charakterizuje daný afekt a následně jeho vliv na rychlost srdečního tepu, který ovlivňoval míru vytlačení hybných duchů.

V příručce následovala hlavní část Le Brunovy práce, ve které se zabýval konkrétními pohyby svalů vykreslujícími jednotlivé afekty. Na rozdíl od starších „Ripovských“ vzorníků se Le Brun soustředil výhradně na zobrazení tváře, nikoli na svaly celého těla. Hlava byla podle jeho teorie vnímána jako zmenšenina celého lidského těla, proto měla na těle výsadní postavení. Navíc podle karteziánskou teorie se tvář nacházela nejbližší šišince, odkud se hybní duchové přesouvali cestou nervů do svalů a jejich nejbližší cesta vedla k tváři. Ve tváři se afekty nejvíce projevovaly v místech výrazného působení mimických svalů, především v obočí.

Již poloha obočí umožňovala afekt zařadit do skupiny vášní žádostivých nebo vznětlivých, jednoduchých nebo smíšených. Le Brun rozlišil čtyři typy pohybů obočí, pohyb středu vzhůru, pohyb středu dolů, pohyb části u kořene nosu dolů směrem dolů a opačně směrem nahoru. Někdy stejný pohyb obočí mohl označovat dva zcela odlišné afekty, zařazení vášně upřesňovaly další rysy obličeje, především ústa, ale i poloha koutků očí nebo nosu. Podobně popsal čtyři druhy pohybů úst, pohyb středu vzhůru a naopak a pohyb koutků dolů a naopak. Všechny pohyby byly mezi sebou kombinovatelné a umožňovaly zobrazit větší počet různých afektů, které by člověk prožíval zároveň

Pohyb střední části obočí směrem vzhůru odkazoval k příjemným vášním žádostivosti, pohyb středu obočí směřující dolů odkazoval k bolesti. V případě příjemných žádostivých afektů se zároveň zvedaly i koutky úst. Na druhé straně ve smutku (obr. 5), který se projevuje pohybem střední části obočí vzhůru stejně jako příjemné vášně, se zároveň zvedala směrem

vzhůru i střední část rtů. V případě velké tělesné bolesti klesalo obočí v prostřední části směrem dolů a stejně klesaly i koutky očí. Ve smíchu obočí uprostřed klesalo a stejným pohybem se prohýbala od středu i ústa, nos a oči. V pláči obočí klesalo dolů v části u nosu, zatímco ústa se opět zvedala.

Zdůrazňováním obočí a úst Le Brun odmítl starší tradici, ve které okny do duše byly oči. Le Brun zmiňoval pouze pohyby očních koutků, ale pohled do očí pro něj pohled do duše neznamenal. Na jiném místě píše, že z očí bylo podle Le Bruna možné vyčíst rozbouření duše, ale nikoli druh afektu.

Popisy jednotlivých afektů Le Brun přímo převzal ze spisů Descartesa²³² (láska – amour, nenávisť – haine, touha – désir, radost – joie, smutek – tristesse, naděje – esperance, obdiv – admiration, touha – désir). Od Charrona pak bázeň – crainte, desespoir - zoufalství, od Cureaua smělost – hardiesse, hněv – colere jak bylo zmíněno výše.

Hlavními cíli Le Brunovy příručky proto bylo především vytvoření vzorů pro afekty, se kterými nebylo snadné se ve společnosti setkat. Pokud se umělec seznámil s principy fungování mechaniky afektů, mohl je použít i bez imitování vzoru v postavě jakékoli osoby, kterou zobrazoval. Protože afekty odrážely pohyby duše, ve tváři se projevovaly v pohybu. Le Brun proto po vzoru klasicistní teorie, která se snažila zachycovat v malbě vždy hlavní okamžik děje, ze kterého bylo možné odhadnout, co mu předcházelo a co bude následovat, rovněž zobrazil vždy vrcholnou fázi průběhu afektu. Afekty v popisech a kresbách navíc nejsou zobrazením skutečných vášní, jak bylo řečeno výše, jejich konkrétní podoba závisela na charakteru a temperamentech a proto Le Brun zobrazil a popsal pouze ideální, čistou a racionální podobu běžných afektů. Le Brun vybral pouze nejčastější zpodobované afekty, ale zároveň připustil možnost kombinování jednotlivých pohybů tváře a tím zvýšení množství souboru afektů

Konkrétní využití příručky v umělecké praxi bylo složitější, což záhy pochopila nastupující generace umělců a začala se proti příručce vymezovat a z různých důvodů ji odmítat.

²³² DESCARTES, ref. 216.

4. Odmítnutí Le Brunovy teorie

Již na konci 17. století začali mít mnozí Le Brunovi žáci k jeho teorii výhrady. Nezavrhovali celé malířovo dílo, ale začali publikovat argumenty směřující proti využívání sborníku ve výuce. Co je většinou autorů společné a je v protikladu k Le Brunově textu, je především uznávání starších tezí o mechanice afektů, především sídlo duše v srdci, kde jsou afekty pociťovány, pojetí očí jako oken do duše, dělení vášní na dvě skupiny odvozených od lásky a nenávisti, trojstupňové uspořádání lidské duše a seznam afektů.

Blíže se názorům daných autorů doposud nejvíce věnovala Montagu v sedmé kapitole své práce, kde sledovala Le Brunův vliv na umění až do počátku 19. století. Zabývala se zde především umělci, kteří se ve své výtvarné tvorbě přímo inspirovali Le Brunovými nákresy, méně rozebírá texty, které se k teorii zobrazování afektů konkrétně vyjadřují. Velkým přínosem Montagu je i obrana obrana Le Brunova díla proti nařčením, kterým se po smrti již bránit nemohl a vysvětlením jeho východisek.²³³ Dále je třeba zmínit podstatný text Démorisův, který shrnuje hlavní teze autorů propagujících ideu práce podle přírody a nikoli příručky a důležitou roli myšlenky vcítění.²³⁴ Třetím hlavním textem zabývajícím se kritikou Le Brunových názorů byl Helsdingen.²³⁵

Hlavní kritiky Le Brunova textu lze rozdělit do několika skupin. Prvním autorem, již zmíněným na začátku druhé kapitoly, který se přestal o Le Brunovi vyjadřovat zcela pozitivně byl malíř a kritik Roger de Piles. Proti Le Brunovi se obrací ve svém „Kurz malby podle principů“ („Cours de peinture par principes“) a ve více než volném překladu Du Fresnoyovy básně „O umění malířském“ („De arte graphica“).²³⁶ Přímou kritizoval níže zmíněné prvky Le Brunovy teorie.

Podle de Pilese bylo úkolem umělce především napodobováním přírody, v případě afektů živého modelu nebo umělce v zrcadle. Publikace Le Brunovy příručky ovšem dle de Pilesa vedla umělce k opomíjení studia přírody a upřednostňování nápodoby vzoru z příručky.²³⁷ S tím je spojené i vytýkání přílišné teoretičnosti příručky, zatímco malíř spíše

²³³ DÉMORIS, ref. 74, s. 39-67.

²³⁴ DÉMORIS, ref. 74, s. 39-67.

²³⁵ HELSDINGEN, ref. 7, 127-141.

²³⁶ DÉMORIS, ref. 74, s. 45 – 46.

Jako podklad pro toto tvrzení uvádí Démoris datum vydání de Pilesova překladu, tedy rok 1668. Ve stejném roce nebo i již dříve přednesl Le Brun svou Conférence de l'Expression générale et particulière.

²³⁷ Je ovšem zajímavé, že kresba podle živého modelu se na akademických objevila až o mnoho let později a zejména v případě aktů byla doprovázena skandálem ve společnosti.

potřeboval praktický vizuální model, snáze napodobitelný a měl by více pozorovat skutečné projevy afektů v lidské tváři než se teoreticky vzdělávat. Nejsnazší by mělo být pozorování sama sebe, neboť i umělec je člověkem, podobným těm, které zobrazuje. Měl by se tedy vžít do zobrazované osoby, jedině tak bude schopen věrně afekt zobrazit. S tím souvisí riziko přílišného podlehnutí danému afektu, které by uměleckou práci znemožňovalo, takže de Piles varuje, že je nutné imaginaci korigovat rozumem. Na daný aspekt poprvé upozornil již R. Démoris.²³⁸

„Le Brun vytvořil traktát o vášních, pro který převzal většinu definic z toho, co napsal Descartes. Ale vše, co tento filosof řekl, se týká pouze pohybů srdce, zatímco malíři potřebují znát pouze to, co je viditelné ve tváři. Když pohyby srdce vyvolávají vášně podle definic, které jsme afektům přiřkli, je těžké poznat, jak tyto pohyby formují rysy tváře, jež je představují našim zrakům. Navíc Descartesovy definice nevznikly vždy na míru schopnostem malířů, jež nejsou všichni filosofové, přestože jsou duchaplní a mají zdravý rozum. Postačí, aby věděli, že vášně jsou pohyby naší duše, která, aniž by čekala na příkaz nebo úsudek rozumu, se nechává unášet určitými dojmy při pohledu na některé objekty. Malíř by se měl nad těmito vášněmi pozorně zamyslet a v zobrazení je zpřítomnit, přestože přítomné nejsou. Měl by se sám sebe ptát, co by přirozeně učinil, kdyby jej překvapila stejná vášně, nebo ještě lépe, je třeba zaujmout místo postavy prožívající afekt, svou představivost rozpálit nebo ji usměrnit podle stupně živosti nebo jemnosti, kterou vášně vyžaduje a poté, co ji prožil a dobře procítil, mu pomůže zrcadlo, které poslouží jako model stejně jako o věci poučená osoba.“²³⁹

Podobně nutnost malby podle modelu a to nejlépe podle sebe sama, vžitého do zobrazovaného subjektu, zmínil i další člen nastupující generace akademiků, Antoine

JEŽKOVÁ, ref. 13.

²³⁸ DÉMORIS, ref. 74, s. 49.

²³⁹ „Le Brun a fait un traité des passions dont il a tiré la plupart des définitions de ce qu'en a écrit Descartes. Mais tout ce qu'en a dit ce philosophe ne regarde que les mouvements du cœur, & les peintres n'ont besoin que de ce qui paroît sur le visage. Or quand les mouvements du cœur produisent les passions selon les définitions qu'on en donne, il est difficile de savoir comment ces mouvements forment les traits du visage qui les représentent à nos yeux. De plus, les définitions de Descartes sont pas toujours mesurées à la capacité des Peintres qui ne sont pas tous philosophes, quoique d'ailleurs ils aient bon esprit & bon sens. Ils suffit qu'ils sachent que les passions sont des mouvements de notre ame qui se laisse emporter à certains sentiments à la vue de quelque objet, sans attendre l'ordre, & le jugement de la raison. Le Peintre doit envisager cet objet avec attention, & le représenter présent quoiqu'absent, & se demander à soi-même ce qu'il feroit naturellement s'il étoit surpris de la même passion. Il faut même faire davantage: Il faut prendre la place de la personne passionnée, s'échauffer l'imagination, ou la modérer selon le degré de vivacité, ou de douceur qu'exige la passion, après y être entré & l'avoir bien sentie: le miroir est pour cela d'un grand secours, aussi bien qu'une personne qui étant instruite de la chose voudra bien servir de modele.“
DE PILES, ref. 217, 147-148.

Coypel, na jehož text upozornil Coquery. Coypel dokonce doporučoval studovat mimiku němých osob, která je výraznější než u běžných lidí.

„Měli byste vášně vyvolat nejen četbou všeho, co se vztahuje k vašemu námětu, ale především předváděním stejných gest a jednání jaké činí osoby, které máte zobrazit.“²⁴⁰

Jak upozornil Démoris, překvapivě ve stejném duchu se vyjádřil i Félibien, jehož názory na podstatu umění, jak bylo ukázáno v předchozích kapitolách, se od Le Brunových příliš nelišily. Ve svém čtvrtém setkání se vyjádřil, že malíř musí afekty nejen dobře znát, ale měl by si sám jejich účinky vyzkoušet, aby jim porozuměl a mohl je dobře zobrazit.²⁴¹ Přesto nebylo snadné ani se do zobrazované postavy vcítit, ani nechat afekt předvést na modelu, takže použití příručky, nelze zcela zavrhnout, jak je patrné z následujícího citátu.

„Kdyby tak jen šlo uspořádat pohyby vášní jako se aranžují části těla. Když by měl malíř před sebou člověka, kterého přiměje učinit, co se mu zlíbí, mohl by v něm zároveň vzbudit vášně, již má zobrazit a nebylo by nutné tak přesně pátrat po původu vášní filosofickými zkoumánými, neboť příroda by je v případě potřeby znázornila a poskytla tak dostatek možností je napodobit.“²⁴²

Jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, značná část Le Brunovy práce vycházela z tradice rétoriky. Je zajímavé, že hlavní argument proti Le Brunově spisu vycházel ze stejné tradice. Požadavek, aby herec sám danou vášně prožíval, chce-li ji věrohodně předvést, odvozuje Démoris²⁴³ od Horatia a jeho rad hercům, ale jde o již strašitě postulát, obsažený v Aristotelově Poetice.²⁴⁴ Následně se objevuje především v rétorických spisech, například

²⁴⁰ „Vous devez vous exciter non seulement par la lecture de tout ce qui convient à votre sujet, mais en faisant vous-mêmes les gestes et les actions des personnages que vous avez à représenter.“ Cit. podle: COQUERY, ref. 79, s. 33.

²⁴¹ „Protože je nutné, aby duch malíře vstoupil, lze-li to tak říci do samotného námětu, který zobrazuje. Nemůže jednání dobře namalovat, pokud jej natolik nevstřebá do svého ducha, aby jej viděl před očima a dokud se nevžije do stejných pocitů, jaké prožívají osoby, které zpodobuje, jako to kdysi činil Polus (...).“
„Car il faut que l'esprit d'un Peintre entre, s'il faut ainsi dire, dans le Sujet même qu'il représente. Il ne peut bien peindre une action, s'il ne la met tellement dans son esprit, qu'il la voye comme devant ses yeux, & s'il ne prend les mêmes sentiments des personnes qu'il faisoit figurer, comme faisoit autrefois ce Polus (...).“
FÉLIBIEN, ref. 127.

²⁴² „Si l'on pouvait disposer les mouvements de l'âme comme l'on fait les membres du corps, et si lorsqu'un Peintre a un homme devant lui auquel il fait faire telle action qui lui plaît, il pouvoit en même temps faire naître dans cet homme qui lui sert de modèle, la passion qu'il veut représenter, il ne seroit pas nécessaire de rechercher si exactement l'origine des Passions par des raisonnemens de Philosophie, parce que la Nature, en les représentant quand on en auroit besoin, fourniroit suffisamment de moyens pour les imiter.“
FÉLIBIEN, ref. 127.

²⁴³ DÉMORIS, ref. 74, s. 48.

²⁴⁴ „Dále ať se básník ve všem podle možností snaží, aby se vcítit v postavení svých osob a v duchu spolu s nimi hrál. Neboť nejpřesvědčivější pro stejnou povahu působí, kdo má stejné city – nejpravdivěji bouří, kdo sám jest pobouřen, a nejpravdivější se horší, kdo jest rozzloben.“
ARISTOTELES, ref. 202, s. 364.

u Quintiliána, na něhož de Piles přímo odkazuje. Do francouzského prostředí se podobně jako celá teorie zobrazování afektů dostal mimo jiné i z italského prostředí a to prostřednictvím traktátu „Dialogo“ Lodovica Dolceho z roku 1557, na který přímo odkazují další autority, jako byl Du Fresnoy.²⁴⁵

De Piles stejné názory dokázal prezentovat i v překladu Du Fresnoyovy básně, kde se ovšem v latinském originále podobný požadavek neobjevuje, ale dle Démorese byl de Piles o prospěšnosti svého názoru natolik přesvědčen, že pro jeho potvrzení byl ochoten v překladu i pozměnit smysl původního textu.²⁴⁶ Ve výkladu odsoudil zde studium, které bylo podle dobové praxe studiem teoretických traktátů, a doporučil pozorování skutečné vášně, tedy práci podle živého modelu, nejlépe podle sebe sama. V závěrečných vysvětlivkách jednotlivých veršů básně opět zopakoval, že nejvhodnější je, když se umělec sám vžije do zobrazované osoby, aby na vlastním těle poznal působení požadované vášně.²⁴⁷

Další de Pilesova kritika se rovněž obracela proti poznatkům inspirovaným rétorikou. Jak bylo výše řečeno, Le Brunův vzorník lze interpretovat jako druh obrazového jazyka sloužícího ke sdělování obsahu díla. Podle de Pilese by měl být námět díla natolik komplexní, že pro jeho vysvětlení by neměl stačit jen omezený počet afektů, které příručka uváděla. Dokonce podle Pilesova názoru, jak je zřejmé z následujícího citátu, v přírodě existuje nekonečný počet různých podob výrazu vášni, které by měl malíř zobrazovat, ale kopírováním Le Brunovy příručky se zmíněné velké množství afektů zpodobit nepodaří.

„Na tomto místě by se hodilo pojednat o vášních duše, ale všiml jsem si, že je nemožné podat popis každé vášně, který by byl pro umění velkým přínosem. Naopak se mi zdálo, že pokud by se zachytily jejich určité rysy, které by malíře nezbytně nutily se jimi řídit jako zásadními pravidly, *malba by se zbavila této znamenité rozmanitosti výrazů*, která závisí pouze na nekonečném počtu různorodých představ, ale nových výtvorů je tolik, kolik je na světě nových lidských myšlenek. Stejná vášně může být vyjádřena stejně krásnými způsoby, než pohled vyvolá potěšení, záleží na větších či menších malířových vlohách a divácích, kteří vášně pociťují.“²⁴⁸

²⁴⁵ DU FRESNOY, ref. 128, s. 118-119.

²⁴⁶ Latinské verše „Varius affectus animi vigor exprimit ardens, Solliciti nimium quam sedula cura laboris“, zde přeložil následovně. „Les mouvements de l'âme qui sont étudiés ne sont jamais si naturels que ceux qui se voient dans la chaleur d'une véritable passion.“ Česky: „pohyby duše, které jsou předmětem studia, nejsou nikdy tak přirozené jako ty, které lze spatřit v skutečné horoucí vášni.

DU FRESNOY, ref. 128, s. 24-25.

²⁴⁷ DU FRESNOY, ref. 128, s. 118.

²⁴⁸ „Ce serait ici le lieu de parler des passions de l'ame: mais j'ai trouvé qu'il étoit impossible d'en donner des démonstrations particulieres qui puissent etre d'une grande utilité à l'art. Il m'a semblé au contraire, que si elles étoient fixées par de certains traits qui obligeassent les Peintres à les suivre nécessairement comme des regles essentielles, ce serait ôter à la Peinture cette excellente variété d'expression, qui n'a point d'autre

Podobně se ve své přednášce několikrát vyjádřil i Testelin, jak vyplývá z následujícího textu.

„Není možné přesně předepsat znaky všech vášní. Proto malíř musí brát ohled na všechny tyto rozdíly, aby přizpůsobil výrazy vášní lidským tvarům, proporcím a siluetě.“²⁴⁹

Na Le Brunovu obranu nutno podotknout, že jednotlivé výrazy, podle Poussinových slov „písmena abecedy“, mu sloužily ke sdělení, které mělo být předneseno srozumitelným způsobem. Jeho kresby i popisy umožňovaly použití v jakémkoli kontextu a přednáška o fyziognomii dokládá jeho zájem i o stabilní lidské vlastnosti, které mohly způsobovat proměnu konkrétního projevu afektu v konkrétní tváři. U obrazového jazyka složeného z velkého množství znaků, tedy podob afektů, se nabízí otázka široké srozumitelnosti, která by zřejmě nemusela být velká. Navíc, jak bylo ukázáno v předchozích kapitolách, Le Brunova příručka odpovídá tradici rétoriky, pro kterou byl adresát promluvy stejně důležitý jako promluva samotná, neboť ji v zásadě určoval.²⁵⁰

Přestože Le Brun ve své přednášce i textu kladl důraz na pohyby mimických svalů, které nejvíce odrážely prožívané vášně a byly pro malíře dobře zobrazitelné, de Piles, jak bylo řečeno výše, příručku kritizoval jako neúčelnou pro malířské potřeby, ale zároveň přišel s myšlenkou, že vášně se projevují nejvíce v očích, zvláště silně například radost, hněv nebo smutek.²⁵¹

principe que la diversité des imaginations dont le nombre est infini, & les productions aussi nouvelles que les pensées des hommes sont différentes. Une même passion peut être exprimée de plusieurs façons toutes belles, & qui feront plus ou moins de plaisir à voir, selon le plus ou le moins d'esprit des Peintres qui les ont exprimées, & des spectateurs qui les sentent.“

DE PILES, ref. 217, s. 146.

²⁴⁹ „Il n'est pas possible de prescrire précisément toutes les marques des différentes passions, qu'ainsi le peintre doit avoir égard à toutes ces différences pour conformer les expressions des passions au caractère des figures, à la proportion et aux contours.“

Testelin, cit dle FONTAINE, ref. 8, s. LVIII-LIX.

²⁵⁰ Castellaniová v dané souvislosti poukazuje na Platónův Faidros nebo Cicerův spis O řečníkovi.

MATHIEU-CASTELLANI ref. 65, s. 48.

²⁵¹ „Všechny části tváře přispívají k zviditelnění pocitů srdce, ale především oči, které, jak říká Cicero, jsou dvě okna, ve kterých je duše vidět. Vášně, které oči vyjadřují, jsou zejména potěšení, skleslost, pohrdání, přisnost, přívětivost, obdiv a hněv. Radost a smutek by do této skupiny také mohly patřit, kdyby se neprojevovaly zejména v obočí a ústech. (...) Nicméně pokud [obočí a ústa] dokážete spojit s jazykem očí, dosáhnete u všech vášní duše úžasné harmonie.“

„Les parties du visage contribuent toutes à mettre au dehors les sentiments du cœur; mais sur-tout les yeux, qui sont, comme dit Ciceron, deux fenêtres par où l'ame se fait voir: Les passions qu'ils expriment et plus particulièrement sont, la plaisir, la langueur, le dédain, la sévérité, la douceur, l'admiration & la colere: la joie & la tristesse pourroient encore être de ce nombre si elles ne partoient plus particulièrement des sourcils & de la bouche; (...) néanmoins si vous savez les joindre avec le langage des yeux, vous aurez une harmonie merveilleuse pour toutes les passions de l'ame.“

DE PILES, ref. 217, s. 151.

Démoris ještě upozornil na Félibienův názor na zobrazování afektů a spojil jej s kritikou Le Brunova vzorníku. Zejména Démoris vyzdvihl pasáž z Mignardovy přednášky. Félibien je sice především autorem zápisu, ale podle Démorise popis afektů v díle odpovídá Félibienovu myšlení. Bohužel Démoris nikde svou tezi nedokládá ničím více než níže uvedeným citátem z *conférence* věnované Raffaelově Madoně s Ježíškem.

„Pokud jde o malbu silných vášní, kdy duše tolik zmítá všemi částmi těla (...), není pro malíře těžké dát postavám dostatečně výmluvný výraz toho, co chce zobrazit. Ale pokud je třeba ukázat v obraze vášně, které účinkují pouze málo a slabě, nebo afekty ukryté na dně srdce, musí mistr ukázat své velké schopnosti, neboť musí znát povahu těchto afektů, jak jsou propojené v duši a jak se projevují navenek, aby mohl na těle zformovat pravdivé a přirozené znaky, které je umožňují rozeznat.“²⁵²

Démoris uvedenou pasáž spojil s kritikou Le Brunova traktátu, který se měl věnovat pouze nejvýraznějším afektům, které pro malíře nejsou problémem zobrazit, a naopak poučení pro příklad méně výrazných afektů v knize chybělo.²⁵³ V následujícím textu se mluví o radosti, což je afekt Le Brunem popisovaný (pojetí malého Ježíška byla již popsáno v předchozí části). Naopak příručka v případě, kdy mezi lidmi daný afekt nebylo možné spatřit, mohla být jednou z mála možností, jak se student mohl s podobným afektem seznámit.

U Félibiena lze nalézt spíše jiný druh kritiky Le Brunova traktátu. V šestém „Setkání“ z roku 1679, kde se věnoval promýšlení toho, co by měl obsahovat dobrý traktát o umění, připouští, že i jeho pojednání by mohlo selhávat. Pochyboval, zda je vůbec možné převést jakékoli znalosti o vizuálním umění do slov. Samotná výuka umění, praktikovaná na akademii, podle něj byla pochybná, neboť malbu považoval za „znalost, které se nelze naučit jen prostřednictvím proslův“.²⁵⁴ Malíři tím zároveň přiznal i větší schopnosti než literátovi, neboť jeho umění přesahovalo slovní diskurs, což nebyl případ Le Brunovy příručky, kde kresby pouze vyjadřovaly text.

²⁵²Raffaelův obraz se dnes nachází ve sbírce Louvru.

„Lors qu'il n'est question que de peindre de fortes passions où l'ame agite tellement toutes les parties du corps qu'il n'y en a point qui ne fasse voir par ses mouvements l'estat où se trouve celui qui est ému d'une forte haine ou d'une furieuse colere; Il n'est pas mal aisé au Peintre de donner à ses figures une expression assez significative de ce qu'il veut représenter. Mais quand il est besoin de montrer dans un Tableau des passions qui n'agissent que peu & foiblement ou de ces affections cachées dans le fond du cœur; c'est alors qu'Ouvrier à lieu de donner des marques de sa grande capacité, puis qu'il doit sçavoir la nature de ces émotions; comment elles sont engendrées dans l'ame, & de quelle sorte elles paroissent au dehors, afin de former sur le corps de ses figures des signes veritables & naturels.“

FÉLIBIEN, ref. 4, s. 56 – 57.

²⁵³DÉMORIS, ref. 74, s. 47.

²⁵⁴ „(...) une connaissance (...) qui ne s'apprend point par le seul discours.“
FÉLIBIEN, ref. 127.

Félibien společně s de Pilesem ve své kritice předznamenal již romantickou teorii vcítění se do zobrazovaného subjektu, která znovu ožila během nastupujícího 18. století a přetrvala až do minulého století. Například V roce 1924 Henri Puvis de Chavannes ve svém článku odmítl považovat Le Brunův spis za umělci skutečně využívaný vzorník. V romantickém duchu považoval imitaci kreseb ze vzorníku za doklad neschopnosti umělce, je proto logické, že se snažil obhájit kvality slavných mistrů.²⁵⁵

Jak zmiňuje Montagu v úvodu své knihy, s dědictvím požadavku na umělce, aby svůj námět procítil, se setkáváme i v dnešní době, kdy Le Brunovo umění (vzniklé na základě jeho teorie) se stále těší spíše skromnějšímu zájmu široké veřejnosti, která jej vnímá jako příliš racionální a studené.²⁵⁶

Podobně se proti Le Brunovi obrátil i Grégoire Huret, jehož kritikou Le Bruna se zabýval Helsdingen, i když především v souvislosti s debatou o Láokoónovi.²⁵⁷ V roce 1670 publikoval traktát věnovaný malbě s názvem „Optika portrétování a malby ve dvou částech“ („Optique de portraiture et peinture en deux parties“) a podle Helsdingena jím reagoval na Le Brunovy přednášky z 60. let.²⁵⁸

Huret vstoupil na akademii v roce 1663 a věnoval se výuce perspektivy a na stejné pozici vystřídal svého odpůrce Abrahama Bosseho. Svůj spis koncipoval tak, aby byl prakticky využitelný studenty umění. Protože šlo o časté téma debat, věnoval se i afektům. Podobně jako Félibien, se ani Huret nedomníval, že by bylo možné afekty vyčerpávajícím způsobem slovně popsat tak, aby z daného popisu mohl čerpat malíř ve své práci. Jazyk podle něj neumožňoval popsat zcela přesně všechny rysy afektů na všech typech lidí. Pokud by někdo chtěl podobný projekt vytvořit, musel by každý afekt samostatně pojmenovat. Vedle afektů jednoduchých existovaly i smíšené, takže jich byl nekonečný, nepopsatelný počet.

Závěrem dané kritiky Le Brunova textu lze zmínit, že nemožnost převodu návodu na tvorbu kvalitního uměleckého díla, jehož byly výrazy nedílnou součástí do slov, si byla vědoma i akademie jako celek. V přednášce o kompozici se akademikové shodli, na následujícím závěru. '

„Akademie učinila závěr, že není možné předepsat pravidla formy [uměleckého díla] v podobě předpisu, neboť každý musí pracovat podle svých schopností a síly svého génia.

²⁵⁵Článek pojednává o výzdobě Versailles – Le Brunově nejznámější práci a zároveň vrcholného díla francouzského umění, které bylo třeba obhájit za každou cenu. Inspirační zdroj Tubyho sochy Radosti proto autor nehledá v Le Brunově vzorníku.

DE CHAVANNES, Henri Puvis. Une étrange théorie sur l'art du XVIIe siècle. In: *La renaissance de l'art français et des industries de luxe*. 1924, vol. 7, s. 454–457.

²⁵⁶MONTAGU, ref. 23, s. 2-4.

²⁵⁷HELSDINGEN, ref. 7, 127 – 141.

²⁵⁸HURET, Grégoire. *Optique de portraiture et peinture en deux parties*. Paris: l'auteur, 1670.

Proto rady, již lze dát studentům, se omezují na tři hlavní. Za prvé je třeba studovat historické náměty v díle nejlepších autorů, aby student pochopil hlavní myšlenky a nezbytné součásti díla. Za druhé je nutné nenápadně sladit kontrasty ve všech částech kresby, aby vzniklá harmonie lahodila oku. Do třetice se doporučuje přiklonit se ke krásným příkladům nejlepších děl, aby se duch nasytil krásnými idejemi, které následně lze při sestavování obrazu využít.²⁵⁹

Ve stejném duchu jako de Piles se dále Huret vyjádřil o zbytečnosti teoretických informací pro aktivního malíře, jež by měl vzor vhodný k napodobení nalézt především ve vlastním nitru.

„Studentovi je možné ukázat, v čem spočívá síla Michelangelových figur nebo jednoduchost a jemnost Raffaelova a dalších, aniž by mu byl mozek zahlcován informacemi o původu a síle afektů jako je láska nebo nenávist a všech dalších, které závisí nebo se podílí na těchto dvou hlavních, jež byly až dodnes námětem sporů tolika autorů, jejichž práci považují za tak zbytečnou, jako kdyby si někdo pobývající v Indii dal tu práci mi napsat, co si myslí, že se děje v mém pokoji, místo toho, aby popsal co vidí a dělá v tom svém. Vytvořit tolik svazků, aby bylo sděleno utrpení a vzrušení, které různé vášně způsobují, znamená v nás vyvolat jen nepříjemnou vzpomínku na již prožité afekty a nenaučí nás nic nového, protože, pro náš klid, je již všechny známe a cítíme až příliš dobře.“²⁶⁰

Zajímavou kritikou zobrazování afektu je u Hureta i nemožnost spolehlivě rozlišit tělesné projevy afektů z téže skupiny (odvozených od lásky nebo nenávisti). Pouze v případě prudkých vášní nenávistné skupiny byly vodítka další části těla, jejichž pohyb dané afekty rovněž vyvolávaly.²⁶¹ Zde je opět otázkou, zda Helsdingenem připomenutá pasáž Huretova

²⁵⁹ „L'Académie conclut qu'il n'était pas possible de prescrire des règles sur la forme des ordonnances parce que chacun y doit agir selon la disposition et la force de son génie; que le conseil qu'on pouvait donner aux étudiants se réduisait à ces trois chefs, à savoir premièrement de bien étudier les histoires dans les meilleurs auteurs, afin d'en bien comprendre les idées principales et les parties essentielles secondement de ménager discrètement le contraste en toutes les parties de son dessin pour en former une agréable harmonie à la vue, et enfin de s'attacher aux beaux exemples des plus excellents ouvrages, afin de se remplir l'esprit de belles idées pour s'en servir dans la construction des ordonnances.“
FONTAINE, ref. 8, s. LX.

²⁶⁰ „Comme par exemple, en quoy consiste la force & la fierté des figures de Michel-Ange, la facilité & douceur de celles de Raphaël, & ainsi des autres, sans luy remplir la cervelle de l'origine, de la force des passions, comme de l'amour & de la haine, & de toutes les autres qui descendent ou participent de ces deux principales, qui ont servy jusques à present de sujet de contradiction à un si grand nombre d'Autheurs, desquelles j'estime le travail aussi inutile, que de celuy qui estent aux Indes prendroit la peine de m'écrire des nouvelles de ce qu'il croit qui se passe en ma chambre, sur ce qu'il voit, qui ce fait en la sienne au lieu où il est, car de faire tant de gros volumes pour nous dire les peines & agitations que les différentes passions nous causent, c'est nous donner seulement un fâcheux resouvenir, & ne nous apprendre rien de nouveau, puisque nous ne les sçavons & sentons que trop pour nostre repos.“
HURET, ref. 258, s. 103.

²⁶¹ HURET, ref. 258, s. 128.

textu se obrací proti Le Brunovi, kde afektů byl konečný počet a jejich projevy byly velmi výrazné.

U Hureta se objevil ještě další směr kritiky Le Brunova textu a to škodlivost zkoumání zavrženíhodných afektů, jako je například beznaděj. I daná kritika vychází z rétorických textů. Jak uvádí Castellaniová s odkazem na Quintiliána, již v Athénách nebylo doporučováno vyvolávat silné afekty.

Huret doporučuje, že malíř by se měl zdržet jejich zobrazování, neboť lidské štěstí spočívalo v radosti ducha a radost ducha zase závisela na potěšení získávané ze smyslů, a tak by malíř ve svém díle neměl zobrazit nic, co by potěšení bránilo (musí dodržovat pravidla kompozice díla, ale uplatňovat i určitou cenzuru), aby neohrožoval zdraví vnímatelů s citlivou imaginací.

„A proto čím méně o nich budeme přemýšlet, tím lépe a zejména o mimořádně špatných vášních jako je beznaděj a zuřivost, které by se nikdy neměly na obrazech zobrazovat, neboť by mohly ohrozit zdraví diváků jemné imaginace zaplněním jejich ducha odpornými idejemi. Nadto je nutné podotknout, že beznaděj je jen smutkem nebo žalem krajního stupně a zuřivost by neměla být počítána do souboru vášní, neboť jde o jedem vyvolanou nemoc, kterou lze chytit při různých příhodách a již lze léčit různými léky stejně jako jiné nemoci zaviněné jedy.“²⁶²

Následně se teorie umění začala věnovat jiným otázkám a Le Brunův traktát začal být znovu zkoumán a také i kritizován až počátkem 19. století.²⁶³

²⁶² „Et c'est pourqoy le moins que nous y pouvons penser est le meilleur, & particulierement aux extrêmes des mauvaises, comme le desespoir & la rage, lesquelles aussi on ne doit jamais représenter sur les Tableaux, puisque cela ne peut qu'offenser la santé des regardans, qui ont l'imagination tendre, leur remplissant l'esprit d'horribles idées surquoy on doit remarquer que le desespoir n'est qu'une tristesse ou chagrin en son suprême degré, & que la rage ne doit pas estre mise au nombre des passion, pusique c'est une maladie venineuse qui se peut acquerir par divers accidents, ausquels on peut couper chemin ou en guerir par diffrens remedes, ainsi que les autres maladies causées par les venins.“

HURET, ref. 258, s. 103.

²⁶³ Otázce vlivu Le Bruna a případné kritiky v 19. století jsem se věnovala ve své diplomové práci na Ústavu pro dějiny umění.
JEŽKOVÁ, ref. 13.

5. Závěry

Ze studia literatury a pramenů vyplývá, že Le Brunova teorie fungování a zobrazování afektů by pravděpodobně nikdy nevznikla bez založení akademie. Ta byla od začátku spojená s myšlenkou ideálního pojetí centralizovaného státu, který měl za úkol vyučovat a šířit styl, na něž akademie měla monopol díky jeho utváření během pravidelných conférences, debatách kodifikujících pravidla utváření ideální kompozice dokonalého obrazu. Le Brunův vzorník afektů proto nepředstavoval vášně takové, jak skutečně v životě vypadají, ale jaké by měly být, studentům umožnil se seznámit s jejich základní, očištěnou formou. Autor si byl vědom, že jeho vzorník je do určité míry pouze abstrakcí hlavních afektů, které člověk prožívá, ale jeho popisy mechaniky afektů umožňovaly studentovi osvojit si princip příčiny a následku, kde prvotní příčinou byl vnímaný objekt vyvolávající v duši pohyby afektů a následně je vyvolán pohyb mimických svalů příslušejících určité vášni. Na základě dané znalosti bylo možné afekty zobrazit na jakémkoli typu lidské postavy, temperamentu a charakteru, přesně tak, jak se s nimi lze setkat v přírodě.

Jak se dále ukazuje, Le Brunova přednáška je velmi úzce spjata s rétorickými spisy. Jednotlivé afekty umělci mohly posloužit jako součást „řeči“, především její části „actio“, která pro dosažení úspěch přesvědčování upozorňovala na nutnost použití gest a výrazů. Celkové dílo následně mohlo diváka dojmout a přesvědčit jej o pravdivosti sdělení. Aby se přesvědčování zdařilo, bylo nutné věnovat pozornost publiku, pro které je sdělení určeno, aby byla „němá promluva“ srozumitelná. Le Bruna lze považovat za prvního výtvarníka, který se programově odchýlil od starší tradice zobrazování projevů lidské duše na těle pomocí různých analogicky přiřazovaných atributů, takže požadavek srozumitelnosti bez znalostí vysvětlujících příruček Le Brunovy vzory afektů zcela splňovaly. Vášně dle Le Brunova popisu a nákresu jsou rozpoznatelné na základě běžné zkušenosti dané evropskou kulturou, i když jsme je zvyklí vnímat spíše v konkrétních tvarech u různých typů osob.

Přesto si Le Brun uvědomoval nemožnost se v přírodě seznámit se všemi druhy afektů. Afekty jako kulturní projevy člověka byly v době 17. století tematizovány morální filosofií, jež je považovala za vybočení z rovnováhy, takže dobře vychovaný člověk, zejména šlechtic jim neměl podléhat, což zároveň znamenalo nutnost v malbě odlišit ovládanou vášně šlechticovu od vesničanovy. Zmíněným způsobem použité výrazy afektů v díle umožnily v malbě zřetelně odlišit jednotlivé postavy, což zároveň vedlo k překonání staršího manýristického umění, jež příliš velký důraz na rozlišování figur nekladlo.

Ke konci 17. století však začaly být proti Le Brunově teorii zobrazování vášní vznášeny různé argumenty. Znovu se umělci vrátili k rétorikám, ale nyní aby argumenty v nich obsažené použili proti malířově teorii. Především se objevil požadavek umělcova vcítění do zobrazovaného subjektu, chce-li jej zobrazit věrohodně a pravdivě. Proto umělcům začalo být doporučováno objevovat účinky afektů na svém vlastním těle.

Další argument směřoval proti nezachytitelnosti a nepřeveditelnosti vášní do slov, který rovněž předznamenal pozdější výlučné postavení malby v pozdější teorii umění.

6. Prameny a použitá literatura

Prameny

Antické spisy

ARISTOTE. *La Rhétorique d'Aristote*. Přel. Robert ESTIENNE a Robert ESTIENNE. Paris: Impr. de R. Estienne, 1630.

ARISTOTELÉS. *Etika Nikomachova*. Přel. Antonín KŘÍŽ. 2. vyd. Praha: P. Rezek, 1996. ISBN 80-901796-7-3.

ARISTOTELÉS. *Rétorika. Poetika*. Přel. Antonín Kříž. Praha: Rezek, 1999. ISBN 80-86027-15-5.

CICERO, Marcus Tullius. *O řečniku*. Přel. Václav PRACH. Praha: Bohuslav Hendrich, 1940.

CICÉRON. *Oeuvres complètes*. Paris: Garnier frères, 1866-1874.

LUCIEN de Samosate. *Œuvres 1*. Přel. Jacques BOMPAIRE. Paris : les Belles lettres, 1993.

PLATÓN. Filébos. Přel. František NOVOTNÝ. In: PLATÓN. *Spisy II. Parmenidés, Filébos, Symposion, Faidros, Alkibiadés I, II, Hipparchos a Milovníci*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 108–113. ISBN 80-7298-063-7.

PLATÓN. Timaios. Přel. František NOVOTNÝ. In: PLATÓN. *Spisy IV. Kleitofón, Ústava, Timaios, Kritias*. Praha: OIKOYMENH, 2003, s. 379-454. ISBN 80-7298-067-X.

QUINTILIEN. *Institution oratoire*. Přel. Jean COUSIN. Paris: les Belles lettres, 1980. ISBN 2-251-11311-8.

XENOFÓN. *Vzpomínky na Sókrata a jiné spisy*. Přel. Václav BAHNÍK. Praha: Svoboda, 1972.

Charles Le Brun – život a dílo

DESPORTES, M. Vie de Charles Le Brun, Premier Peintre du Roi. In: Claude-Henri WATELET, ed. *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent I*. Paris: Durand, 1752.

GAUTIER-GENTÈS, Jean-Luc, ed. *Charles Perrault: La peinture*. Genève: Librairie Droz, 1992.

GUILLET DE SAINT-GEORGE, Georges. Charles Le Brun. In: L. DUSSIEUX. E. SOULIÉ. Ph. de CHENNEVIÈRES. Paul MANTZ, eds. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de L'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: J. B. Dumoulin, 1854, s. 3-72.

JOUIN, Henry. *Charles Le Brun et les arts sous Louis XIV. Le premier peintre, sa vie, son oeuvre, ses écrits, ses contemporains, son influence, d'après le manuscrit de Nivelon et de nombreuses pièces inédites*. Paris: Impr. nationale, 1889.

LE BRUN, Charles. *Conférence de M. Le Brun,... sur l'expression générale et particulière*. Amsterdam: J.-L. de Lorme; Paris: E. Picart, 1698.

LE COMTE, Florent. *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure I-II*. Genève: Minkoff, 1972. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: N. Le Clerc. É. Picart, 1699-1700.

MORERI, Louis. *Le grand dictionnaire historique, ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane*. Lyon: J. Gyrin et B. Rivière, 1683.

NIVELON, Claude. *Vie de Charles Le Brun et description détaillée de ses ouvrages*. Édition critique et introduction par Lorenzo PERICOLO. Genève: Droz, 2004. ISBN 2-600-00935-3.

PHILIPPE, Julien, ed. Charles Le Brun: L'expression des passions et autres conférences; Correspondance. Paris: Ed. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994. ISBN 2-7068-1123-4.

PINAULT SØRENSEN, Madelaine, ed. *De la physionomie humaine et animale. Dessins de Charles Le Brun gravés pour la Chalcographie du musée Napoléon en 1806. Louis-Marie Joseph Morel d'Arleux. Dissertation sur un Traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*. Paris: Éd. de la Réunion des musées nationaux, 2000. ISBN 2-7118-4094-8.

Traktáty o umění

ALBERTI, Leon Battista. *De la statue et de la peinture (1435)*. Paris: A. Lévy, 1868.

DE LAIRESSE, Gérard. *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture I*. Paris: à l'hôtel de Thou, 1787.

DE PILES, Roger. *Cours de peinture par principes*. Paris : C.-A. Jombert, 1766.

DU FRESNOY, Charles. *L'art de peinture*. Přel. Roger DE PILES. Paris: N. L'Anglois, 1668.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura*. Milano: P. G. Pontio, 1585.

VINCI, Léonard de. *Traitté de la peinture*. Z it. orig. přel. Roland Fréart, sieur de Chambray. Paris: J. Langlois, 1651.

Conférences

DUSSIEUX, L. SOULIÉ, E. DE CHENNEVIÈRES, PH. MANTZ, PAUL. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de L'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: J. B. Dumoulin, 1854.

FÉLIBIEN, André. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. Genève: Minkoff, 1973. ISBN 2-8266-0187-3. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: F. Léonard, 1668.

FONTAINE, André. *Conférences inédites de l'Académie royale de peinture et de sculpture: d'après les manuscrits des archives de l'École des beaux-arts*. Paris: A. Fontemoing, 1903.

JOUIN, Henry. *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: A. Quantin, 1883.

MÉROT, Alain, ed. *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1996. ISBN 2-84056-042-9.

Texty akademiků

BOSSE, Abraham. *Le peintre converty aux précises et universelles règles de son art (1667). Sentiments sur la distinction des diverses manières de peinture, dessin et gravure (1649).* Textes réunis et présentés par Roger-Armand WEIGERT. Paris: Hermann, 1964.

DE CHAMBRAY, Roland Fréart. *Idee de la perfection de la peinture demonstree par les principes de l'art, et par des exemples conformes aux observations que Pline et Quintilien ont faites sur les plus celebres tableaux des anciens peintres, mis en parallele à quelques ouvrages de nos meilleurs peintres modernes, Leonard de Vinci, Raphael, Jules Romain, et le Poussin.* Mans: Jacques Ysambart, 1662.

DE PILES, Roger. *Abregé de la vie des peintres.* Paris: chez François Muguet, 1699. překopírovat správně

DE PILES, Roger. *Abregé de la vie des peintres.* Paris: J. Estienne, 1715.

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres I-VI (1666-1688).* Trévoux: S. A. S., 1725.

HURET, Grégoire. *Optique de portraiture et peinture en deux parties.* Paris: l'auteur, 1670.

TESTELIN, Henry. *Sentiments des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture.* Paris: Mabre-Cramoisy, 1696.

Texty 16.-18. století

DE LA CHAMBRE, Marin Cureau. *L'Art de connoistre les hommes.* Amsterdam: chez Jacques le Jeune, 1660-1669.

DE LA CHAMBRE, Marin Cureau. *Les caractères des passions I-IV.* Paris: chez Jacques D'Allin, 1660-1662.

DE LAIRESSE, Gérard. *Le grand livre des peintres ou l'art de la peinture I.* Paris: à l'hôtel de Thou, 1787.

LE MOYNE, Pierre. *Les peintures morales.* Paris: S. Cramoisy, 1640-1643.

SENAULT, Jean-François. De l'usage des passions. In: F. A. A. POUJOL a Abbé MIGNE, eds. *Dictionnaire des facultés intellectuelles et affectives de l'âme où l'on traite des passions, des vertus, des vices et des défauts.* Paris 1849, 853-1082.

WATELET, Claude-Henri, ed. *Vies des premiers peintres du roi, depuis M. Le Brun jusqu'à présent I, II.* Paris: Durand, 1752.

WATELET, Claude-Henri. *L'art de peindre.* Paris: H.-L. Guérin et L.-F. Delatour, 1760.

Antologie textů

FUMAROLI, Marc. *L'école du silence: le sentiment des images au XVIIe siècle.* Paris: Flammarion, 1998. ISBN 2-08-081633-0.

FUMAROLI, Marc, ed. *La querelle des anciens et des modernes.* Paris: Gallimard, 2001. ISBN 2-07-038752-6.

SCHLOSSER, Julius von. *Die Kunstliteratur, ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte.* Wien: A. Schroll, 1924.

René Descartes

DESCARTES, René. *Dopisy Alžbětě Falcké*. Přel. Petr Horák. 1. vyd. Brno: Petrov, 1997. ISBN 80-7227-014-1.

DESCARTES, René. *Les passions de l' âme*. Paris: H. Legras, 1649.

DESCARTES, René. *Les passions de l' âme*. Paris: J. Vrin. Lille: impr. de Taffin-Lefort, 1955.

DESCARTES, René. *Vášeň duše*. Přel. Onřej Švec. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 2002. ISBN 80-204-0963-7.

Příručky společenského chování

COURTIN, Antoine de. *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnestes gens*. Paris: L. Josse et C. Robustel, 1728.

FARET, Nicolas. *L'honneste-homme, ou L'art de plaire à la court*. Paris: T. Du Bray, 1630.

Fyziognomie

ANONYME LATIN. *Traité de physiognomonie*. Přel. Jacques ANDRÉ. Paris, 1981.

MOREL D'ARLEUX, Louis-Marie-Joseph. *Dissertation sur un Traité de Charles Le Brun concernant le rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*. In: PINAULT SØRENSEN, Madelaine, ed. *De la physionomie humaine et animale. Dessins de Charles Le Brun gravés pour la Chalcographie du musée Napoléon en 1806*. Paris, 2000, 11-45.

6. 2. Literatura

Katalogy

BEAUVAIS, Lydia. Madeleine PINAULT SØRENSEN. Véronique GOARIN a Catherine SCHECK, reds. *Charles Le Brun: 1619-1690*. Paris: Réunion des Musées nationaux, 2000. Musée du Louvre. Département des arts graphiques. Inventaire général des dessins, École française. ISBN 2-7118-3764-5.

COQUERY, Emmanuel. PIÉJUS, Anne, eds. *Figures de la passion*. Paris: Cité de la Musique, Réunion des musées nationaux, 2001. ISBN 2-7118-4282-7.

CHALLIER, Marion. CAILLE. Bernadette. *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*. Paris: Musée de la musique, Réunion des Musées nationaux, 2002. ISBN 2-7118-4452-8.

THUILLIER, Jacques a Jennifer MONTAGU. *Charles Le Brun, 1619-1690, peintre et dessinateur: exposition, Château de Versailles, juillet-octobre 1963*. Paris: Ministère d'État Affaires culturelles, 1963.

Charles Le Brun, život a dílo

DAMISCH, Hubert. L'alphabet des masques. In: *Nouvelle revue de psychanalyse*. 1980, vol. 21, 93-121.

DAUFRESNE, Jean-Claude, ed. *Louvre & Tuileries, architectures de papier*. Liège: P. Mardaga, 1987. ISBN 2-87009-282-2.

GADY, Bénédicte. *L'ascension de Charles Le Brun: Liens sociaux et production artistique*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011. ISBN 978-2-7351-1169-5.

GAREAU, Michel. *Charles Le Brun: premier peintre du roi Louis XIV*. Paris: Hazan, 1992. ISBN 2-85025-290-5.

MONTAGU, Jennifer. *The expression of the passions: the origin and influence of Charles Le Brun's "Conférence sur l'expression générale et particulière"*. New Haven: Yale university press, 1994. ISBN 0-300-05891-8.

PHILIPPE, Julien. Présentation. In: Idem, ed. *Charles Le Brun: L'expression des passions et autres conférences; Correspondance*. Paris: Ed. Dédale, Maisonneuve et Larose, 1994, s. 6-46. ISBN 2-7068-1123-4.

SCHNAPPER, Antoine. La fortune de Charles Le Brun. In: *Revue de l'Art*, 1996, vol. 114, s. 17-22.

René Descartes

DEPRUN, Jean. Descartes et les tempéraments: rupture et continuité. In: *Caractère et passions au XVIIe siècle*, Dijon: EUD, Éd. universitaires de Dijon, 1998, s. 69-71. ISBN 2-905965-30-4.

RODIS-LEWIS, Geneviève. Les Passions de l'âme. Introduction. In: René DESCARTES. *Les passions de l'âme*. Paris: J. Vrin. Lille: impr. de Taffin-Lefort, 1955, s. 5-39.

SOUCHON, Henri. Descartes et Le Brun. In: *Les études philosophiques*. 1980, vol. XXXV, s. 427-458.

Osobnosti akademie a teorie umění 17. století

FONTAINE André. *L'Art dans l'ancienne France. Académiciens d'autrefois : Le Brun, Mignard, les Champaigne, Bosse, Jaillot, Bourdon, Arcis, Paillet, etc.* Paris: H. Laurens, 1914.

FONTAINE André. *L'Art dans l'ancienne France. Les Collections de l'Académie royale de peinture et de sculpture.* Paris: H. Laurens, 1910.

FONTAINE André. *Les Doctrines d'Art en France: Peintures, Amateurs, Critiques, de Poussin à Diderot.* Genève : Slatkine reprints, 1970. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: H. Laurens, 1909.

TEYSSÈDRE, Bernard. *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV.* Lausanne: Impr. centrale, 1965. Disertační práce. Université de Paris, Faculté des Lettres et Sciences humaines.

Rétorika a umění

DESJARDINS, Lucie. *Le corps parlant: Savoir et représentations des passions au XVIIe siècle.* Québec: Presses de l'Université Laval; Paris: l'Harmattan, 2001. ISBN 2-7475-0951-6.

FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence: rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique.* 3. vyd.: Genève: Droz, 2002. ISBN 2-600-00524-2.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente: rhétorique et peinture à l'âge classique.* Paris: Flammarion, 1989. ISBN 2-08-012613-X.

MARIN, Louis. *Des pouvoirs de l'image: gloses.* Paris: Éd. du Seuil, 1993. ISBN 2-02-018964-X.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle. *La rhétorique des passions.* Paris: Presses universitaires de France, 2000. ISBN 2-13-049960-0.

Dějiny akademie

CROZET, René. *La Vie artistique en France au XVIIe siècle (1598-1661), les artistes et la société.* Paris: Presses universitaires de France, 1954.

GUÉRIN D'ESTRICHÉ, Nicolas-Armand-Martial. *Descriptions de l'Académie Royale des arts de peinture et de sculpture.* Paris 1715 Reprint, Nogent Le Roi: Librairie des arts et métiers 1993

MONTAIGLON, Anatole de, ed. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664. Tome I-II.* Nendeln: Kraus reprint, 1972. Reprod. en fac-sim. de l'éd. de Paris: Plon, 1853.

MONTAIGLON, Anatole de, ed. *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1792), publiés par la Société de l'histoire de l'art français d'après les*

registres originaux conservés à l'École des beaux-arts. Tome I-X. Paris: Librairie Baur, 1875-1892.

PEVSNER, Nikolaus. *Les académies d'art.* Paris: G. Monfort, 1999. ISBN 2-85226-520-6.

SCHNAPPER, Antoine. The Debut of the Royal Academy of Painting and Sculpture. In: June Ellen HARGROVE, ed. *The French academy: classicism and its antagonists.* Newark: University of Delaware press. London: Associated university presses, 1990, s. 27-36. ISBN 0-87413-343-2.

THUILLIER, Jacques. L'Académie et le classicisme en France: les débuts de l'Académie royale de peinture et sculpture (1648-1663). In: *Biblioteca di cultura contemporanea* 1964, vol. 84, s. 181-209.

VITET, Ludovic. *L'Académie royale de peinture et de sculpture: étude historique.* Paris: Michel Lévy frères, 1861.

Vášně, temperamenty, charakter

BIAŁOSTOCKI, Jan. Charakter. Pojęcie i termin w teorii i historii sztuki. In: Idem: *Teoria i twórczość.* Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1961, s. 46-80.

COQUERY, Emmanuel. La peinture des passions: un défi académique? In: Emmanuel COQUERY, Anne PIÉJUS, eds. *Figures de la passion.* Paris: Cité de la Musique, Réunion des musées nationaux, 2001, s. 29-35.

DÉMORIS, René. Le langage du corps et l'expression des passions de Félibien à Diderot. In: Jean Pierre GUILLERM, ed. *Des mots et des couleurs.* Lille, 1986, s. 39-67.

HELSDINGEN, H. W. van. Body and soul in French art theory of the seventeenth century after Descartes. In: *Simiolus.* 1980, vol. 11, s. 14-22.

HENGELBROCK, Jürgen a Jakob LANZ. Examen Historique du concept de passion. In: *Nouvelle revue de psychanalyse: La passion.* 1980, vol. 21, s. 77-91.

JEŽKOVÁ, Markéta. *Příspěvek k teorii a praxi znázorňování afektů ve výtvarném umění kolem roku 1800.* Praha, 2010. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění.

LEVI, Anthony. *French Moralists: The Theory of the Passions 1585 – 1649.* Oxford: Clarendon press, 1964.

NORBERT, Michels. *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts.* Lit: Münster, 1988.

PANOFSKY, Erwin. SAXL, Fritz. *Dürers Melencolia I.* Leipzig: Teubner, 1923.

SCHÖNER, Erich. *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie.* Wiesbaden: F. Steiner Verlag, 1964.

STAROBINSKI, Jean. Le passé de la passion, textes médicaux et commentaires. In: *Nouvelle revue de psychanalyse: La passion.* 1980, vol. 21, s. 51-76.

WITTKOWER, Rudolf. *Les Enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française.* Paris: Macula, 1985. ISBN 2-86589-013-9.

Články

DASSAS, Frédéric. Les enjeux d'une critique sentimentale: Diderot, Rousseau, Madame de Staël. In: Marion CHALLIER, Bernadette CAILLE. *L'invention du sentiment: aux sources du romantisme*. Paris: Musée de la musique, Réunion des Musées nationaux, 2002, s. 13-22. ISBN 2-7118-4452-8.

DE CHAVANNES, Henri Puvis. Une étrange théorie sur l'art du XVIIe siècle. In: *La renaissance de l'art français et des industries de luxe*. 1924, vol. 7, s. 454–457.

HELSDINGEN, H. W. van. Laocoön in the seventeenth century. In: *Simiolus*. 1978–1979, vol. 10, s. 127-141.

KRISTELLER, Paul Oskar. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. In: *Journal of the History of Ideas*. 1951, vol. 12, s. 496-527.

MALGOUYRES, Philippe. Laocoon. In: Emmanuel COQUERY, Anne PIÉJUS, eds. *Figures de la passion*. Paris: Cité de la Musique, Réunion des musées nationaux, 2001, s. 142-143. ISBN 2-7118-4282-7.

Monografie

DYKAST, Roman. *Hudba věku melancholie*. 1. vyd. Praha: Togga, 2005.

PRAHL, Roman. *Posedlost kresbou*. 1. vyd. Praha: Divus / Akademie výtvarných umění, 1998. ISBN 80-902379-9-1.

Vzorníky

RIPA, Cesar. *Iconologie ou la science des emblemes, devises etc*. Amsterdam: A. Braakman, 1698.

RIPA, Cesar. *Iconologie ou la science des emblemes, devises etc*. Paris: l'auteur, 1636.

Fyziognomie

DANDREY, Patrick. Un tardif blason du corps animal: résurgences de la physiognomie comparée au XVIIe siècle. In: *XVIIème siècle*. 1986, vol. 153, s. 351-370.

GRIENER, Pascal. L'usage muséographique des passions sous le Directoire de l'Empire. Morel d'Arleux et le Traité des passions de Charles Le Brun. In: *Revue d'esthétique*. 2001, vol. 40, s. 98-103.

LAVATER, Johann Kaspar. *Essai sur la physiognomie I-IV*. La Haye: s. d. – 1803.

VAN DELFT, Louis. Physionomie et peinture du caractère: G Della Porta, Le Brun, La Rochefoucauld. In: *Art, Architecture, Text: The Late Renaissance*. 1985, vol. 25, s. 43 – 52.

Motto přáce: Citace podle:

DUSSIEUX, L. SOULIÉ, E. DE CHENNEVIÈRES, PH. MANTZ, PAUL. *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de L'Académie royale de peinture et de sculpture*. Paris: J. B. Dumoulin, 1854, s. 256.

7. Přílohy