

## Roman Dykast: oponentský posudek dizertační práce

**Mgr. Magda Machková: *Podoby Orfea. Ikonografická studie o motivu Orfea v evropském a českém výtvarném umění 19. století*. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Praha 2014, 231 stran + obrazové přílohy.**

Dvouvětý název (nebo také název a podnázev) dizertační práce napovídá, že hlavní časové vymezení sledování motivu Orfea je rozprostřeno na 19. století a bude se pohybovat na teritoriu evropského a českého výtvarného umění. Magda Machková hned v „Úvodu“ upozorňuje, že se jí nabízely různorodé metodologické přístupy k orfeovské metodologii (strukturální filozofie a lingvistika, religionistika, kulturní antropologie, genderové studie feministických teoretiček), nicméně jako stále nejinspirativnější pokládá přístup A. Warburga a jeho koncept reflexe vizuálního umění, kde jako hlavní vklad pro svoji práci autorka nahlíží jeho panely obrazového *Atlasu mnémosyné*.

Centrální kapitole o ikonografických podobách Orfea ve výtvarném umění 19. století předchází rozsáhlá historická část, v níž jsou sledovány různé ikonografické typologie zvoleného tématu. Tady je ovšem nutno kriticky dodat, že ze samotného uspořádání kapitol tento záměr není příliš „vidět“. Celá obsahová struktura práce je rozvržena do řady „malých“ kapitol, jimž podle mého názoru chybí sjednocení v hierarchicky nadřazené centrální kapitole. Například v chronologickém historickém sledování vývoje zvoleného motivu začínají dvě sousedící kapitoly názvem „Renesance“. Není mi také zcela jasné, proč z hlediska tématu práce centrální 19. století není jednoznačně vyčleněno do nové kapitoly, aby bylo zřejmé, kde končí historické mapování vývoje ikonografie motivu a začíná sledování variant jeho uplatnění v tematicky deklarovaném časovém vymezení. V tomto smyslu není v práci zcela jasně vysvětleno, proč je nakonec motiv Orfea poměrně rozsáhle sledován hluboko do 20. století. Nebo je třeba chápat strukturu práce podle členění pomocí římských číslic na dvě části? To by znamenalo, že „Úvod do ikonografie“ motivu je pojednáván v řadě dílčích kapitol na stranách 14–156 a hlavní část práce je soustředěna do kapitoly „Slovanský Orfeus“ na stranách 157–202. Jinak řečeno mi chybí také stanovení určité časové hranice, kde „končí“ vývoj variant motivu. Z hlediska zaměření tématu práce na 19. století bych také více očekával, že budou sledovány cesty, jimiž se sledovaný motiv v různých variantách do námětů uměleckých děl sledovaného období dostával. Zda šlo o „přímé“ vlivy (vliv literatury, např. nová vydání překladů Ovidia, Vergilia atp.), nebo „nepřímé“ (inspirace tematikou uměleckých děl z jiných uměleckých druhů; probírání této tematiky v rámci vysokoškolských přednášek - třeba i hojně sledovaná a komentovaná ossianovská tematika na pražské univerzitě, atd.). Autorka se v rámci sledování například literárního vlivu na prosazování tématu výhradně soustřeďuje na ohlasy orfismu v komparativních mytologiích německých a francouzských autorů první poloviny 19. století, odkud její interpretační cesta přirozeně vede ke sledování nástupu orfeovské tematiky v rámci různých okultistických kroužků, u nichž samozřejmě převládá obraz Orfea jako zasvěcence a pohanského mága, který je nesen okruhem tzv. orfických textů, jež Machková rozsáhle komentuje v úvodních kapitolách práce a ukazuje, jakou součást orfeovské ikonografie tvoří. Právě propojování Orfea s tzv. orfickými texty autorka z hlediska ikonografie správně dává do souvislosti s pythagorejskou ideou, že právě Orfeus zavedl používání sedmi strun jako odraz dokonalé harmonie sedmi kosmických sfér, které musí souznít s proporcionalitou lidské duše. Machková se podrobně věnuje motivu Orfea jako zasvěcence z hlediska zájmu renesančních filozofů a správně upozorňuje na úlohu A. Poliziana při vlivné rekonstrukci Orfeova mýtu v jeho *Favola d'Orfeo* na sklonku 15. století. Stejně podnětné je i její upozornění na skutečnost, že ve výtvarném umění 16. století docházelo k postupnému potlačování orfeovské ikonografie s tím, že Orfeus se na obraze může objevit v roli jakéhosi komentátora událostí, tedy v jakési vedlejší roli. Zcela souhlasím

s autorčiným výkladem Tizianova obrazu *Apollón a Marsyas*, že Orfeus a Marsyas mají společné rodové kořeny (synové Oiagra) a jejich sousedství na obraze lze interpretovat jako argumentaci správného harmonizujícího versus nesprávného chaotického nakládání s hudebním projevem. V této souvislosti pokládám za důležité zmínit, že také hudební zpracování textů s orfeovským motivem v průběhu 16. století ustoupilo do pozadí. Polizianova *Favola* stála na počátku vzniku tzv. hudebních intermédií, jakýchsi hudebních vložek do přestávek mezi dějstvími divadelních představení. V průběhu 16. století vznikla v Itálii celá řada takto funkčně vázaných intermédií, ale již žádné s ryze orfeovskou tematikou. Machková na s. 60 v souvislosti s Jacopem Perim zmiňuje jeho autorský podíl na kompozicích u příležitosti svatebních oslav ve Florencii v květnu 1589 i to, že zde vystupoval v roli Arióna s lyrou. Vyskytuje se zde celá řada dílčích nepřesností. Není příliš šťastné mluvit o intermédiu jako o „muzikální cézuře“ v divadelní inscenaci, případně o intermédiu jako o „vstupu“. Naopak se z práce nedozvídáme, že konkrétně šlo o šest intermédií označovaných *La Pellegrina*. V žádném ze šesti intermédií se sice neobjevuje postava Orfea, ale v 5. intermédiu stojí za větší pozornost téma mýtického pěvce Arióna s lyrou. Například J. Saslow, historik umění z newyorské Queens College, ve své bohatě dokumentované knize k florentskému svatebnímu „festivalu“ (*The Medici Wedding of 1589*, Yale UP, 1996) uvádí, že obsah „Ariónova“ 5. intermédiu vycházel z Plútarchových „Moralií“. V nich se Arión objevuje při hostině sedmi mudrců (*Septem sapientium convivium*). Při hledání ikonografických vazeb může být v této souvislosti zajímavé symbolické číslo sedm. Sedm strun Ariónovy lyry má symbolizovat moudrost sedmi mudrců. U Plútarcha zastupuje Orfea jiný mýtický řecký pěvec, Arión, jehož nástrojem je také lyra, je také spojován s moudrostí, v tomto případě s řeckou tradicí sedmi mudrců, což se odráží v sedmi strunách Ariónovy lyry jako nástroje, která počtem svých strun symbolizuje a propojuje se s „moudrou“ harmonií světa a lidské duše. Ano, Jacopo Peri zpíval a doprovázel se v 5. intermédiu v postavě Arióna, mýtického pěvce, který také svým zpěvem a hrou na lyru jako Orfeus dokázal okouzlit zvířata, konkrétně v Ariónově mýtu delfína, který ho na svém hřbetu zachránil poté, co se vrhl z paluby do lodě do moře jako druhé variantě rozsudku smrti, který nad ním vynesli námořníci lačnicí po jeho zlatu. Machková ukazuje, že v emblematické literatuře 16. století se již u A. Alciatiho v *Knize emblémů* (1531) Orfeus neobjevuje, ale je zde zastoupen Arión (i když ne přímo v souvislosti s jeho pěveckým uměním). Ve zhudebňovaných textech se tudíž Orfeus skutečně objevuje jako novinka právě až kolem roku 1600 a souvisí s počátky vzniku nového žánru opery. Ale ještě v roce 1589 ve florentských šesti intermédiích Orfea „zastupovali“ Apollón (ve 3. intermédiu) a Arión. Orfea, Apollóna a Arióna spojuje jejich hudební nástroj, lyra – z hlediska ikonografie klíčový znak orfeovského motivu. Nakolik ovšem pouze orfeovského? Také Apollón je tradičně spojován s posvátnou sedmičkou. Sedm strun ve správně pochopené ikonografii tak má mít lyra nejenom Orfeova, ale také Apollónova či Ariónova. Již v antických vyobrazeních někdy stěží dokážeme identifikovat, o kterého bájného hudebníka vlastně jde, pokud to na nich není výslovně připsáno. Machková se v ikonografickém portrétu Orfea zamýšlí nad tím, nakolik u jeho lyry symbolika čísla sedm hraje roli a odráží se v počtu výtvarně znázorňovaných strun lyry. Dizertační práce v závěrečném oddílu hledá souvislost mezi Orfeovskou ikonografií a výtvarnou podobou slovanských bájných pěvců v 19. století. V případě českého Lumíra je zajímavé sledovat, nakolik byli umělci podrobně seznámeni se symbolikou čísla sedm, zohlednili ji v počtu strun lyry, případně jakou vůbec mají představu o konstrukci zpodobovaného nástroje. Lumírova lyra má u Ant. Häuslera 7 strun. Naproti tomu M. Aleš na svých vyobrazeních nástroj značně deformuje a navíc je patrné, že nerespektuje ani základní podmínku akustické stavby nástroje, který u něj nemá žádnou ozvučnici, což by v praxi znamenalo, že by vydával naprosto titěrný zvuk. Ženíškův bard s lyrou také dodržuje počet 7 strun a má správně umístěnou ozvučnou skříň. Ale Myslbek (*Lumír a píseň*) vybavuje lyru pouze 4 strunami. Je však ikonografickým

modelem těchto výtvarně zpodobených „českých“ bardů Orfeus, Apollón nebo Arión? Nakolik ikonografie motivu byla pro výtvarné umělce ještě důležitá, jestliže často nerespektovaly jeden z jeho nejdůležitějších znaků?

S Orfeem je ovšem spojován také motiv osamělosti. Na s. 50 je v práci v nadpisu obsaženo „Orfeus solitér“. Dále v textu se tím ovšem myslí především to, že Orfeova postava mohla ve výtvarném umění fungovat samostatně (na rozdíl od Eurydiky a bez Eurydiky). Výrazně se téma osamělosti inspirovaného pěvce a básníka objevilo u J. Vrchlického (1885 – „Sonety samotáře“). V orfeovské ikonografii se téma osamělosti „umělce“ váže k Orfeově pouti thráckou krajinou po jeho neúspěšném pokusu přivést zpět z podsvětí milovanou manželku Eurydiku. Zajímavé je zejména to, že tato osamělost byla chápána jako pozitivní prvek, který přispěl k ještě větší působivosti Orfeova zpěvu a hry na živou i neživou přírodu. Autorka toto téma v práci nesleduje, přesto musím upozornit na to, že v renesanci patří mezi klíčová „znovuobjevená“ antická témata a v průběhu 16. stoletím nám umožňuje spolehlivě identifikovat, kdy měl například autor hudebněteoretického spisu na mysli právě orfeovský motiv, se kterým se chtěl ztotožnit (např. dva takto zaměřené spisy P. de Tyarda z poloviny 16. století příznačně nazvané „Solitaire“, v nichž se autor stylizuje do role bájného pěvce s lyrou, kterého na cestě při výstupu ke znovuzrození prostřednictvím očištění doprovází žena Pasithé (jako Eurydika).

Pokud se ještě vrátím k autorčině interpretaci Tizianova obrazu, při níž upozorňuje na zajímavé zdůraznění motivu protikladu (harmonizující versus chaotické nakládání s hudebním projevem), je třeba navrženou ikonografii možná ještě doplnit o jeden motiv, který se začal objevovat zejména v druhé polovině 16. století. Motiv toho, co se stane, jestliže se Orfeova lyra dostane do nepovolaných rukou (opět v rámci moralistně rozvíjené renesanční filozofie). Nejznámější je zřejmě fabule s Neantiem, synem tyrana Pittaka na ostrově Lesbos, který ukradl ze svatyně Orfeovu osamělou lyru, ale vzhledem ke své hudební neschopnosti vytvořil na zvířata zcela opačný účinek – byl sežrán psy, kteří tak chtěli zamezit hrůzným zvukům šířícím se z lyry (tímto rozšiřujícím motivem například argumentuje V. Galilei ve svém spisu *Dialogo della musica antica, et della moderna* vůči těm, kteří zcela nesprávně používají určité hudební intervaly). Takže doplnit nebo nedoplňovat orfeovskou ikonografii o tento motiv?

Dále ještě ve výčtu upozorňuji na možné chyby, které se v práci vyskytly:

Skladatel Ch. W. Gluck je vždy uváděn jako Glück. !!!

s. 10 - Vernichtungspatos překládán jako děsivý patos – v českém ekvivalentu je to spíše ničující než děsivý patos.

s. 38 - zde uveden Martianus Capella a jeho spis „O svatbě – De nuptiis“ – patří toto dílo právě do tohoto pojednávaného oddílu? Domnívám se, že spíš ne, protože pochází z 5. století, zatímco v textu se již mluví o dílech pozdního středověku.

s. 60 - zde se uvádí, že se jednalo o „svatební slavnosti pro princeznu Marii Medicejskou a budoucího krále Jindřicha IV. v roce 1600.“ Jenomže Jindřich IV. byl franc. králem již od roku 1589.

s. 63 - pařížská premiéra francouzské verze Gluckovy opery *Orfeus a Eurydika* nebyla v roce 1764, ale až v roce 1774.

s. 63 - v posledním řádku se uvádí: „v revivalu samotného italského manýristy koncem 19. a počátkem 20. století“. Není mi zcela jasné, co se tím myslí.

s. 144 - „Gluckova klasicistní totální harmonie“ – spíše by mělo být „klasická tonální harmonie“.

s. 188 - „Liszt ji představil v personifikované sonátě *Orfeus*“ – namísto sonáty zde má být symfonická báseň.

Celkové zhodnocení práce. Vedle výčtu zřetelných chyb výše uvedené námítky uvádím více jako polemiku do rozpravy, protože jinak je práce z hlediska zvoleného tématu zpracována

kvalitně, vyznačuje se dobrou, dokonce bych řekl osobitou, stylistikou a může být chápána z hlediska zvolené metody za inspirativně uchopenou a realizovanou práci dizertační. Předloženou dizertační práci doporučuji k obhajobě.

V Praze dne 1. 12. 2014

Doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.