

dějiny jsou v jistém smyslu stacionární, - cožpak, zvolá rozum, jak zvolal Lamiel, *existe-t-elle*? Je nejvyšší funkcí rozumu zjišťovat takový posuv půdy pod našima nohama a stav nepřetržitě ohromení vyjadřovat otázkou, přešlapování v kruhu říkat výzkum a to, co nikdy není do-
všeno okázale nazývat Bytím?

Toto zklamání je však zklamáním falešného imaginárního, požadujícího pozitivitu, jež by přesně naplnila jeho prázdnotu. Je to lítost vzešlá z toho, že není vším. Taková lítost není však ani zcela zdůvodněná. Jestliže totiž ani v malířství, ani v jiných oblastech nedovedeme sestavit hierarchii civilizací a mluvit o pokroku, není tomu tak proto, že by nás nějak osud udržoval v postupu vpřed, nýbrž důvod je spíše v tom, že první ze všech maleb pronikla v určitém smyslu až k samé dřeni budoucna. Jakkoli žádný obraz nedovrší malířství a jakkoli žádné dílo není nikdy absolutně dokonalé, přesto každý umělecký výtvor pozměňuje, přeměňuje, osvětluje, prohlubuje, stvrzuje, rozněcuje, znovu nebo poprvé vytváří všechna ostatní díla. Fakt, že umělecká díla nejsou nikdy dovršená a definitivní, neznamená jen, že jsou pomíjivá jako všechny věci, nýbrž i to, že skoro celý svůj život mají před sebou.

Cézannovo pochybování

Mnoho vynikajících knih napsaných od počátku našeho století vyjádřilo revoltu bezprostředního života proti rozumu. Každý autor vyslovil po svém názor, že žádný rozumový kompromis v oblasti morálky, politiky, ba i umění nic neznamená proti horoucnosti okamžiku, třpytu individuálního života a „zamyšlení nad neznámým“.

Důvěrný rozhovor člověka se svou jedinečnou vůlí není - jak je nutno věřit - na dlouho únosný. Proto jedni z těch revoltujících přijali bez výhrad disciplínu komunistickou, druzí zase ukázněnost věřících ve zjevené náboženství. Ti nejvěrnější své mladosti praktikují ve svém životě obě zmíněná hlediska. Jako občané, manželé, milenci nebo otcové se chovají podle pravidel dosti konservativního rozumu. Jejich revolta se lokalizovala na literaturu nebo poezii, jež se pro ně rázem změnila v náboženství.

Je nezakrytou pravdou, že nahá revolta není upřímná. Jakkmile začneme o něco usilovat nebo brát jiné lidi za svědky, nebo-li jakmile začneme předpokládat, že svět je ve své podstatě v souladu sám se sebou a že druzí jsou v souzvuku s námi. Rodíme se v rozumu podobně jak se rodíme v řeči. Jenomže rozum, k němuž dojdeme, by neměl být tím rozumem, který jsme s takovým hlomozem opustili. Bylo by si přát, aby se na zkušenost ne-rozumu jen tak lehce nezapomnělo. Bylo by záhodno vytvořit novou ideu rozumu.

Čteme-li román či báseň nebo vidíme obraz či film, jež stojí za to, víme, že tu došlo ke kontaktu s něčím, že bylo něčeho dosaženo pro lidi a dílo začíná vyzařovat nepřetržitě poselství... Smysl díla není však možno formulovat ani pro umělce, ani pro publikum jinak než dílem samým. Avšak ani myšlenka, která dílo vytvořila, ani myšlenka, jež je přijímá, není dokonale vládkyní sebe sama. Cézanne je výmluvným příkladem řízika, s jakým se uskutečňuje výraz a komunikace. Jako kdybychom kráčeli v husté mlze a nikdo nedovede říci, zda naše kroky ve-

dou někam. Dokonce i matematické vědy upustily od dlouhých řetězců rozumového usuzování. Matematických hodnot je možno dosáhnout jen ne-
přímými postupy, improvizovanými metodami, jež jsou tak neprůhledné, jako neznámý nerost. Spíše než inteligibilní svět existují zářivá ohniska oddělená hranami noci. Svět kultury je diskontinuitní a zná rovněž hluboké mutace. Existuje zvláštní čas kultury, v němž umělecká a vědecká díla se opotřebovávají, ačkoli je mnohem pomalejší než čas dějin nebo čas fyzikální. V uměleckém díle, v teorii stejně jako u smyslové věci je smysl neodlučitelný od znaku. Výraz není proto nikdy dovršený a nejvyšší rozum sousedí s nerozumem.

Chceme-li nalézt nějakou morálku, musíme ji rovněž hledat mezi konfliktů, jež zakusil imoralismus. Vystává otázka – jak ji nachazuje Simone de Beauvoirová ve své „L'Invitée“ –, zda každý člověk má svou formuli chování, jež ho ospravedlňuje v očích druhých, nebo zda naopak každý je svým způsobem bytí neodpuštělný pro druhé, a zda za takové situace mravní zásady nejsou spíše nástrojem k uklidnění a k uhybní před otázkami, než k jejich zodpovězení a k naší spáse.

V morálce stejně jako v umění nenajde řešení ten, kdo si napřed chce zajistit zvolenou cestu a každým okamžikem zůstat spravedlivý a být absolutním pánem sebe sama. Nenajdeme jiného pomocníka než spontánní pohyb, který nás spojuje s druhým k neštěstí i štěstí, než egoismus a šlechtnost.

Jako Cézanne si kladl otázku, zda dílo jeho rukou má nějaký smysl a zda bude pochopeno, tak i člověk dobré vůle při zamýšlení nad konfliktů svého života začne nakonec pochybovat o tom, zda životy lidí mohou obstát pospolu. A občan dnešních dnů už si není jist, zda lidský svět je vůbec možný.

Tento nezdár není však osudový. Cézanne zvětlil nad náhodou. Lidé mohou rovněž zvětlit, změní-li riziko i svůj úkol.

(Z *tvořtu knihy „Sens et non-sens“*)

K namalování jednoho zátiší musel stokrát zasednout k práci a k dokončení portrétu dokonce stopadesátkrát. To, co nazýváme Cézannovým dílem, bylo pro něho jen pokusem a zápolením se svým uměním. V září roku 1906 ve věku šedesáti sedmi let napsal necelý měsíc před svou smrtí: „Jsem ve stavu takového duševního rozrušení a v tak velkém zmatku, že jednu chvíli jsem měl strach, jako by můj slabý rozum už se z toho nemohl dostat... Teď se mi zdá, že je se mnou líp a že při orientaci svých studií je moje myšlení spravedlivější. Dojdu k cíli, který jsem tak hledal a tak dlouho sledoval? Stále se učím od přírody a zdá se mi, že dělám pomalé kroky.“

Malířství bylo jeho světem a způsobem jeho existence. Pracuje sám, bez žáků, bez obdivu ze strany rodinných příslušníků, bez jakéhokoli pobuzení od malířských porot. Již odpoledne v den úmrtí své matky maluje. V roce 1870 maluje v Estaque ve chvílích, kdy ho hledají četníci jako zběha, který se vyhýbá vojenské povinnosti. A přesto ho přepadají mučivé okamžiky, kdy pochybuje o své povolanosti k malířství. Jakmile začne přibývat let, ptá se, zda jeho nový způsob malování nebyl vyvolán zrakovou poruchou a zda celý jeho život není vybudován na nahodilé vlastnosti jeho těla. Umělcově úsilí a pochybnostem odpovídají i nejspíše nebo hloupoučké reakce současníků. Jeden kritik napsal v roce 1905, že Cézanne „maluje jako opilý čistě stok“. Dokonce i dnes C. Maclair čerpá své argumenty proti Cézannovi z umělcových přiznání o své ne-mohoucnosti.

Malířovy obrazy jsou však rozšiřovány po celém světě. Proč tolik ne-jistot, tolik námahy, tolik nezdarů a náhle ten nesmírný úspěch?

Zola, od dětství Cézannův přítel, byl první, kdo v něm objevil genialitu a poprvé ho nazval „neuzrálým géniem“. Nemůže udivit, že důvěrný svědek Cézannova života, jakým byl Zola, považoval jeho obrazy za chorobný projev, protože si všiml víc jejich charakteru než jejich smyslu.

V roce 1852 vstoupil Cézanne do Bourbonnské koleje v Aix a ihned znepokojoval své přátele prchlivostí a prudkými depresemi. O sedm let později, když už byl rozhodnut věnovat se malířství, začne pochybovat o svém talentu a neodvažuje se požádat svého otce, kloboučníka a později bankéře, aby ho poslal do Paříže. Zola v dopisech z té doby mu vytýká nestálost, ochablost a nerozhodnost. Cézanne se dostal do Paříže, ale píše: „Změnil jsem jen místo pobytu, kam mě provází i soužení.“ Diskuse nesnáší, protože ho unavují a nikdy nedovede uvést své pádné argumenty. V hloubi jeho charakteru se uhnízдила úzkost. Myslí si, že země mládě a ve dvacátých letech napíše poslední vůli. V šestačtyřiceti letech pro-žije prudkou, mučivou a nesnesitelnou milostnou vášně, trávící jen šest měsíců, jejíž rozuzlení není známé a o níž nikdy nepromluví. Jedena-padesátiletý umělec se uchyluje do Aix, aby tu našel přírodu, jež nejlíp vyhovuje jeho genialitě. Je to současně návrat do kraje dětství a do blízkosti matky a sestry. Po matčině smrti se opře o svého syna. „Život je něco děsivého“, často opakoval. Náboženství, jež nyní začne praktikovat, je u něho vyvoláno strachem ze života a strachem ze smrti. „Je to strach... Cítím, že zůstanu tady naživu už jen čtyři dny. A pak? Věřím, že budu žít dál a nechci se vydávat v nebezpečí být smažen *in aeternum*“, vysvětluje příteli. Ačkoli se Cézannovo náboženství později prohloubilo, byl jeho počáteční motiv vyvolán potřebou upnout k něčemu svůj život a tak si ulehčit. Je stále plašší, nedůvěřivější a nedůklivější. Někdy si zajede do Paříže, avšak potká-li přátele, kyne jim zdálky, aby k němu nepři-

stupovali. Jakési uvolnění u něho nastane v roce 1903, kdy jeho obrazy se v Paříži prodávají za dvojnásobnou částku než obrazy Monetovy a kdy ho vyhledávají a otázky mu kladou mladí lidé jako například Joachim Gasquet a Emile Bernard. Výbuchy hněvu ho však necopouštějí. Poté, co ho jednou v Aix udeřil kolemjdoucí chlapec, nedovedl snést žádný kontakt s lidmi. Když jednou ve stáří zavrátoral a Emile Bernard ho podepřel rukou, velmi se rozčílil. Bylo slyšet, jak vzrušeně chodí po ateliéru a křičí, že se nenechá „znásilňovat“. Z obavy před „znásilňováním“ odstříl ze svého ateliéru ženy, jež mu mohly stát modelem, vyhnal ze svého života kněze, jimž říkal „nadutci“, a ze svého myšlenit odmítl teorie Emila Bernarda, jakmile začaly být příliš dotěrné.

Ztráta pružných kontaktů s lidmi, neschopnost zvládnout nové situace, unikání do návyků a takového prostředí, jež neklade žádné problémy, tuhá opozice teorie a praxe, svobody samotáře a strachu ze „znásilnění“ – jsou symptómy, na jejichž základě můžeme mluvit o chorobném ustrojení a zvláštní duševní schizoiditě, jakou trpěl například i Greco. Zdá se, že k myšlence malovat „podle přírody“ Cézanna podnítila táž mdloba a ochablost. Nevšední zájem o přírodu a o barvu, zvětčující a ne-lidský ráz jeho malby (vždyť říkal, že tvář je nutno malovat tak, jak malujeme předmět), a oddanost viditelnému světu nejsou nic jiného, než útekem před světem lidí a odcizení svému lidství.

Všechny tyto domněnky nedovedou však vysvětlit pozitivní smysl Cézannova díla. Není možno se omezit na jejich závěr, že jeho malířské umění je projevem dekadence, výrazem „ochuzeného“ života, jak řekl Nietzsche, a že dokonalému člověku nemá co říci. Zola a Emile Bernard uvěřili v nezdar Cézannova díla pravděpodobně v důsledku toho, že vyhradili příliš mnoho místa psychologii a svým osobním setkáním s umělcem. Je přece možné, že při některé nervové slabosti Cézanne připadl na myšlenku takové formy umění, která by platila pro všechny. Když byl ponechán sám sobě, mohl pozorovat přírodu tak, jak se na ni dovede jen člověk dívat. Smysl Cézannova umění nepostihneme jen rozbořením jeho života.

Smysl Cézannových obrazů nepochopíme líp ani na základě dějin umění. Mnoho nám nepomůže odvolávat se na vliv italských malířů, Tintoretta, Delacroixe, Courbetta a impresionistů na Cézannův pracovní postup, ani nestačí dovolávat se jen toho, co umělec sám kdy řekl o malířství.

Cézannovy první obrazy (až do roku 1870) jsou namalovanými sny, například *Únos a Vražda*. Byly podněceny city a chtějí vyvolávat především zase city. Maloval je proto skoro vždycky rozmáchlými tahy, takže vyjadřují spíše mravní fyziognomii gest než jejich viditelný aspekt. Zdá se, že vlivem impresionistů a zvláště Pissarovým pojal Cézanne

v další fázi malbu nikoli jako ztělesnění imaginárních scén nebo jako pro-mítnutí snů navenek, nýbrž jako precizní studium jeví, oprěné spíše o přírodu než o práci v ateliéru. Opustil barokní fakturu, usilující především o vyjádření pohybu, a kladl vedle sebe drobnoucké skvrny a trpělivé čárky.

Od impresionistů se však odloučil velmi rychle. Impresionismus chtěl malbou vyjádřit sám způsob, jak předměty zasahují náš zrak a útočí na naše smysly. Předměty zobrazoval v atmosféře, v níž je postihuje naše vnímání v konkrétním okamžiku, avšak bez přesně ohraničených obrysů, spojených mezi sebou světlem a vzduchem. Aby tento obal rozzářil, vyloučil všechny hnědé, okrové a černé a používal jen sedmi barev prismaticu. K zobrazení barvy předmětů nestačí nanést na plátno jejich lokální tón, kterým se zbarvují, když je izolujeme od všeho toho, co je obklopuje, je nutno přihlídnout ke kontrastním jevům, jež v přírodě modifikují lokální barvy. Každá barva, kterou vidíme v přírodě, vyvolává nepřímo ještě komplementární barvu. A tyto komplementární barvy nabývají na exaltaci. Chceme-li, aby na obraze, na který bude divák hledět v šeru pokoje, byly slunkem rozzařené barvy, nestačí namalovat trávu jen zelenou: vibraci jí dodá teprve komplementární červeně.

Impresionisté rozkládají lokální tón. Obecně lze říci, že je možno dosáhnout jakékoli barvy nikoli mícháním jednotlivých barevných komponent, nýbrž tím, že je klademe vedle sebe, což zvyšuje vibrační tón. Postup impresionistů vedl k tomu, že plátno, nepodobající se bod za bodem přírodě, navrátilo postupným překrýváním obecnou pravdu dojmu. Malba ovzduší a rozdělení tónů však způsobily, že předměty ztratily obrysy i svou tíži. Složení Cézannovy palety dává tušit, že si umělec vytkl jiný cíl: není na ní sedm barev duhy, nýbrž 18 barev: šest červených, pět žlutých, tři modré, tři zelené a jedna černá. Používání teplých barev a černí napovídá, že Cézanne chce zobrazit předmět a setkat se s ním za atmosférou. Upouští rovněž od rozdělení tónů a nahrazuje je odstupovanými rozmanitostmi a rozléváním barevných odstínů na předmětu, na němž barvitá modulace sleduje tvar a dopadající světlo. Potlačení přesně ohraničených obrysů v některých případech a převaha barvy nad kresbou nemají pochopitelně u Cézanna stejný smysl jako u impresionismu. Předmět už není pokryt odlesky a není ztracen ve svých vztazích ke vzduchu a k jiným předmětům, nýbrž je, jak se zdá, tlumeně ozářen zvlnitkou, jakoby z něho emanovalo světlo, což vyvolává dojem trvanlivosti a materiality. Ostatně Cézanne nepřestal rozechvívat teplé barvy, přičemž barevného vjemu vibrace dosahoval použitím modří.

Mělo by se proto říci, že Cézanne se chtěl vrátit k předmětu, aniž opustil impresionistickou estetiku, jejímž modelem je příroda. Emil Bernard mu připomněl, že obraz pro klasiky předpokládal obrysové ohrani-

čení, kompozici a rozložení světla. Cézanne odpověděl: „Dělali obraz, ale my se pokoušíme o kousek přírody.“ O klasických malířích řekl, že „realitu nahrazují imaginací a abstrakcí, jež ji doprovází“. Byl přesvědčen, že „je nutno se podrobit přírodě, tomuto dokonalému dílu“. Řekl: „Zapomeňme na vše ostatní, vždyť z přírody pochází všechno a existujeme jen její zásluhou.“ Prohlásil, že z impresionismu chtěl vytvořit „něco tak solidního, jako je muzejní umění“.

Zdá se, že Cézannovo malířské umění představuje paradox: hledá realitu, aniž opouští počitek, aniž se spoléhá na jiné vodítko než na přírodu v jejím bezprostředním dojmu, aniž ohraničuje obrysy, aniž obkresluje barvu a aniž komponuje perspektivu nebo obraz. Právě to Bernard nazývá Cézannovou sebevraždou: usiluje sice o realitu, avšak vyhýbá se prostředkům k jejímu uchopení. V tom je možná příčina jeho potíží i deformací, s nimiž se u něho setkáváme zvláště v době od roku 1870 do 1890. Talíře a poháry postavené z profilu na stůl by měly být elipsami, avšak oba vrcholy elipsy jsou zvětšené a roztažené. Pracovní stolek na portrétu Gustava Geffroye se v rozporu se zákony perspektivy v dolní části obrazu rozšiřuje. Jakmile Cézanne opustil kresbu, vrhl se prý do chaosu počítků. Jenomže počítky převraceli předměty vzhůru nohama a vyvolávají neustále přeludy, jež zase nepřetržitě koriguje naše soudnost, jako když například polybujeme hlavou a máme iluzi, že se předměty pohybují. Bernardovi se zdá, že Cézanne „uvrhl malířství do ignorance a jeho ducha do temnot“. Cézannovo malířské umění je možno takovým způsobem posuzovat vpravdě jen tehdy, zavěsíme-li oči nad tím, co namaloval, a nepřihlédneme k polovině toho, co řekl.

Z dialogů s Emilem Bernardem je zřetelné vidět, jak se Cézanne neustále snaží vyhnout se nabízeným hotovým alternativám: vyhýbá se alternativě smyslu nebo rozumu, malíře, který vidí, a malíře, který myslí, přírody a kompozice, primitivismu a tradice. Řekl, že „je třeba si vytvořit optičnost“, avšak dodal, že „optičností míní logické vidění, jež je viděním bez jakékoli absurdnosti“. „Jde o naši přírodu?“, táže se Bernard. Cézanne odpovídá: „Jde o obojí...! „Nejsou příroda a umění rozdílné? ...“ Chtěl bych je sjednotit. Umění je osobní osvovení si smyslově daného apercepce. Tuto apercepce vkládám do počítka a na rozumu požaduju, aby ji zorganizoval v dílo.“¹⁰ Avšak i tyto výroky příliš používají obvyklých pojmů „smyslovosti“, „počítků“ a „rozumu“, takže jimi Cézanne nedovedl přesvědčit a proto raději maloval. Místo toho, abychom na Cézannovo dílo vztahovali dichotomie – jež se týkají spíše tradice školy než zakladatelů těchto tradic, jimiž byli filosofové a malíři –, bylo by lepší postihnout vlastní smysl jeho umění, uvádějící tyto tradice v poruchy.

Cézannovi nepřišlo na mysl, že by musel volit mezi počítky a myšlením,

představujícími chaos a řád. Nechtěl odlučovat fixní věci, jevící se našemu pohledu, od způsobu, jakým se jeví v perspektivě, nýbrž chtěl malovat látku v okamžiku, kdy si dává tvar, chtěl malovat řád vznikající spontánní organizací. Cézanne neznal dělicí čaru mezi „smysly“ a „rozumem“: u něho taková čára se táhla mezi spontánním řádem vnímaných věcí a lidským řádem idejí a věd. Vnímáme věci, dorozumíváme se o nich, jsme v nich zakotvení a na tomto podstavci „přírody“ konstruujeme vědy. Cézanne chtěl namalovat tento primordiální svět a proto jeho obrazy vyvolávají dojem přírody v prapůvodním stavu, kdežto fotografie týchž krajín vnukají představu lidské práce, lidských statků a bezprostřední lidské přítomnosti. Cézanne nechtěl nikdy „malovat jako neotesanec“, avšak chtěl rozum, myšlení, vědy, perspektivu a tradici znovu uvést do kontaktu s přirozeným světem⁴, který mají za úkol pochopit. Chtěl s přírodou konfrontovat vědy, jež – jak říká – „z ní vyšly“.

Cézannovy výzkumy v oblasti perspektivy svou věrností jevům odkrývají to, co teprve nedávná psychologie dovedla vyjádřit. Prožívaná perspektiva, perspektiva našeho vnímání, není perspektivě jeví menšími, vzdálené fotografickou: blízké předměty se v perspektivě jeví menšími, vzdálené předměty většími než se zdají na fotografii, jak je vidět v biografu, kdy se vlak blíží a zvětšuje mnohem rychleji než skutečný vlak za týchž podmínek. Řekneme-li, že kruh pozorovaný šikmo vidíme jako elipsu, znamená místo skutečného vjemu dosadit schéma, jež bychom viděli, kdy bychom byli fotoaparát: ve skutečnosti vidíme tvar, který osciluje kolem elipsy, aniž to je elipsa.

Na portrétu Paní Cézannové vlys tapisérie po obou stranách těla netvoří přímkou: je však známo, prochází-li čára pod širokým papírovým pásem, oba viditelné odčrčky se zdají dislokované. Pracovní stolek Gustava Geffroye má vyhrazeno místo v dolní části obrazu, avšak jestliže náš pohled přelétne většinu povrchu, získá obrazy brané jeden po druhém z rozličných hledisek a celková plocha se jeví jako gondola se zvýšenými okraji. Je pravda, že přenesením na plátno tyto deformace fixují, zastavují spontánní pohyb, kterým se při vnímání jedny vrší na druhé a směřují ke geometrické perspektivě. Totéž platí i o barvách. Růže na bílém papíře zbarvuje pozadí do zelena. Školské malířství maluje šedivé pozadí, neboť počítá s tím, že obraz jakožto reálný předmět vyvolá kontrastní účinek. Impresionističtí malíři malují zelené pozadí, aby dosáhli tak živého kontrastu, jakým jsou předměty na volném vzduchu. Nefalšují tím vztah tónů. Falšovali by jej, kdyby setrvali jen u toho. Jenomže opravdový malíř dovede modifikovat ostatní barvy obrazu takovým způsobem, že zbavují zeleně pozadí jejího charakteru reálné barvy. Cézannova genialita se obdobně vyznačuje tím, že perspektivní deformace celkovým uspořádáním obrazu už nejsou viditelné tak, jak jsou, pozorujeme-li je

globálně, a jen napomáhají vyvolávat dojem rodícího se řádu, právě se objevujícího a před našima očima se aglomerujícího předmětu, jak je tomu při vidění v přírodě. Obdobně ani obrysy předmětu, pojaté jako ohraničující je čára, nepatří viditelnému světu, nýbrž geometrii. Vyznačíme-li čárkou obrys jablka, učiníme z něho věc, obrys je však ideální hranicí a boky jablka se směrem k ní ztírají v hloubce. Nevyznačit žádný obrys by znamenalo zbavit předměty jejich identity. Naznačit jen jediný obrys značí obětovat hloubku, tj. dimenzi, jež nám dává věci nikoli před námi rozložené, nýbrž jako nevyčerpateľnou realitu přeplněnou rezervami. Cézanne proto barevnou modulací vyjadřuje nafouknutí a vybudování předmětu, u něhož modrémi čarami naznačuje *vice* obrysů. Přejedeme-li pohledem od jednoho k druhému, postihneme mezi nimi rodící se obrys právě tak, jak vzniká při vnímání. Na těchto prosulých deformacích není vůbec nic libovolného. Cézanne od nich ostatně upustil ve své poslední umělecké periodě od roku 1890, kdy už nezaplňoval plátno barvami a zanechal i sevržené faktury zátiší.

Křesba musí vyplýnout z barvy, chceme-li zpodobit svět v jeho tloušťce. Vždyť svět je masa bez mezer, organismus barev, jimiž perspektivní ustupování do dálky, obrysy, přímky a křivky se instalují jako silokřivky a rámeč prostoru se vytváří vibrací. „Křesba a barva už nejsou rozdílné. Při malování vlastně kreslíme... Jakmile barva dosáhne svého největšího bohatství, je i tvar ve své plnosti.“ Cézanne se nesnaží barvou *vyvolávat* hmatové počítky, jež by vyjadřovaly formu a hloubku. Hmat a zrak jsou v prapůvodním vnímání nerozlišené. Teprve věda o lidském těle nás dočatečně učí, abychom své smysly odlišovali. Zakoušenou věc neobjevíme nebo nekonstruujeme na základě smyslových dat, protože věc se nabíží od samého začátku naráz jako ohnisko, z něhož vyzatují. Hloubku, hebkost, měkkost nebo tvrdost předčiněti *vidíme*. Cézanne dokonce říká, že vidíme i jejich vůni. Chce-li malíř vyjádřit svět, musí uspořádatí barvy nést v sobě tento nedělitelný Celek. Jinak bude jeho obraz jen nárazkou na věci a nevyjádří je v naléhavé jednotě, v přítomnu, v nepřekonatelé plnosti, jež je pro nás pro všechny definicí reálna. Každý dotek štětcem musí pro nás splnit nesmírné množství podmínek: z toho důvodu Cézanne někdy meditoval celou hodinu než nanesl barvu, která, jak říká Bernard, musí „obsahovat vzduch, světlo, předmět, rovinu, charakter, kresbu a styl“. Vyjádřením toho, co *existuje*, je nekonečná barevná skvrna.

Cézanne zdaleka neopomíjel fyziognomii předmětů a tváří, nýbrž ji chtěl jen postihnout v okamžiku, kdy se vynořuje z barvy. Malovat tvář tak, jak „malujeme předmět“, nikterak neznamená, že ji zbavujeme její „myšlenky“. „Mříním tím, aby ji malíř interpretoval, vždyť malíř není hlupák“, říká Cézanne. Jenomže tato interpretace nesmí být myšlením

odpoutaným od vidění. „Maluji-li červená vína a drobné kaštiny, pozoruji je tak, jak je vidím... Kdo by k řasu tužil, jak smícháním zeleného odstínu s červení zachmuříme ústa nebo rozesmějeme líc...“ Duch vidí sebe sama a čte o sobě v pohledech, jež nejsou nic jiného než barevné sestavy. Druzí duchové se nám nabízejí jen v inkarnaci, vtělení a spjatí s tvářmi a gesty. Nic nám tu nepomůže klást proti sobě duši a tělo, myšlení a vidění, protože Cézanne se vrací právě k prapůvodní zkoušlosti, z níž tyto pojmy jsou čerpány a jež nám je nabízí neodloučené. Malíř, který napřed přemýšlí a hledá výraz, nepostihne tajemství, jež se obnovuje vždycky, kdykoli někoho pozorujeme, tajemství jeho zjevení se v přírodě. Balzac v „Šagrénové kůži“ popisuje „bílý ubrus jako vrstvu čerstvě napadlého sněhu, na němž se symetricky zvedají talíře navršené plavými houskami“. „Celý život“, – říká Cézanne –, „sem chtěl tohle namalovat, ten ubrus čerstvého sněhu... Nyní vím, že je nutno *chtít* malovat jen: „symetricky se zvedající talíře“ a „plavé housky“. Maluji-li „navršené“ talíře, jsem ztracen. Chápete? Jestliže opravdu vyváším a odstíním své talíře a housky jakoby podle přírody, buďte ujistěni, že navršenosť, sních i chvění tam rovněž budou“.

Zijeme mezi předměty zkonstruovanými lidmi, mezi nástroji, v domech, v ulicích a městech. Většinu času je vidíme jen prostřednictvím lidských akcí, jejichž působitěm sil mohou být. Navykáme si na to, že toto vše považujeme za něco, co existuje nutně a neotřesitelně. Cézannovo umění tyto návyky problematizuje a odkrývá mimolidskou přírodu, na níž se člověk zatěžuje. Jeho postavy jsou proto zvláštní a vypadají tak, jako by na ně hleděla bytost jiného rodu. Příroda sama je bez atributů, jež ji připravují pro animistická vyznání: krajina je bez větru, voda rybníka v Annecy je bez pohybu a zmrazené předměty váhají jako při vzniku země. Je to svět, který důvěrně neznáme, v němž se necítíme dobře, protože nepřipouští lidskou vřelost. Odejde-li od Cézannových obrazů a zajdeme se podívat na jiné malíře, dostaví se uvolnění jako po smutku, kdy navázaný rozhovor zastírá tuto absolutní novost a její nezměnitelnost zvětšuje živým. Avšak právě jen člověk je schopen takového vidění, které překračuje konstituované lidstvo a proniká až k samým kořenům. Všechno nasvědčuje tomu, že živočiškové neumějí *pozorovat* v tom smyslu, aby se pohroužili do věcí, aniž by v nich hledali něco jiného než pravdu. Emile Bernard nazval malíře, malující realitu, opicemi. Řekl tím však pravý opak toho, co je pravda, a chápeme, proč Cézanne mohl převzít klasickou definici umění: člověk připojený k přírodě.

Cézannovo malířské umění nepopírá vědu ani tradici. Když žil v Paříži, chodil každý den do Louvru. Věřil, že je možno naučit se malovat, a že geometrické studium ploch a tvarů je nezbytné. Sbíral informace o geologické struktuře krajín. Takové abstraktní vztahy musí sebrát svou

úlohu, když malíř maluje, avšak je třeba upravit je podle viditelného světa. Když se štětcem dotýká plátna, jsou anatomie a kresba přítomny stejně jako pravidla hry při partii tenisu. Malířovo gesto nemůže nikdy být motivováno jen samou perspektivou, jediné geometrií, jediné zákony dekompozice barev nebo kterýmkoli jiným poznatkem. Všechny tahy štětece, jež poznamenávají vytvářející obraz, jsou podníceny jediným motivem: krajinou v její totalitě a v absolutní plošti, již Cézanne oprávněně nazýval „motivem“. Začínal tím, že napřed se snažil odhalit geologické vrstvy. Pak už se nehnul a pozoroval rozšířenými očima kolem sebe, řekla paní Cézannová. „Zapouštěl kořínky“ do kraje, aby – zapomněv na jakoukoli vědu – pomocí těchto věd postihl ustrojení krajiny jako rodícího se organismu. Gasquet to vyjádřil tak, že bylo třeba spájet všechny dílčí pohledy, jež uviděl zrak, sjednotit všecko to, co se rozptýlilo v důsledku těkavosti očí, „spojit bloudící ruce přírody“. „Existuje okamžik světa, který miji, a ten je třeba namalovat v jeho realitě.“ Meditativní zamýšlení rázem skončilo. „Držím svůj motiv“, říkal Cézanne. Vysvětloval, že krajinu je nutno uchopit v pase, avšak nesmí to být příliš vysoko nebo příliš nízko, a živou ji vylovit v síti, jež nic nepropouští. Nyní zaútočil na svůj obraz najednou ze všech stran tak, že první čárku uhlím, geologickou kostru, obklopil barevnými skvrnami. Podoba nabývala obrysů, spojovala se, nasycovala a vyvažovala současně s tím, jak uztávala. Krajina sama myslí ve mně a já jsem jejím vědomím, říkal Cézanne. Nic není vzdálenějšího od naturalismu než tato intuitivní věda. Umění není ani imitace, ani ostatně vytvořené podle přání instinktu nebo dobrého vkusu. Umění je výrazovou operací. Jako slovo pojmenovává, což znamená, že to, co se jevílo zmatené, uchopuje v samém jádru a klade před nás jako předmět, tak i malíř, jak říká Gasquet, „zředměňuje“, „promítá“ a „fixuje“.

Stejně jako slovo se *nepodobá* tomu, co označuje, tak ani obraz není šalbou. Cézanne, jak sám řekl, „psal jako malíř o tom, co ještě nebylo namalováno a vytvářel z toho samostatný obraz“. Zapomínáme na lep-kavé a nespolehlivé údaje a přes ně míříme přímo k věcem, jež předstávají. Malíř se zmocňuje vibrace vnějších jevů, jež jsou kolébkou věcí, a mění tak ve viditelný předmět to, co by bez něho zůstalo skryto v odloučeném životě každého vědomí. Pro takového malíře je možná jen jediná emoce: pocit cizoty, a jediný lyrismus: lyrismus stále znovu a znovu započaté existence.

Leonardo da Vinci si vybral za devízu neúprosnou přesnost, a klasická poetická umění vypoovídají o tom, že dílo je obtížné. Cézannovy – stejně jako i Balzacovy a Mallarméovy – těžkosti nejsou téže povahy. Balzac – nepochybně na základě Delacroixových náznaků – si představuje malíře, který pouhými barvami chce vyjádřit život sám a své mistrovské dílo si

ponechává v skrytu. Když Frenhofer zemřel, našli jeho přátelé jen chaos barev, nepostžitelných čar, pomalovanou zeď. Cézanna dojala četba *Naznamého arciděla* až k slzám a prohlásil, že sám je Frenhoferem. Balzacovo úsilí, posedlé rovněž „realizací“, napomáhá pochopit Cézannovo úsilí. V *Sagrénové kříži* mluví o „myslence k vyjádření“, o „soustavě k vybudování“, o „vodě k explikování“. Ústy Louise Lamberta, jednoho ze zbloudilých génů *Lidské komedie*, říká: „... Kráčím k jistým objektivům... avšak jak nazvat tu sílu, která mi svazuje ruce, uzavírá ústa a strhuje mě opačným směrem, než ke kterému jsem povolán?“ Nestací jen říkat, že Balzac si vytkl za cíl pochopit soudobou společnost. Popsat typ obchodního cestujícího, vypracovat „anatomii učitelského sboru“ nebo založit sociologii – nebyl nad lidský úkol. Jakmile se podařilo pojmenovat viditelné síly, jakými jsou peníze a vášně, a jakmile bylo vyřčeno jejich očividné fungování, položil si Balzac otázku, k čemu toto vše spěje, jaký to má důvod, co *chce říci* například tato Evropa, „jejíž veskeré uslování směřuje k jakémusi nepochopitelnému civilizačnímu tajemství“, co vnitřně udržuje svět a umožňuje rozmnožování viditelných tvarů. Smysl malířství ve Frenhoferově pojetí je týž: „Ruka není jen součást těla, nýbrž vyjadřuje a pokračuje v myšlence, kterou je nutno uchopit a odevzdat... V tom tkví pravý zápas! Mnoho malířů instinktivně triumfuje, aniž znají toto umělecké téma. Kreslíte ženu, ale nevidíte ji“. Umělcem je ten, kdo fixuje a zpřístupňuje „nejlidštějším“ lidem podívanou, jejíž jsou složkou, aniž ji vidí.

Neexistuje tedy umění pro potěšení. Je možno vyrábět předměty, které působí radost tím, že jinak mezi sebou spojují již hotové myšlenky a předkládají již viděné tvary. Takové napodobující malířství a sekundující slovo se obecně nazývají kulturou. Umělec v Balzacově nebo Cézannově pojetí nechce být však jen kultivovaným živočichem, uchopuje kulturu od samého jejího počátku a znovu ji zakládá, mluví tak, jak mluvil první člověk, a maluje způsobem, jako kdyby ještě nikdo nikdy nemaloval. Vyjádření nemůže proto být sdělením již ujasněné myšlenky, protože jasné myšlenky jsou ty, které už byly v našem nitru vysloveny nebo byly řečeny druhými. „Představa“ nemůže předcházet „provedení“. Před vyjádřením existuje jen zmatená horečka a teprve hotové a pochopené dílo podá důkaz o tom, že tu bylo nutno najít *něco* než *nic*. Umělec si to uvědomil návratem k jádru mlčenlivé a osamělé zkušenosti, na níž byla vybudována kultura a výměna myšlenek, a proto vytváří své dílo tak, jak člověk vyraží své první slůvko, aniž ví, bude-li nečím víc než jen vykřikem, zda se bude moci odpoutat od proudu individuálního života, v němž se rodí, a představovat nezávislou existenci určitého identifikovatelného *smyslu* buď pro tento život sám v jeho budoucnu, buď pro monády koexistující s ním, nebo pro otevřenou pospolitost budoucích monád. Smysl toho, co řečne

umělec, není nikde, ani ve věcech, jež nejsou ještě smyslem, ani v něm samém, v jeho neutvářeném životě. Odvrací se od rozumu již konstituovaného, do něhož se uzavírají „kultivovaní lidé“, a obrací se k rozumu zahrnujícímu své vlastní počátky. Bernard chtěl Cézanna přivést zpět k lidskému rozumu, načež mu odpověděl: „Obracím se k rozumu, jaký má *Pater Omnipotens*“. Cézanne – o čemž není pochyb – se vždy obrací k myšlence nebo projektu nekonečného Logu. Cézannovu nejistotu a samotu v jejích podstatě nevysvětlené nervovou konstituci, nýbrž intencí jeho díla. Mohl zdědit bohaté pocity, uchvacující emoce, zamlžený pocit úzkosti nebo mystéria, jež rozrušovaly jeho volní život a odlučovaly ho od lidí. Tyto zděděné vlohy mohou však vytvořit dílo jen aktem vyjádření, avšak v těžkostech a v síle tohoto aktu neznamenají nic. Cézannovy těžkosti jsou těžkostí prvního slova. Považoval sebe sama za nemohoucího, protože nebyl všemohoucím, nebyl Bohem, ale přesto chtěl malovat svět, cele ho zmínit v podívanou a *ukázat*, jak se nás *dotýká*. Novou fyzikální teorii lze ověřit, protože myšlenka nebo smysl jsou určitým výpočtem spojeny s měřítky, jež jsou již společnou doménou všech lidí. Avšak malíř, jakým byl Cézanne, umělec nebo filosof musejí nejen vytvořit a vyjádřit ideu, nýbrž i probudit zážitky, jež umožní, aby pronikly i do jiných vědomí. Zdatilé dílo má zvláštní moc poučit sebe samo.

Sleduje-li divák nebo čtenář náznaky obsažené na obraze nebo v knize a razí z jednoho konce na druhý štoly, aby obnažili žílu, jsouce vedení zmateným jasmem stylu, nakonec najdou to, co jim autor chtěl sdělit. Malíř mohl obraz jen vybudovat. Je nutno počkat, až tento obraz se ožíví pro druhé. Pak se umělecké dílo spojí s těmito odloučenými životy a už neexistuje jen v jednom z nich jako houževnatý sen nebo nepřetržitě delirium či v prostoru jako kolorovaná hvězda, nýbrž nadále přebývá nerozdělené v nitru mnoha duchů, presumptivně v každém možném duchu jako jeho výboj platný provždycky.

Cézannovy „zděděné návyky“, různé „vlivy“, tedy všechny jeho nahodilé vlastnosti jsou jen textem, který mu příroda a dějiny předložily, aby je dešifroval ze svého hlediska. Poskytují jen doslovný smysl jeho díla. Umělcovy kreace, stejně jako svobodná rozhodnutí člověka, vписují do daných věcí obrazný smysl, který před tím ještě neměly. Jestliže se nám zdá, že Cézannův život nesl ve svém zárodku celé dílo, je tomu tak proto, že napřed známe jeho dílo a že prostřednictvím něho vidíme okolnosti života, jimž dáváme smysl, který jsme vypůjčili z díla. Mají-li Cézannovy vrozené vlastnosti, jež tu vypočítáváme a o nichž mluvíme jako o nezbytných podmínkách, figurovat v osnově jeho výtvarných záměrů, pak nemohly působit jinak než tím, že se mu cele odevzdaly jako to, co měl prožít, ponechávající způsob jeho života bez jakékoli determinace. Tyto vrozené vlastnosti – zprvu obligátní téma – nejsou v jeho konkrétní existenci,

jež je objímá, ničím jiným než jen monogramem a symbolem života, který sám sebe svobodně interpretuje.

Snažme se však správně pochopit tuto svobodu. Nepředstavujeme si nějakou abstraktní sílu, která by „daným faktům“ života vnucovala své účinky nebo která by přetráhávala řetězec rozvoje. Je zcela nepochybné, že život umělce *nevyrveštluje* dílo, avšak je rovněž nepochybné, že umělecká díla mezi sebou komunikují. Je rovněž jisté, že *konkrétní dílo, jež mělo být vytvořeno, vyžadovalo konkrétní život*. Cézannův život od samého počátku nacházel rovnováhu jen tím, že se opíral o budoucí dílo, jehož hlas, jež bychom neměli považovat za příčinu, avšak za něco, co z díla a ze života vytváří jedinečné dobrodružství. Není tu ani příčin, ani účinků, všecko se spájí v simultaneitě věčného Cézanna, který je formulí pro to, čím chtěl být a současně pro to, co chtěl vykonat. Mezi schizoidním stavem a Cézannovým dilem existuje vztah, protože dílo odhaluje metafyzický smysl choroby: schizoidie je redukce světa na úhrn zmrazených jevů a zproblematizování expresivních hodnot, takže choroba přestává být absurdním faktem a osudovostí, aby se naopak stala obecnou možností lidské existence, když se střetává s důsledky jednoho z jejích paradoxů – s fenoménem vyjádření –, takže nakonec v tomto smyslu je totéž být Cézannem a být schizoidním. Neměli bychom proto odlišovat tvůrčí svobodu od nejmíní záměrných způsobů chování, jež se objevovaly již v prvních dětských gestech Cézanna a v tom, jak na něho působily věci. Smysl, který Cézanne propůjčil na svých obrazech věcem a tvářím, našel ve světě samém, jak se mu jevil: Cézanne tento smysl jen vysvobodil, vždyť věci a tváře samy, tak jak je viděl, žádaly, aby takovým způsobem byly namalovány, takže umělec řekl jen to, co ony *chtěly* říci. Kam se ztratila svoboda? Je pravda, že existenční podmínky mohou determinovat vědomí jen oklikou, jeň zdtvovdňováním a ospravedňováním svého bytí. Co jsme, vidíme jen před sebou a ve formě cílů, takže náš život má vždycky podobu projektu nebo volby a zdá se nám, že je spontánní. Říci však, že jsme od samého počátku záměrem určitého budoucna, znamenalo by zároveň, že náš projekt byl upřesněn našimi prvními způsoby bytí, že jsme svou volbu uskutečnili již při prvním vydechnutí. Jestliže nás nic zvenčí nenutí, je to proto, že jsme cele svým vnějškem. Před sebou napřed vidíme věčného Cézanna, který na Cézanna jako člověka přivolával události a vlivy, jež se nám zdají být ve vnějšku, a který kreslil všecko, co se mu přihodilo. Vystává však otázka, zda jeho chování k lidem a vůči světu, jež bylo promyšlené a svobodné vzhledem k vnějším příčinám, bylo rovněž svobodné vůči sobě samému? Není volba zatlačena za hranice života? Existuje volba tam, kde není ještě zřetelně artikulovaná oblast reálných možností, nýbrž pouze pravděpodobno a jen jisté pokušení? Jsem-li od

svého narození projektem, není možno odlišit, co je ve mně dané a co vytvořené, takže není možné označit ani jediné gesto, které by bylo jen zděděné nebo vrozené a jež by nebylo spontánní, aniž je možno najít byt i jediné gesto, jež by bylo absolutně nové vůči tomu způsobu bytí na světě, jímž jsem od samého počátku říci, že náš život je vesměs konstruovaný nebo že je vesměs daný, je jedné a totéž. Existuje-li opravdová svoboda, pak jen v průběhu života a projevující se jako překračování naší výchozí situace, aniž přestane být stejnými. V tom tkví celý problém. O svobodě lze říci s naprostou jistotou tyto dvě věci: nikdy nejme determinovaní a nikdy se neměníme, takže retrospektivně vždycky ve své minulosti dovedeme nalézt náznak toho, co se z nás stalo. Je na nás, abychom obě věci pochopili současně a abychom si ujasnili, že svoboda propuká v nás samých, aniž zpřetrhává naše pouta ke světu.

Existují vždycky pouta, dokonce a zvláště tehdy, když je nechceme uznat. Valéry na základě obrazů Leonarda da Vinci vyličil monstrum čiré svobody bez milenek, bez věřitelů, bez příběhů a milostných dobrodružství. Věci samy mu nezastírá žádný sen, jeho jistoty nejsou nesený žádnými zámlkami a svůj osud nečte v některém oblíbeném symbolu, v nějaké pascalovské propasti. Nebojoval proti monstrum, protože pochopil jejich pružiny, odzbrojil je zájmem a redukoval na charakter známých věcí. „Nic není svobodnějšího, což značí, že nic není mívá lidského než tyto úvahy o lásce a smrti.“ Stačí uvést několik fragmentů z jeho sečtů, abychom vynušili, jak se na ně dívá. „Láska ve své zbesíllosti (říká přibližně) je něco tak ošklivého, že lidské plémě by zahynulo – *la natura si perde* –, kdyby lidé, kteří jí dělají, se při ní viděli.“ Toto opovržení je zvýrazněno rozličnými náčrtky, neboť vrcholem opovržení, jež chováme k určitým věcem, je fakt, že je pohodlně zkoumáme. Tu a tam nakreslí anatomické spojení, děsivé průřezy lásky.* Je místem takových prostředků, dělá co chce a přeskakuje podle libosti z poznání do života s vysokou elegancí. Cokoli dělá, je si vědom toho, co dělá, a jeho umělecké operace stejně jako úkony dýchání nebo žití nepřekračují jeho poznání. Našel „centrální postoj“, na základě něhož je možno stejně dobře poznávat, jednat nebo tvořit, neboť jednáni a život ve sféře realizace nejsou v rozporu s poznáním v odloučenosti. Je „intelektuální silou“, je „člověkem ducha“.

Podíváme se na tu věc blíže. Valéry říká, že Leonardo neměl žádné zjevení a že se po jeho pravici nerozevířela žádná propast. O tom není pochyb. Avšak na obraze *Svatá Anna samotářka* má plášt panny podobu supy, který se dotýká obličje dítěte. V jednom fragmentu o letu ptáků se Vinci nejednou zastavuje a sleduje vzpomínky z dětství: „Zdá se, že jsem byl povolán k tomu, abych se obzvláště zabýval supem, protože

* Introduction à la méthode de Léonard de Vinci, Variété, str. 185

jedna z mých prvních vzpomínek z dětství se týká toho, jak sup přišel ke mně do kolébky, otevřel mi ocasem ústa a několikrát mě svým ocasem udeřil do rtů.* Z toho je vidět, že i průzračné vědomí má své záhady: jde buď o pravdivou vzpomínku z dětství nebo o přeludy zralého věku. Toto vědomí nevyšlo z ničeho a nenapájelo se samo ze sebe. Zapletli jsme se tu do skrytých dějin a do pralesu symbolů. Chce-li Freud rozluštit hádanku pomocí toho, co známe o významu letu ptáků a o fantasmatech v souvislosti s *fellatio* i o jejich vztahu k době kojení, budeme nepochybně protestovat. Nutno však uznat jako fakt, že Egypťané si ze supy učinili symbol matčství, protože, jak byli přesvědčeni, všichni supi jsou samičky oplodňované větrem. Je rovněž fakt, že církevní otcové využívali této legendy, aby pomocí přírodopisu vyvraceli námitky těch, kdo nechťli uvěřit v matčství panny. Je docela pravděpodobné, že Leonardo da Vinci, proslulý ustavičnou četbou, se někde setkal s touto legendou. A v ní našel symbol svého vlastního údělu. Byl nemanželským synem bohatého notáře, který v téměř rocc, kdy se dítě narodilo, se oženil se šlechticnou Albierou, s níž neměl děti a proto přijal do svého domu pětiletého už Leonarda. Svě první čtyři roky života strávil Leonardo bez otce u své statné, nešťastné maminky, opuštěné venkovanky, která jakoby ho přivedla na svět záračným způsobem. Připomeneme-li, že neměl žádnou milenkou a nepoznal žádnou milostnou vášeň, byl obžalován ze smilstva se zvířaty, ale byl zproštěn, a zamyslíme-li se nad tím, že jeho deník zamlčuje mnoho nákladných výdajů, avšak úzkostlivě zaznamenává do nejmenších podrobností výlohy spojené s pohřbem matky a s nákupem prádla a šatstva pro dva žáky, nedeme daleko od pravdy, řekneme-li, že Leonardo miloval jen jedinou ženu, svou matku, a že tato láska připouštěla jen omezené místo pro platonické něžnosti k mladým hochům, kteří ho obklopovali. V průběhu čtyř rozhořujících let svého dětství navázal k mamince hluboké citové pouto, kterého se musel zříci, když byl povolán do domu svého otce. Odloučen od své matky, na niž přenesl všechna zřídla své lásky i sílu své opuštěnosti, nezbylo mu, chtěl-li ukojit žízeň po životě, nic jiného než svých sil použít ke zkoumání a poznávání světa, než se stát intelektuální velmocí, mužem ducha, cizincem mezi lidmi, lhostejným člověkem, neschopným bezprostřední lásky, nenávisti nebo rozhořčení, umělcem, který nedokonalil své obrazy, aby se mohl věnovat bizarním pokusům, a u něhož současníci tušili tajemství. Všecko nasvědčuje tomu, že Leonardo nikdy vlastně neuzrál, že každé místo v jeho srdci bylo již předem zabráno, že všechny výzkum byl mu jen prostředkem úniku ze života, jako kdyby veškeru sílu svého souhlasu vložil do prvních let života a až do samého konce zůstal věren svému dětství. Hrál si jako dítě. Vasari vypravuje, jak „si vytvořil z vosku těsto

* Freud, „Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci“, str. 65

a na procházce z něho formoval jemná zvířátka. Byla dutá a naplněná vzduchem. Foukl-li dovnitř, létala. Jakmile z nich vzduch unikl, spadla na zem. Vinař z Belvederu jednou našel velmi podivnou ještěrku, které Leonardu udělal křídla z kůže vzaté jiným ještěrkám. Křídla naplnil rtutí, takže se chvěla jakoby mávala, kdykoli sebou ještěrka pohnula. Stejným způsobem ji přidělal i oči, vousy a rohy, ochočil ji, vložil do krabice a strašil jí své přátele.* Obdobně jako ho opustil otec, stejně tak nechal svá dítla nedokončená. Ignoroval jakoukoli autoritu a ve sféře poznání důvěřoval jen přírodě a vlastnímu úsudku, jak činí často ti, kdo nebyli vychoováni v bázní a pod ochranou mocí otce. Dokonce i badatelské úsilí, samota a zvláštní zvědavost, jež jsou příznačné u duševního pracovníka, začaly se u Vincioho utvářet jen v souvislosti s jeho životním příběhem. Dítětem, jakým byl, zůstal i na vrcholu svobody: na jedné straně opoštělý, protože je připoután jinde. Stát se čirým vědomím je rovněž způsob, jak zaujmout stanovisko vůči světu a lidem. Vincio zaujal takový postoj, jakmile uchopil svou situaci, která mu byla přichystána zrozením a dětstvím. Neexistuje ani jediné vědomí, jež by nebylo nesené prapůvodním angažováním v životě a způsobem, jak k němu došlo.

Nechť se nám Freudovy *výklady* zdají jakkoli libovolné, nemělo by to znevažovat *psychoanalytickou intuici*. Čtenář je nejednou překvapen nedostatkem důkazů. Proč tahle a nikoli jiná věc? Tato otázka se nabízí tím naléhavěji, čím častěji nám Freud předkládá několik interpretačních možností, přičemž každý symptom je podle něho „determinován zvýšenou měrou“. Posleze není pochyb o tom, že taková doktrína, která všude operuje sexualitou, nemůže na základě pravidel indukční logiky někde dosáhnout účinnosti z toho důvodu, že se zbavuje jakéhokoli protí – důkazu, neboť již předem vylučuje jakýkoli diferenční případ. V důsledku toho se ozývají triumfy nad psychoanalýzou, avšak jen na papíře. Psychoanalytikovy podněty nemohou být sice dokázány, avšak není možno je ani eliminovat: jak je možné přičítat náhodě komplexní shody, jež psychoanalytik odkrývá mezi dítětem a dospělým? Lze popít, že psychoanalýza nás naučila od jednoho okamžiku života k druhému vnímat ozvěny, narážky, opakování a návaznosti, o nichž by nám ani nenapadlo pochybovat, kdyby z nich Freud byl vybudoval správnou teorii? Psychoanalýza nechce zjišťovat nutné vztahy mezi příčinou a účinkem, jak činí přírodní vědy, nýbrž má za úkol naznačovat motivační vztahy, jež jsou v zásadě jednoduše možné. Nepovažujeme předlu supu u Leonarda, který se prolíná s jeho dětstvím, za jakousi sílu determinující jeho budoucnost. Je to spíše dvojnásobný symbol, který jako augurovo slovo od samého začátku se hodí na několik možných vývojových směrů. Ještě přesněji vyjádřeno: zrození a minulost vymezují

pro každý život kategorie nebo fundamentální rozměry, jež nevynucují žádný jednotlivý čin, avšak čteme je nebo setkáváme se s nimi ve všech čínech. Ať už se Leonardo vrací k svému dětství nebo se mu snaží uniknout, vždycky zůstane jen tím, kým byl. Sama rozhodnutí, jež nás transformují, jsou číneň vždycky v některé faktické situaci, která – ať už je přijímána nebo odmítnuta – je vždycky pro nás zřídlem, z něhož čerpáme elán, nebo ztělesněním hodnoty, kterou jí přikládáme, jakkoli ji můžeme považovat za situaci „k přijetí“ nebo „k odmítnutí“. Má-li psychoanalýza za úkol popsat tuto výměnu mezi budoucím a minulým a ukázat, jak každý jedinec sní o záhadách, jejichž konečný smysl není předem nikde vepsán, pak nesmíme na ní požadovat indukční přisnost. Psychoanalytiko hermeneutické snění, znásobující komunikace od nás k nám samým, považuje sexualitu za symbol existence a existenci za symbol sexuality, hledá smysl budoucího v minulosti a smysl minulosti v budoucím, a proto líp než přísná indukce se hodí pro cirkulární pohyb našeho života, který opírá svou budoucnost o svou minulost a svou budoucnost, a v němž vše symbolizuje všechno. Psychoanalýza neznamenuje svobodu, nýbrž nás učí pojímat ji konkrétně jako tvůrčí uchopení sebe sama, jako ustavičnou věrnost sobě samému v jakékoli situaci.▷

Je proto pravda, že život autorův nás nepoučuje o ničem, avšak zároveň je pravda i to, že bychom v něm našli vše, kdybychom dovedli v něm číst, protože je otevřen a míří k dlu. Stejně jak pozorujeme pohyby neznámého nám živočicha, aniž chápeme zákon, který v nich přebývá a je řídí, obdobně Cézannovi svědkové nemají potuchy o přeměnách, jež vtiskuje událostem a zkušenostem, protože jsou slepí a nevidí *jebo* význam, nevidí tu zář, jež nepříšla odnikud a chvillemi ho obklopuje. Cézanne sám nebyl nikdy v centru sebe sama, neboť devět dnů z desíti viděl kolem sebe jen bídu svého empirického života a svých nezdařených pokusů, zbytky jakési neznámé slavnosti. Svou svobodu musí však realizovat ještě ve světě, na hvězdě, se svými barvami. Důkaz o své hodnotě musí pak očekávat od druhých, od jejich souhlasu. Proto klade otázky obrazu vznikajícímu pod jeho štětcem, proto číhá na pohled druhých, upřený na jeho plátno. Z toho důvodu nikdy nepřestal pracovat. Svůj život nikdy nepouštíme. Ani ideu, ani svobodu nikdy nevidíme tvář v tvář.

* „Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci“, str. 189